Ursula Arning

Narración – Religión – ¿Subversión?

Novelas contestatarias durante la
dictadura militar argentina (1976-1983)

A mis padres
en gratitud
por el ejemplo que me dieron.

A todos los que ponen su vida
en contra de
las dictaduras militares.

Índice de imágen de la tapa:
Fotografía de la placa de conmemoración en la Plaza San Martín en Buenos Aires/Argentina:
"En homenaje a las religiosas y religiosos de todos los credos, víctimas del terrorismo de Estado
Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto, Secretaría de Culto, Secretaría de Derechos Humanos, Gobierno de la Cuidad de Buenos Aires y Representantes de las diversas confesiones religiosas 24 de marzo de 2006"
© Ursula Arning

Índice

Agradecimientos **12**

I Introducción **13**

1 Objetivos del proyecto *13*

2 Referencia al corpus y ubicación en el ámbito científico *15*

3 Marco teórico, metodología y estructuración de este estudio *23*

II Política, religión y literatura bajo la dictadura militar **31**

1 La situación política y su influencia en el ámbito socio-cultural en los años 1976-1983 *31*

1.1 El contexto histórico social-político 32

1.2 Iglesia y dictadura militar 41

1.3 Literatura y respuesta: breve análisis de la situación socio-cultural 55

1.3.1 Acerca de la censura implementada durante la dictadura militar 55

1.3.2 Las estrategias narrativas en las novelas contestatarias 66

1.3.3 Resumen 76

2 La religión y su incidencia en la literatura *77*

2.1 Definición del término ‘religión’ 79

2.2 Los lazos entre la literatura y la religión 82

2.3 Literatura y religión en América Latina 96

2.4 ¿Existe un diálogo entre literatura y religión? 105

2.5 Las manifestaciones del discurso religioso en la literatura 111

2.6 La religión en la literatura contestataria argentina y criterios para su investigación 118

III El discurso religioso: su estetización y su función en novelas ejemplares **120**

1 La figura bíblica de Job: la pregunta por la pasión y el llamado a la acción *123*

1.1 Introducción a las novelas 124

1.1.1 Breve análisis narrativo de *Ganarse la muerte* 124

1.1.2 Breve análisis narrativo de *Dios no nos quiere contentos* 130

1.2 Reminiscencias bíblicas en las novelas 132

1.3 La libertad de acción: la rebelión de Job, el sufrimiento de Cledy y la compasión de la Ecuyere 138
1.3.1 La discusión teológica 140
1.3.2 La mirada existencialista 145
1.3.3 El motivo bíblico de Job: ¿un llamado a la acción? 148
1.3.3.1 ¿Pasión inocente? – ¿Pasión merecida? 150
1.3.3.2 Sobre la necesidad de la compasión 153
1.3.3.3 Un principio de resistencia 162
1.3.3.4 La ayuda ausente de los amigos 167
1.3.4 El llamado a la acción: el narrador heterodiegético 171
1.3.4.1 El mensaje existencialista en el prólogo de *Ganarse la muerte* 172
1.3.4.2 La vida grotesca de la familia Perigorde – las relaciones entre los personajes 174
1.3.4.3 El final 182
1.4 La Iglesia estatal no corresponde a la llamada: la familia Perigorde, una alegoría de la sociedad argentina 185
1.5 Resumen 188

2 La oración, ¿una guía para la vida o rito secularizado?: sobre la importancia del rezo en situaciones decisivas 191
2.1 La oración, ¿un diálogo con Dios?: formas y significados de rezar 191
2.2 ¿Orar o desesperar?: el rezo en textos narrativos 195
2.2.1 *Conversación al sur* (1981) de Marta Traba 197
2.2.1.1 El diálogo como herramienta contestataria 198
2.2.1.2 El diálogo con Dios en *Conversación al Sur* 206
2.2.1.2.1 Los espacios violados y el discurso religioso 207
2.2.1.2.2 Los objetos religiosos de la clase burguesa 210
2.2.1.2.3 Las oraciones de Dolores 215
2.2.1.3 Resumen 220
2.2.2 Negocio: *El mejor enemigo* (1984) de Fernando López 222
2.2.3 Mano a mano:*¿Y qué querés que te diga?* (1983) de Eduardo Gudiño Kieffer 229
2.2.4 Ante el abismo: *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig (1976) 237
2.2.5 Ayuda rechazada: *Luna caliente* (1983) de Mempo Giardinelli 250
2.2.6 Resumen 253
2.3 La oración en puntos decisivos de la vida 255
2.3.1 Armadura: *En la estela de un secuestro* (1977) de María Angélica Bosco 255
2.3.1.1 Las mujeres de Don Quintino 257
2.3.1.2 Quintín 262
2.3.2 Guía en el camino: *La larga noche de Francisco Sanctis* (1984) de Humberto Costantini 267
2.3.3 Resumen 280
2.4 El rezo y su significación en las novelas contestarias 281

3 Religión, ¿herramienta de poder?: sobre el (ab)uso del discurso religioso 284

3.1 La parodia del discurso religioso como desestabilizadora del poder autoritario: *Cola de lagartija* (1983) de Luisa Valenzuela 288
3.1.1 Introducción 288
3.1.1.1 El campo de investigación de la obra de Luisa Valenzuela 288
3.1.1.2 Visión general de la novela *Cola de lagartija* 291
3.1.1.3 Estructura y metodología del análisis 294
3.1.2 Trinidad: la pretensión de obtener poder, gracias a un concepto teológico y su tergiversación 297
3.1.3 Dios: de la pretensión de ser Todopoderoso y su tergiversación a través del cambio de perspectiva 302
3.1.4 La palabra: instrumento de la creación divina 310
3.1.5 Sacerdote: la contra parodia de la veneración del pueblo 317
3.1.6 Conocimientos de magia: factor de poder 322
3.1.7 Resumen 328
3.2 La religión: ¿un índice de la posición política? 331
3.2.1 Estabilizadora del orden: *La rebelión de los semáforos* de Juan Luis Gallardo (1977) 332
3.2.2 El fiel de la balanza: *Los caminos* (1981) de Jorgelina Loubet 340
3.2.2.1 El sacramento del matrimonio y su valoración por los protagonistas 344
3.2.2.2 Julia y la religión 351
3.2.2.3 El campo y la religión 353
3.2.2.4 El significado del rezo en la novela 355
3.2.2.5 Resumen 357
3.2.3 Indicio de posibilidades: *Goliat o la noche de los milagros* (1983) de Fernando Pedro Alonso 359
3.2.4 ¿Arbitrariedad ajena o responsabilidad propia?: *De Dioses, hombrecitos y policías* (1979, México/1984 Argentina) de Humberto Costantini 370
3.2.5 El arco iris viene detrás: *El vuelo del tigre* (1981) de Daniel Moyano 380
3.3 Orden, posibilidad, crítica: la religión como herramienta de poder 388

IV Narración y religión: (contra)manifestación del discurso político. (Des)estabilización del discurso militar 390

V Bibliografía 400

1 Obra primaria 400
2 Otros textos narrativos consultados 400
3 Diarios y revistas: sueltos periodísticos 403
4 Obra secundaria 403

Dios no mata
(Escrito con sangre en las paredes de una celda
que conducía a la muerte,
citado por Adolfo Pérez Esquivel
en una entrevista con Canal 11, Argentina,
realizada por el aniversario del golpe militar,
el 24 de Marzo de 2006).

Agradecimientos

Desde que empecé mi proyecto de tesis doctoral, pensé en el momento de escribir el "Agradecimiento". Tras un largo trayecto, la lista de las personas que compartieron este camino conmigo, es asimismo larga. Hubo quienes estuvieron a mi lado cuando surgió la primera idea y quienes estuvieron ahí cuando puse el punto final. También hubo otros quienes estuvieron a lo largo de todo el proceso conmigo. A todos y a cada uno de ellos quiero agradecerles de todo corazón por acompañarme en los altibajos de este camino.

Siempre es difícil poner en relevancia algunos nombres en especial. No obstante, deseo agradecer, sobre todo, a la Dra. Susana Gómez y al Profesor Dr. Angsar Nünning, por su confianza y apoyo incondicional desde los inicios de mi proyecto, así como al Profesor Dr. Wilfried Floeck, quien me acompañó con gran paciencia y comentarios críticos durante todo el proceso de la elaboración de mi tesis. Un gran enriquecimiento y ampliación de mi trabajo se lo debo a las ideas surgidas durante las discusiones y presentaciones de los compañeros del "International PhD Programme 'Literary and Cultural Studies'" (IPP V) y a las generadas en el "International Graduate Centre for the Study of Culture" (GCSC/GGK) de Gießen. Asimismo, quiero agradecer al Ev. Studienwerk Villigst por su apoyo económico e ideal y – de manera representativa por todas las bibliotecas en las que trabajé durante mi investigación– a la biblioteca del instituto ISEDET en Buenos Aires, cuyas puertas se me abrieron de una manera muy especial.

Sin embargo, sin la familia y los amigos que muchas veces esperaron con paciencia a que yo saliera de ese mundo oscuro del tema de mi investigación, y que regresara a la vida presente, a jugar y tener tiempo para y con ellos, no hubiese podido finalizar este trabajo. Un especial agradecimiento le debo a María Griselda Angelelli, fiel amiga, que no sólo me acompañó durante todos los años alentándome, sino que dedicó su tiempo para corregir mi español científico influenciado por la lengua alemana.

Hoy, lamentablemente tengo que reconocer que mucho de lo que pensamos que "Nunca más" iba a volver a suceder, está pasando, no sólo en otras partes del mundo, sino también a nuestro alrededor. Por lo tanto, este trabajo es más actual que lo que yo hubiese deseado. Es imprescindible recordar día a día que las religiones no deben ser (ab)usadas para los propios intereses. Vale la pena luchar para que no vuelva a repetirse lo terrible que sucedió en ese tiempo, en ninguna parte de este mundo. Porque *Dios no mata.*

¡Gracias!

Colonia (Alemania), Febrero del 2016 *Ursula Arning*

I Introducción

1 Objetivos del proyecto

Nacida en Argentina, hija de padres alemanes quienes trabajaron durante diecisiete años en Argentina, hasta su retorno a Alemania a fines de 1980, el interés por mi país de nacimiento se manifestó en mis "Estudios de España y América Latina" en Bielefeld, Alemania. Mientras realizaba mis estudios tuve la oportunidad de enterarme, en varias ocasiones, de lo ocurrido en Argentina durante el periodo conocido como el 'Proceso de Reorganización Nacional'. No sin dolor reconocí que en mi colegio en Buenos Aires –cuando yo tenía entre siete y ocho años– habíamos rendido homenaje al General Jorge Rafael Videla, uno de los más altos responsables de las torturas y los desaparecidos en Argentina. En mi interior quedaron muchas preguntas sin respuesta.

Entre 2000 y 2008 volví por trabajo a Argentina, y pude constatar que muchos de los jóvenes argentinos no estaban enterados de lo acontecido durante la dictadura militar entre 1976 y 1983. Gracias al *Teatro por la Identidad* y muchas otras iniciativas, como las organizaciones de los derechos humanos *H.I.J.O.S.* y las *Madres* y *Abuelas de la Plaza de Mayo*, afortunadamente, esto está cambiando. Sobre todo, al cumplirse los 30 años del golpe militar en 2006, el tema se hizo más presente que nunca. Así fue como tuve la oportunidad de ver una entrevista hecha al Premio Nobel Adolfo Pérez Esquivel, en Canal 11. En ella contaba que cuando estuvo preso durante la última dictadura militar, de casualidad vio, que en el calabozo que conducía solo hacia los así llamados 'vuelos de la muerte', alguien había escrito con sangre sobre la pared: "Dios no mata".[1] Esta declaración de Fe ante la propia muerte forzada, tanto en Pérez Esquivel, como más tarde en mí, provocó que surgiera la pregunta: ¿quién pudo haber sido ese preso?: ¿era un preso político?, ¿un periodista?, ¿o un cura?. Conociendo los acontecimientos de aquellos años y los reproches que se le hacen a la Iglesia católica por haber cuidado sus propios intereses, en vez de luchar por sus miembros y los derechos humanos, reflexioné acerca de cómo era posible que se generase una brecha tan grande entre la institución oficial y las creencias personales.

Ya que mi interés como Licenciada en Letras Latinoamericanas se enfoca sobre todo en el ámbito de la literatura y cultura, empecé a investigar la existencia o ausencia de referencias a la religión en la literatura argentina de aquellos años. Al encontrar casos positivos analicé ¿en qué forma estética, y sobre todo, con qué objetivo habían entrado estos tópicos en la literatura? ¿Había algún motivo político, social o religioso para que ingresara el discurso religioso a la literatura de aquellos años? ¿O se lo debía entender como un elemento más de la vida cotidiana, sin un sentido religioso especial? Teniendo en cuenta la cercanía del poder político y religioso en los países latinoamericanos, se puede suponer que en la literatura cercana a la ideología política dictatorial, la religión forma un momento estabilizador del régimen de aquellos años. Pero, ¿cómo se da el caso en novelas que no se inscriben en el discurso oficial? Hubo sacerdotes y laicos que se adhirieron a la *Teología de la Liberación* y vivieron

[1] A esta inscripción Adolfo Pérez Esquivel también se refiere en una entrevista, realizada por Miguel Briante, en *El Porteño* en Mayo 1983. Comenta que cuando estuvo 32 días encerrado en un tubo (calabozo de reducido tamaño) vio "inscripciones, insultos, nombres de seres queridos, fútbol favorito, Boca, River, San Lorenzo, [...] oraciones, [...], 'Señor perdónalos, no saben lo que hacen', y [vio] también una gran mancha de sangre y escrito con esa misma sangre con el dedo que decía 'Dios no mata'" (Briante/Pérez Esquivel 1983: 9).

el dogma cristiano del amor al prójimo, al pie de la letra, además de sumarse a la lucha de y por los pobres.[2] Montoneros, una agrupación guerrillera nacional-revolucionaria, se formó en su mayoría con integrantes (a quienes se denominaba cuadros) de la 'Acción Católica Argentina'. Es por ello pertinente observar la posibilidad de que el discurso religioso también haya sido utilizado como herramienta subversiva en las novelas.

El presente trabajo parte entonces de tres preguntas principales: en primera línea, se analiza en qué forma narrativa tiene su presencia el discurso religioso en la novela contestataria y si esta emergencia, en los textos narrativos, cumple una función significativa política o si su mención se debe (simplemente) a que este está enraizado en la cultura argentina. La segunda línea de investigación se dirige a detectar si el discurso religioso es parodiado con el fin de rechazarlo o para burlarse de los que lo utilizan. Esto apoyaría la posibilidad de un discurso subversivo en los textos a través del discurso religioso. Inherente a esta posibilidad surge la pregunta si se reconoce el abismo abierto en la sociedad argentina de aquellos años entre el mensaje cristiano y la postura de la jerarquía eclesiástica. Esto significaría que la crítica hacia el poder político puede implicar una crítica al poder eclesiástico. Además, a través de esta pregunta, se abre una diferenciación entre la recepción y representación de la religión popular y de la religión institucional. Finalmente, el análisis está acompañado por la pregunta, si el estudio del discurso religioso en las novelas contestatarias implica una ganancia para la interpretación, en el sentido de que si puede ofrecer nuevos puntos de accesos a las obras y abrir nuevas líneas interpretativas.

Durante los años de investigación para la realización de este trabajo, se hicieron públicos muchos sucesos ocurridos durante la última dictadura militar; por ejemplo, el que fuera en esos años capellán de la Policía de la Provincia de Buenos Aires, Christian von Wernich, fue condenado en 2007, por haber hecho causa común con los opresores. En la Plaza San Martín en Buenos Aires se encuentra una placa en homenaje a "las religiosas y religiosos de todos los credos, víctimas del terrorismo de Estado" del 24 de marzo de 2006. Gracias a este trabajo, pude hallar muchas respuestas a mis preguntas, no solo a las referidas al silencio que se impuso a toda una sociedad, sino también a las relacionadas a las voces que no se dejaron silenciar hasta lograr hacerse conocer como una verdad pública. Espero que estos hallazgos no solo sean útiles para mí, sino que encuentren su lugar de aplicación en las ciencias literarias, sociopolíticas y religiosas, además de las ciencias culturales. Con ello, este trabajo se puede entender como puente tanto entre los campos de investigación de la literatura y de la religión como entre los investigadores de Alemania y de Argentina. También es, a su vez, una manera de participar en el diálogo entre la historia y la actualidad, ya que después de los atentados en septiembre del 2001 la pregunta acerca del poder de la religión se hizo nuevamente presente en las sociedades: al analizar la presencia estética y la función del discurso religioso en la literatura bajo un régimen autoritario, se revela la importancia de la religión y asimismo de la literatura en tiempos de terror y tortura, como una herramienta de crítica social y política, sin el uso de potentes armas ni violencia.

[2] Los conceptos de la *Teología de la Liberación* se desarrollan en el capítulo II.1.2.

2 Referencia al corpus y ubicación en el ámbito científico

¿Cuáles son las novelas que se analizan en el presente trabajo para alcanzar los objetivos anteriormente señalados? Era necesario que los textos literarios estuvieran relacionados con la posición política y con el discurso religioso para integrar el corpus y que no se tratase de novelas evasivas, que no tematizaran la dictadura.[3] Como el análisis del discurso religioso en textos literarios, no ha estado aún en el centro de interés dentro de las investigaciones de las ciencias culturales, se decidió por una demostración amplia para su validación. De paso se logró un rescate de obras dejadas de lado por la crítica y ya desconocidas por lectores actuales. También se permitió el ingreso de obras "menores" al corpus, cuando la emergencia singular del discurso religioso la justificó, o al tratarse de una novela acomodada, por la necesidad de un contraste. Sin embargo, a algunas obras, como a *Los pichiciegos* ([1983] 2006) de Rodolfo Enrique Fogwill, solamente se hacen referencias cortas para evitar repeticiones en el análisis. Además, no se pudo incluir a todas las novelas escritas durante la dictadura militar por el simple hecho de que no han sido reeditadas; sin embargo, algunas fueron conseguidas en el mercado de libros usados o en bibliotecas. Tampoco ingresan en este corpus los escritores que ya antes de la dictadura militar habían sido canonizados, como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Adolfo Bioy Casares, Ernesto Sabato, Silvina Ocampo y Manuel Mujica Láinez. Este punto de elección concuerda con la praxis de todos los investigadores de esta temática (cf. por ejemplo Cristina Piña 1993: 121).

Según lo desarrollado tanto por Fernando Reati (cf. 1992: 12) como por Karl Kohut, los años entre 1975 y 1985 abarcan un período especial de la literatura argentina. Este decenio, según Kohut, es parte de la llamada 'literatura de la dictadura', la que abarca tres momentos:

> el primero precede inmediatamente a la dictadura del *proceso*, el segundo la acompaña, y el tercero la sigue en los años posteriores. Las obras de los tres momentos se distinguen, aparte del elemento temporal, por elementos políticos y literarios (Kohut 1996: 13; cf. 2003: 171).[4]

El primer momento abarca obras cuyas tramas se desarrollan dentro de la situación política durante la dictadura precedente y el intermedio peronista.[5] El segundo se ocupa "de la literatura de la dictadura propiamente dicha" (Kohut 2003: 172). Kohut divide este periodo nuevamente en tres grupos, según un criterio temporal (el año de nacimiento y la historia de la publicación de los autores); según un criterio espacial (los que escribieron dentro y fuera del país); y según el criterio de las estrategias narrativas. El tercer momento de la literatura

[3] Aunque dejo esos textos de lado, por una clarificación del corpus, concuerdo con Sarlo que también la omisión de la temática en los textos puede hablar por sí sola (cf. Sarlo 1983: 8).

[4] Con esta clasificación detallada Kohut se distingue de otros críticos literarios como por ejemplo Philip Swanson (2005). Este problematiza en su trabajo sobre *Latin American Fiction* el concepto del Post-Boom en comparación del Boom, en el sentido que los límites entre ellos son fluidos. Sin embargo, no diferencia entre los textos que fueron escritos después del '70. David William Foster (cf. 1995: 3) denomina el periodo entre 1966 y 1983 como especial de la historia Argentina, con lo cual toma el golpe militar como punto de partida que derrocó al presidente Arturo Illia, elegido democráticamente. En el capítulo sobre el contexto de aquellos años (II.1) se fundamenta por qué se puede considerar que el terror se potenció aún más a partir de 1974/1975, motivo por el cual esa fecha es la que en general se usa como punto de partida para los trabajos sobre la dictadura militar.

[5] Entre las obras que pertenecen a ese primer momento corresponden novelas de Julio Cortázar (*Libro de Manuel*, 1973) o Ernesto Sabato (*Abaddón el exterminador*, 1974) y algunas piezas de teatro de Griselda Gambaro (*El campo*, 1968; *Información para extranjeros*, 1973; cf. Kohut 2003: 171).

de la dictadura traspasa el momento de la dictadura militar: a partir del 1985 los textos ya "se convierten en novelas de índole histórica" (Kohut 2003: 182).[6]

En este trabajo interesa, por lo tanto, la literatura escrita durante la dictadura "propiamente dicha", el segundo momento señalado por Kohut. Sostengo junto con Reati y Kohut que este período empieza ya en 1975 y va hasta 1985, porque es a partir del 1974 que la censura se pone más feroz y a partir de ese momento que la productividad literaria se ve inhibida, además de la aparición de la organización paramilitar Alianza Anticomunista Argentina (Triple A) y con ella la extensión del terror.[7] Si bien estos acontecimientos se desarrollan más detenidamente en el siguiente capítulo, por ahora es necesario recalcar que las obras publicadas en 1976, al inicio de la dictadura militar, como *Ganarse la muerte* de Griselda Gambaro, fueron ya instaladas en la vida cotidiana argentina bajo una situación de violencia política-social. Del mismo modo se puede sostener que las novelas, publicadas en 1984 y 1985, quizá hayan sido escritas estando aún en el poder el gobierno militar o por lo menos, bajo el impacto de las condiciones implantadas por la dictadura, que aún persistían.

Un término, que en este contexto debe ser definido para este trabajo, es el de "subversión". Proviene de la palabra "subvertir", lo que según el *Diccionario de la lengua española* (cf. Real Academia Española 2013) significa: "revolver, destruir, especialmente en lo moral". Es decir, en el presente trabajo "subversión" se refiere a destruir el sistema político de facto que reinaba en Argentina. Sin embargo, se debe tener en cuenta que este término también fue utilizado por la Junta Militar, como excusa del golpe (cf. República Argentina Junta Militar (1980: 13), aunque es un hecho que no todas las personas declaradas subversivas por el gobierno estaban involucradas en un accionar político.

Dentro de la mencionada "literatura de la dictadura", no distingo entre las novelas escritas dentro y fuera del país, sumándome con esa decisión al criterio de Reati (cf. 1992: 23 nota 5 y 57), y también al de Kohut, quien admite después de un estudio detallado, que la distinción según exilio o insilio, no lleva a diferencias remarcadas (cf. Kohut 2003: 181). Por lo tanto, entran al corpus del presente estudio, tanto novelas escritas en el exilio como en Argentina. No obstante, se hace cada vez una mención de las circunstancias en las cuales las novelas fueron escritas. El trabajo se refiere estrictamente a novelas escritas por argentinos. Si bien se verá en los capítulos que siguen que hay ciertos paralelismos entre las dictaduras del Cono Sur, coincido con Kohut que a "pesar de que las literaturas argentina y uruguaya son probablemente las más próximas en el ámbito latinoamericano, las dos tienen sus tradiciones y contextos propios que exigen un estudio aparte" (Kohut 1996: 12).

Sin embargo, disiento con Kohut (cf. 2003: 185) cuando niega la necesidad de diferenciar entre el contenido de las novelas escritas en ese decenio. Bajo el término de la 'literatura de la dictadura' subsume a todas las obras de aquellos años con la anotación que se trate de textos narrativos de la resistencia intelectual, las que en cierta manera, aunque sea implícitamente, critican al régimen militar. No entra en su concepto ni la denominada por Daniel Balderston

[6] En los últimos años ha salido una gran cantidad de obras que tematizan la dictadura militar. Entre ellas se puede nombrar por ejemplo la novela *Dos veces junio* de Martín Kohan (2002) o *Los topos* de Félix Bruzzone (2008).

[7] Para muchos investigadores esta ampliación se debe a que el "terrorismo de Estado no empezó en 1976, sino en 1973, durante los gobiernos civiles de Perón y de Isabel, con las actividades terroristas dirigidas por José López Rega desde el Ministro de Bienestar Social y la organización de la Triple A" (Sebreli 2004: 312).

(1990: 85) "literatura oficial del Proceso argentino", ni la literatura carente de referencias políticas.[8] Kohut, reconociendo esa posible crítica, dice que en

> última instancia, sin embargo, la oposición es ociosa porque incluso considerando la literatura de la dictadura tan sólo como parte de la totalidad literaria, ésta sería una parte tan significativa que me parece factible designar a la literatura de esos años como 'literatura de la dictadura' (Kohut 2003: 185).

Otro término a considerar entre estas denominaciones, es el del 'exilio literario', empleado por Mónica L. Bueno (1994: 82), quien explica que "el texto genera un espacio alternativo, sea o no producido en el país". Esta terminología no me parece adecuada, ya que el término "exilio" no corresponde a lo que las novelas, a mi entender, expresan, si bien la marginalidad es un topos presente en ellas. Pero no comprende obras como la de Ricardo Piglia *Respiración artificial* (1980) que logró ser publicada dentro del país, a pesar de que la crítica al régimen militar traspasa las técnicas narrativas como la alusión, la fragmentación y el desplazamiento en el tiempo y en el espacio. Más convincente es para mi punto de vista el término de 'literatura disidente', utilizado por Balderston (cf. 1990: 85). A este le suma el concepto de literatura 'seudo disidente', al referirse a novelas como *Informe bajo llaves* (1983) de Marta Lynch, puesto que se trata de novelas no críticas con el sistema, sino que orientan la crítica hacia el individuo. Sin embargo, si se entiende la crítica al individuo como elemento disidente, disimulado por temer la censura, ¿no sería mejor subsumir estos textos narrativos bajo el concepto de la 'literatura seudo oficial'? En general, y sobre todo en relación a los textos narrativos *En la secuela de un secuestro* (1977) de María Angélica Bosco, *La Rebelión de los semáforos* (1977) de Juan Luis Gallardo y *¿Y qué querés que te diga?* (1983) de Eduardo Gudiño Kieffer, considero que el término 'literatura acomodada' es más adecuado a comparación de 'literatura oficial', ya que no necesariamente todas estas novelas fueron escritas por encargo o estaban decididamente a favor del régimen militar, aunque se acomodaran dentro del discurso oficial. Por eso, la terminología de José Promis (1993) me parece más convincente: distingue entre las 'novelas contestatarias' y las 'novelas acomodadas', con un amplio espectro de textos narrativos entre estos dos polos. Destaca que la 'novela acomodada'

> ofrecía una visión de mundo y un repertorio de modalidades narrativas congruentes con los presupuestos básicos del discurso que expresaba la ideología del régimen autoritario. […], cuya función estética dominante era la transformación artística de los principios y valores de la norma social autoritaria y cuya función social era a su turno la apología implícita, oblicua o directa del golpe militar y la exaltación de los aspectos bienhechores de dicho acontecimiento (Promis 1993: 218).

Sigo entonces la terminología de Promis, ya que en relación a un análisis del discurso religioso en los textos narrativos escritos bajo una dictadura militar, según mi punto de vista, es necesario distinguir entre la posición política de las novelas y sus posibles matices. Una generalización, como la ofrece Karl Kohut (cf. 2003), que todos los textos narrativos de la así llamada "literatura de la dictadura" sean contestatarios, limitaría la presente investigación, porque no permite contrarrestar el uso del discurso religioso en novelas que estabilizan el régimen mili-

[8] Estoy junto con Balderston cuando afirma que si "se puede hablar de literatura oficial del Proceso argentino, no se va a encontrar en los cuarteles sino en los *bestsellers* y en otras obras literarias que se acatan a las reglas del juego autoritario" (Balderston 1990: 85). Es decir, la literatura oficial o mejor dicho la que es aceptada por el gobierno militar y la que se denomina en este estudio 'literatura acomodada', está presente en la vida cotidiana argentina y no debe ser dejada de lado. Cf. también el comentario de Dieter Reichardt (cf. 1989: 82) sobre la Revista *Pájaro de fuego* como propuesta cultural de la dictadura militar y la nota 466 de este trabajo.

tar y las que lo subvierten. Sólo a través de la comparación entre los duplos es posible comprobar la pregunta inicial, si existe una diferencia en el uso y la función del discurso religioso en la literatura, según la postura política de los textos narrativos. Considero, por lo tanto, de suma importancia diferenciar entre obras que fueron escritas por encargo o fuera del ámbito político, de las que tenían como objetivo "la resistencia al régimen" (Kohut 2003: 174). Debido a que además, este trabajo se refiere estrictamente a las novelas que conforman el segundo momento de la así nominada literatura, es decir textos narrativos que fueron escritos directamente bajo la presión de la dictadura militar o en el exilio (forzado), denomino a los textos trabajados en el presente estudio 'novelas contestatarias', para no confundir los conceptos y el corpus del presente trabajo con lo propuesto por Kohut.[9] No se analizan las obras previas ni las posteriores a la dictadura, es decir el primer y tercer momento señalado por él, ya que exceden esta investigación.[10]

Empero, conozco la problemática que abarca el concepto de la 'novela contestataria'. Por eso, quiero remarcar que ese término, tal como es utilizado en este trabajo, no debe confundirse con el de 'novelas comprometidas'. Este concepto de Jean-Paul Sartre ([1945] 1986b) provocó una polémica entre los intelectuales de aquellos años, porque propugna la responsabilidad moral de involucrarse los escritores en la sociedad. De ese concepto muchas veces se problematiza que el afán de posicionarse en la literatura condujera a desatender el desarrollo estilístico de la obra.[11] Apoyo tanto a Bultmann, quien se opone a hablar de literatura cristiana porque el autor sea cristiano (lo compara con un zapatero cristiano que no produce, por ello, zapatos cristianos; cf. Bultmann 1993: 138), como a Mempo Giardinelli, quien destaca que él no cree "en la literatura comprometida, sino en el hombre comprometido" (cf. la entrevista con Kohut 1990: 56).[12] En ese sentido también se debe entender a María José Punte, quien sostiene que luego de la experiencia vivida, "resulta imposible soslayar la realidad política de la literaria" (Punte 2002: 50):

> El modo de subversión que realiza [Luisa Valenzuela] se da a través del universo de la palabra. Ésta podría definir la tendencia de la década en cuanto a la concepción de la obra de arte, ya que nos hallamos frente a una literatura que entiende la subversión *desde* el texto al presentar un contra-discurso cuya función es desbaratar la ilusión totalitaria de un discurso monolítico. Se escribe contra la violencia y contra el olvido, lo que significa escribir para contribuir desde un sector de la cultura con la construcción de una sociedad sobre nuevas bases (Punte 2002: 50).

Esta discusión sobre el compromiso de los autores, se refleja en la clasificación de la 'literatura de la dictadura propiamente dicha' en tres grupos de autores, hecha por Kohut según el criterio generacional: el primer grupo comprende los autores nacidos en los años veinte que empezaron a publicar en los años cincuenta y sesenta. Al segundo grupo pertenecen autores

[9] La terminología introducida por el chileno José Promis (1993), se probó además, porque los argentinos José Amícola (1992) y Andrés Avellaneda (1997) también aplican el término de la literatura "contestataria" en sus estudios.

[10] Por lo tanto no se abren los diferentes conceptos de la memoria en este trabajo, como son desarrollados por ejemplo por Aleida Assmann (2006) o Beatriz Sarlo (2007). Empero, sí se hacen algunas referencias a obras posteriores, si una diferencia en la técnica narrativa debida a la ubicación en el tiempo se hace evidente.

[11] Sartre, sin embargo, nunca quiso desatender la estilística de los textos narrativos. Remarca que el *compromiso* en la "literatura comprometida" no debe descuidar a la literatura. Es la tarea de cada uno de servir tanto a la literatura como a la comunidad (cf. Sartre 1986b: 26).

[12] Esta discusión también se llevó a cabo en el simposio "Literatura argentina hoy", del 28 al 31 de octubre de 1987. Para Jitrik el "compromiso político del escritor como ciudadano en una sociedad determinada, no exige ni implica [...] necesariamente la tematización de ese compromiso en la práctica de la escritura, puesto que la relación entre el plano de lo simbólico y el de lo real es más compleja: No es necesariamente revolucionaria la escritura que hace de la revolución su tema" (cit. en: Pagni 1989: 288).

nacidos en los años '30 que empezaron a publicar en los años sesenta y setenta. Los nacidos en los años '40 y '50 que empezaron a publicar durante los años de la dictadura, forman, según Kohut, el tercer grupo: son estos los autores los que rechazan la denominación de escribir 'novelas comprometidas', y son los que defienden la autonomía de la literatura de la política, pero al mismo tiempo admiten el impacto del contexto social y político en sus obras (cf. Kohut 2010: 74-76). "A menudo este grupo es considerado como el más representativo de la literatura de la dictadura", señala Kohut (2010: 74).[13] Sin embargo, tal clasificación es ambigua, como él mismo admite. Muchos de los escritores que por nacimiento pertenecen al primer grupo, clasificado como más cercano al concepto de la literatura comprometida en el sentido de Sartre, por su estética también pueden ser considerados pertenecientes al tercer grupo, como es el caso de Costantini y Moyano (cf. Kohut 2010: 76).[14]

Este esquema generacional podría ser relacionado de manera más estrecha con la situación política y los años en que las obras se publican. Según Jorge Lafforgue (cf. 1988: 153) es necesario hacer un corte o una inflexión en la producción literaria hacia 1980, año significativo por una apertura en la política militar, acompañada por una aplicación de la censura más moderada.[15] Se podría diferenciar entonces entre aquellas obras escritas al comienzo de la dictadura militar, es decir, entre los años 1975 y 1980, y las que fueron escritas después, a partir de 1981. Sin embargo, después de una lectura de todo el corpus a través de la criba del ingreso del discurso religioso a las novelas, la diferenciación temática resultó más interesante que un enfoque diacrónico. Empero, de modo de completar el análisis, se destaca la pertenencia de los escritores a los grupos mencionados por Kohut y, en casos en que se debe tener en cuenta en especial la situación en que se produjo la novela, se hace hincapié en ella.

Para resumir, se puede recalcar entonces, que en este trabajo se entiende bajo la denominación de 'literatura contestataria' tanto su compromiso político, como sus calidades estéticas. En general, se puede destacar junto con Kohut, que "[s]obreviven y sobrevivirán las obras por su valor estético, pero el juicio estético nunca podrá prescindir del juicio político y moral" (Kohut 2003: 185). Además, los

[13] Al primer grupo señalado por Kohut (cf. 2010: 74) pertenecen Antonio Di Benedetto (1922), Humberto Costantini (1924), Haroldo Conti (1925), Marta Lynch (1925), Martha Mercader (1926), Rodolfo Walsh (1927), David Viñas (1929), Marta Traba (1930) y Daniel Moyano (1930). Al segundo grupo pertenecen Manuel Puig (1932), Enrique Medina (1937), Juan José Saer (1937), Luisa Valenzuela (1938), Antonio Dal Masetto (1938) y Abel Posse (1939), y al tercer grupo Miguel Bonasso (1940), Vlady Kociancich (1941), Ricardo Piglia (1941), José Pablo Feinmann (1943), Osvaldo Soriano (1943), Juan Carlos Martini (1944), Jorge Asís (1946), Mempo Giardinelli (1947), César Aira (1949), Reina Roffé (1951) y Ana María Shua (1951).

[14] También Amícola señala que "Puig, Saer y Walsh proponen, en efecto, que después de la década infame del setenta no es posible creer ya que lo literario sea un universo incontaminado que flota en el limbo de lo estético. Para ellos lo que antes se había considerado materia digna de entrar en lo literario ha cambiado justamente en cuanto que lo político (y lo social) se ve como indisolublemente unido con lo literario con una unidad similar a la de forma y contenido" (Amícola 2000: 295-296). En el caso de Puig, señala Claudia Kozak, "[l]o político es, así, la desestabilización de los discursos desde su mismo interior, sin constituirse en zona de oposición contestataria sino más bien de resistencia 'menor', la puesta en duda de las certezas, la construcción de nuevas variedades de mundo que desde la ficción señalan hacia un pensamiento abierto a la transformación del mundo 'tal cual es'" (Kozak 2011: 131-132).

[15] En 1981 fue posible que el escritor Medina diga: "Si no fuera que la censura es tan dañina y tan torpe en cuanto oscurantista se diría que es grotesca y risible. Este gobierno debería estudiar seriamente la posibilidad de eliminarla. Será una manera de terminar de hacer el ridículo ante los ojos del mundo" (Medina 1981: 40). Punte diferencia entre la década del '70 en la que el debate "se polarizaba prácticamente en las opciones de escribir o militar" y la de los '80, en la que la discusión "apunta en otra dirección y no tiene la virulencia y radicalidad de la década anterior" (Punte 2002: 49 y 50).

> autores de los tres grupos han creado un corpus de obras que constituye, en su conjunto, una respuesta literaria a la represión militar, corpus único en el contexto de la literatura latinoamericana (Kohut 1996: 15).

Puede llegar a sorprender que a los análisis los encabece en cada capítulo una escritora. Esto se debe a mi interés personal, y al intento de darle una nueva lectura al canon literario, independiente del género, como se da en caso de los escritores.[16] Gustavo Fares y Eliana Hermann en su estudio sobre "literatura femenina", llegan además a la conclusión, que bajo ese término se puede entender

> el carácter disperso de los textos, el énfasis en las formas de expresión oral, un uso elusivo del lenguaje, un lenguaje no-falocéntrico, una escritura sexuada (o asexuada), la negación de la marca genética en el texto. Dichos rasgos se encuentran en algunos de los textos, no en otros, y características 'masculinas' como el 'enojo', la falta de elusividad, la crítica política directa, aparecen igualmente en ellos. […] La diversidad de opiniones teóricas se hace presente en sus praxis de diferentes maneras, sin llegar a configurarse un cuerpo de trabajo totalmente distinto de la literatura de escritores masculinos hasta ahora conocida (Fares/Hermann 1993a: 22).

Por ello, el discurso femenino no está en el centro del análisis del presente trabajo, aunque la cantidad de estudios sobre Luisa Valenzuela en esa temática, así lo sugiera. Pero, por un lado, el tema de esta investigación ya es bastante amplio para no tener que extenderlo más con el aspecto del género, por otro lado, considero que en general, esta temática ya ha sido suficientemente trabajada (cf. por ejemplo los estudios de Sonia Mattalia 2003 y María del Mar López-Cabrales 2000). Sin embargo, no se cuestiona el interés que podría generar el análisis de la emergencia, a partir del discurso religioso, de una mirada feminista o de género, que dé cuenta de los significados que arrojó la división de tareas fundamentada en el sexo, en la Iglesia, desde hace siglos. En la novela *En la estela de un secuestro* (1977) de Bosco, por ejemplo, se puede constatar una diferente manera de orar entre los protagonistas femeninos y masculinos. Sin embargo, en las demás novelas analizadas no hubo marcas llamativas que exigieran un estudio comparativo que muestre las diferencias entre los discursos de género cuando se refieren a la religión. Por lo tanto, desistí de abrir esa puerta a otro campo de investigación tan amplio.

A propósito se han tenido en cuenta tanto escritoras como autores, y entre ellos tanto los renombrados como los menos conocidos. Entre los autores hoy en día célebres son incorporados al análisis Griselda Gambaro, Marta Traba y Luisa Valenzuela, Manuel Puig, Mempo Giardinelli, Daniel Moyano y Humberto Costantini, todos escritores prestigiosos en los EE.UU. y en parte también en Europa. Entre las autoras y escritores sin difusión fuera de Argentina, se encuentran María Angélica Bosco, Jorgelina Loubet, Fernando López, Eduardo Gudiño Kieffer, Fernando Alonso y Juan Luis Gallardo. La presencia de dichos autores en el

[16] Celia Correas de Zapata se refiere a esa problemática y lista varios casos de antologías e historias literarias en las que las mujeres no son mencionadas, o en el extraño caso en que sí lo sean, se menciona a dos o tres escritoras, como "limosna" (Correas de Zapata 1985: 599). Además, concuerdo en lo personal con escritoras como Liliana Heker, que se oponen a que sus textos sean analizados siempre bajo el dominio del discurso feminista, ya que al leer una novela de un escritor, tampoco nadie (o sólo en excepciones) empieza a analizar su discurso masculino (cf. Heker 1999). Cf. también la entrevista con Valenzuela, realizada por Claudia André, en que cuenta que le "decían que [su] obra parecía escrita por un hombre, ahí pensé que me estaban ponderando y lo creí hasta que tomé conciencia" (André 2000: 246). Además destaca que rechaza ser considerada feminista, porque no quiere "estar encasillada a ningún 'ismo'" (André 2000: 243).

trabajo, empero, se refiere estrechamente a su pertenencia al corpus y el interés en la emergencia del discurso religioso y su función en sus textos narrativos, sin significar un juicio sobre su valor estético.

En general hay que destacar que el campo de investigación sobre la escritura literaria durante la dictadura militar en los últimos años ha crecido mucho. Entre los investigadores se encuentran Daniel Altamiranda (1998), Andrés Avellaneda (1977, 1983, 1985a, 1985b, 1986, 1989, 1995, 1997), Daniel Balderston (1990), Guiseppe Bellini (2000), Claude Cymerman (1993, 1995), David William Foster (1987, 1995), Jean Franco (1996a, 1996b), Liliana Heker (1993a, 1993b), Cristina Piña (1993), Fernando O. Reati (1992), Beatriz Sarlo (1983, 1987, 1988, 2007), Saúl Sosnowski (1983), David Viñas (1982) y en el campo científico alemán, sobre todo Karl Kohut (2002, 2003 y 2010) y Roland Spiller (1993). Sin embargo, no hay diferencias esenciales en sus exploraciones sobre la narrativa de la dictadura militar, por lo cual sus investigaciones son resumidas según es pertinente para este trabajo.

Sobre las y los autores reconocidos en el campo internacional, existen varios estudios críticos.[17] Sin embargo, después de haber revisado estos estudios, se puede constatar que hay pocos críticos que focalicen sus trabajos en la emergencia del discurso religioso en las novelas. En el campo latinoamericano en Alemania, se pueden listar Wolf Lustig (1989) y Annegret Langenhorst (1998); sin embargo, ambos investigan épocas anteriores a la estudiada en este trabajo. Llama la atención que hasta hoy no se haya investigado más en esa dirección, ya que una vez que se pone atención en el tema, se encuentra que en una gran parte de las novelas se menciona a la religión de alguna manera, aunque sin duda con diferente peso en cada una de ellas. Sin embargo, en los últimos años esta temática está en auge y como respuesta se fundó el grupo ALALITE, del cual Cecilia Inés Avenatti de Palumbo (2003, 2003a, 2003b, 2006) es la representante de la investigación argentina.[18]

---

[17] Se escribieron varias tesis doctorales y otros estudios científicos sobre Valenzuela: Ksenija Bilbija (2003b), Juanamaría Cordones-Cook (1991, 2001a, 2001b), Gwendolyn Díaz (1996a, 1996b, 2002), María Teresa Medeiros-Lichem (2002) y Gwendolyn Díaz, María Teresa Medeiros-Lichem y Erna Pfeiffer (2010) entre muchas otras. En la mayoría de estos estudios está el aspecto del discurso femenino en el primer plano del análisis, sin observar el discurso religioso que se presenta en las obras. Como excepciones se puede mencionar a Zulma Nelly Martínez (1994, 1995) y a María José Punte (2002), quienes abren su investigación a esa temática. Dentro de los muchos investigadores que se interesan por Marta Traba, la mayoría se refiere a su extensa obra sobre la Historia del arte latinoamericano, por lo que no entran al presente estudio. Entre los que investigan su narrativa, deben ser mencionados Jorgelina Corbatta (1999), Elia Geoffrey Kantaris (1995), Sandra Lorenzano (2001) y Victoria Verlichak (2001). Griselda Gambaro es reconocida en Europa sobre todo por su obra dramática, mientras que sus novelas aún no son tenidas tan en cuenta, aunque están en auge los estudios que las abordan: cf. Evelyn Picon Garfield (1988), Malena Lasala (1992), Hortensia Rosa Morell (1991, 2008), Susana Tarantuviez (2001), Dianne Marie Zandstra (2007), etc. Si en la mayoría son mujeres las que se han dedicado a estudiar las obras de estas escritoras, en el caso de los autores hombres se da otro espectro: son tanto hombres y mujeres críticos los que trabajan sus obras. En el caso de Manuel Puig se puede mencionar a Elías Miguel Muñoz (1987), Julia Cuervo Hewitt (1990), Jonathan Tittler (1993), Jorgelina Corbatta (1999), José Amícola (1992, 1998, 2000), Suzanne Jill Levine (2001) y Peter Tupawuni Imoro (2006), además de los críticos que se dedican a la investigación sobre su narrativa en el cine, como Sabine Schlickers (1997). Entre los investigadores que se ocupan de la obra de Daniel Moyano, están entre muchos otros Nilda María Flawiá de Fernández (1990), Rodolfo C. Schweizer (1996) y Marcelo Casarin (2002). Sobre Mempo Giardinelli escribieron entre otros Ricardo Gutiérrez Mouat (1990) y Karl Kohut (1990), mientras que respecto a la obra de Humberto Costantini se puede mencionar a Hernán Fontanet (2008) y a Adelaida López Mejía (1991). José Javier Maristany (1999) se ocupa entre otras obras también de la de Juan Luis Gallardo. Dentro del grupo de las mujeres no tan reconocidas, se consigue más literatura sobre Jorgelina Loubet: investigaron sus obras Jorge A. Dubatti (1991), Julieta Gómez Paz (1982), Federico Peltzer (2003) y Gustavo Fares y Eliana Hermann (1993). Por la obra de Angélica Bosco se interesó Andrés Avellaneda (1977), mientras que Anabel Allochis y María Clara Capitaine (2006) escribieron una reseña crítica sobre Fernando López. Sobre Eduardo Gudiño Kieffer y Fernando Alonso no se halló literatura crítica (desde Alemania).

[18] ALALITE es la sigla de la Asociación Latinoamericana de Literatura y Teología.

En el campo de la literatura de habla alemana, son sobre todo teólogos los que se dedican a esta investigación, aunque también se encuentran críticos literarios entre ellos, o investigadores interdisciplinarios. Entre los más conocidos de este campo se puede nombrar a Dorothee Sölle (1973), Walter Jens, Hans Küng y Karl-Josef Kuschel (1986), Kuschel (1991, 1994, 2000), Dietmar Mieth (1986), Paul Konrad Kurz (1986, 1996, 2004), Peter Tschuggnall (2001, 2006), Jan Bauke-Ruegg (2004), Andreas Nehring y Joachim Valentin (2008) tanto como a Georg Langenhorst (2005, 2011).[19]

Casi todos los investigadores que se dedican al campo de "literatura y religión" están en un intercambio interno constante entre las dos disciplinas, ya que están fascinados tanto por la literatura como por la religión y algunos hasta estudiaron ambas disciplinas (cf. Langenhorst 2005: 221-222), como se da en mi propio caso.

[19] Otros, como Daniel Hoffmann, tienen un interés investigativo más específico, como la relación entre literatura y religión entre las dos guerras mundiales (cf. Hoffmann 1998).

3 Marco teórico, metodología y estructuración de este estudio

Al haber definido los objetivos y el corpus de este trabajo, se clarifican en lo siguiente las teorías y el método de análisis empleado en el estudio de los discursos religiosos emergentes en los textos narrativos elegidos y de la interpretación de sus posibles funciones. Para tener una base en común se adelanta una definición de lo que se entiende bajo el concepto de la literatura y de la religión en el presente estudio.

En general se puede decir que el concepto de literatura se presenta de una manera amplia: puede abarcar poemas y novelas, o sea, literatura ficcional, la que se divide en la así llamada literatura culta y la literatura de consumo masivo. Sin embargo, el concepto de literatura se abre cada vez más e incluye entre sus géneros ensayos y artículos de periodísticos, junto con textos oficiales, es decir documentos, testimonios o certificados. Ante el gran número de publicaciones durante la dictadura militar, a pesar de las restricciones de la censura y la atmósfera político-social, se vio la necesidad de decidirse por uno de los mencionados géneros. Según Javier de Navascués "[e]s muy probable que la poesía aglutine el mayor número de testimonios que relacionen cristianismo y revolución" (Navascués 2002: 156). Se basa para esa afirmación en el estudio de James Iffland, quien declara que hay mucho más poetas-guerrilleros que escritores de otros géneros "que han podido reconciliar su praxis política con su actividad literaria" (Iffland 1994: 36). Entre los 'poetas-guerrilleros' Navascués resalta a los que enlazan esa labor con el cristianismo "ya que [la poesía] puede manifestarse como un género cercano o incluso permeable a las oraciones comunitarias o a las celebraciones de la Iglesia de base" (Navascués 2002: 156). También Juan Liscano opina que la poesía

> ofrece el más afinado instrumento para expresar el estado de gracia estético, para representar el trance espiritual, para hablar con los dioses […], constituye una experiencia de profunda soledad, de secreto y transfiguración (Liscano 1976: 31).

En distinto sentido se expresa Ulrich Broich, todavía en 1984, cuando argumenta que si bien no hay un consenso en lo que se refiere a las funciones de la literatura en general "[h]ardly any critic or writer, however, would nowadays attribute a religious function to literature" (Broich 1984: 305). Empero, en sus estudios sobre William Golding le atribuye sostener que "the religious function of literature is not to propagate dogmas or solutions, but to further man´s awareness that there is another world, i.e. to further man´s religious experience" (Broich 1984: 307). Es este el sentido de la emergencia del discurso religioso que también se detectó con respecto a las obras argentinas.

Respecto al género, Broich está convencido de que el "process of secularization has affected narrative literature even more strongly than the drama or poetry" (Broich 1984: 305) y asegura que "it is the non-main-stream novel we have to look to if we want to find a literature willing to commit itself to religious functions" (Broich 1984: 326). Es decir, el género en el cual Broich ve posible un análisis de funciones religiosas es la novela no superventas.[20] Otro argumento a favor de investigar la novela, lo da Maria de las Nieves Pinillos, cuando señala que "la novela es el género de la emancipación literaria de América", y que "todo el pasado y presente del continente […] está, a modo de complejo e inmenso mural, en [ella]" (Pinillos

[20] Broich lista además el género de la ciencia ficción, como importante para un análisis de la emergencia del discurso religioso (cf. Broich 1984: 326).

1987: 16-17; 17). A este argumento se acopla el de Piglia, quien señala que en Argentina, la novela tiene que ver con el cruce de la política con la ficción (cf. Piglia 1989: 98). Teniendo estos argumentos en cuenta, se define en este trabajo por 'literatura' el género de la novela.

Falta definir entonces lo que se entiende por 'religión' en este estudio. Hay que recalcar que este término tiene un significado tan amplio como el de la literatura. Por ser de especial interés, se ha reservado un capítulo especial para su definición (cf. capítulo II.2). Por ahora es suficiente remarcar que se parte de la premisa de que existe una vecindad trascendental entre arte y teología (cf. Strauß 1990: 307). Para ello la noción de la *interpretación no religiosa de conceptos teológicos* de Dietrich Bonhoeffer (2010) es importante. El análisis detallado de las novelas muestra que se encuentran en ellas las referencias religiosas y teológicas que según Bonhoeffer están en las dimensiones fundamentales de la experiencia humana. Este es su punto de coincidencia con el teólogo y antropólogo Paul Tillich, quien diferencia el concepto de 'religión' según un sentido estricto y otro amplio. Según la definición amplia, religión es la expresión de lo que nos toca incondicionalmente (cf. Tillich 1964: V, 40).[21] La pérdida de la religión o según él, de la "dimensión de profundidad" significa que el ser humano ha perdido la pregunta por el sentido de la vida, la pregunta por de dónde viene, a dónde va, lo que debe hacer de su vida en el espacio corto entre nacimiento y muerte (cf. Tillich 1964: V, 43). "Religión", en este sentido antropológico no es solamente un conjunto de símbolos especiales: religión está en todas las funciones del espíritu humano, como la verdad y la justicia, el imperativo moral y la expresión estética.

Además, junto con Manfred L. Pirner, se debe destacar que no existe una religión 'pura', ya que cada religión se basa en la cultura de la cual proviene (cf. Pirner 2006: 35). Por eso, siguiendo a Kurz se puede recalcar que es necesario dimensionar la relevancia de la religión dentro del contexto en que las novelas fueron escritas. Por lo tanto, será necesario anteponer al análisis de los textos narrativos un resumen de la situación política-social en la que se ubican. En referencia al contexto latinoamericano de los años 1976-1983, se puede resumir que la religión sigue ocupando un lugar decisivo en la formación de las conciencias. Kurz (cf. 1986: 229) se refiere, al hablar de América Latina, a la *Teología política*. A mi entender, la doctrina de la *Teología de la Liberación,* cercana en sus ideas a la primera, tuvo más predicamento.[22]

También Birgit Neumann y Ansgar Nünning recalcan la importancia de una amplia contextualización de textos narrativos:

> Literarische Texte stehen damit in einem offenen und dynamischen Bezug zum kulturellen Wissen ihrer Entstehungszeit: Sie speisen sich nicht nur aus dem kulturellen Wissensbestand, sondern haben auch aktiv an dessen Konstruktion, Modifikation und Dissemination teil und sind daher – neben anderen kulturellen Objektivationen wie etwa Bildern, Zeitungen, oder Filmen – als eigenständige Medien der Wissensproduktion zu begreifen (Neumann/Nünning 2006: 6).[23]

[21] Por el concepto estricto de religión Tillich entiende la vida de un grupo social que comparte un último e incondicional deseo, una experiencia santificadora, tanto en los símbolos místicos y de culto como en las formas de vida, morales y sociales (cf. Tillich 1972: XIII, 449). Para un desarrollo más amplio de su concepto cf. el apartado II.2.1 de este trabajo.

[22] Los conceptos y la influencia política-social de la *Teología de la Liberación* en aquellas sociedades se desarrollan en el capítulo II.1.2 y en referencia al corpus en el capítulo III.1.3.1.

[23] "Textos literarios están por ello en una referencia abierta y dinámica hacia el conocimiento cultural de la época de su origen: no solamente se nutren del archivo cultural, sino también forman parte en su construcción, modificación y diseminación y deben ser entendidos por lo tanto –al lado de otras objetivaciones culturales como por ejemplo pinturas, diarios o películas– como medios independientes de la producción del conocimiento" (cf. Neumann/Nünning 2006: 6).

Con ello, el presente trabajo se ubica en el campo de investigación de los estudios culturales, cuyo interés está además del texto narrativo, en la dimensión mental de la cultura argentina y en la transformación de las construcciones de sentido, ideas, sistema de conocimientos y valores social dominantes, como asimismo en todos los factores de la literatura como sistema social (condiciones de producción, procesos de institucionalización y canonización; cf. Neumann/Nünning 2006: 12). Por eso, se trabaja en este estudio tanto la estetización del discurso religioso en las novelas como su posible función social-política.

Si se tiene en cuenta que las novelas a analizar son muy diferentes entre sí, en lo que se refiere a su estética, su explícito compromiso con la situación política-social de Argentina de aquellos años y la presencia del discurso religioso en ella, se puede destacar que no es posible aplicar una única teoría a su análisis. Como base, se ofrece trabajar con el modelo de la Mimesis de Paul Ricoeur (cf. 1988). Según este, en textos ficcionales se encuentra el sistema simbólico colectivo que está latente o explícitamente en la sociedad del autor. A partir de esa *prefiguración* el autor *configura* los símbolos y su contexto en sus textos ficcionales, los que el lector durante su lectura *refigura*, según su propio conocimiento y contexto. Astrid Erll y Simone Roggendorf (2002) amplían esta idea en lo que se refiere a la configuración literaria. Con el encuadre de la "narratología histórica-cultural" (*kulturgeschichtliche Narratologie*), ellas están adheridas al análisis narratológico, pero lo amplifican hacia el contexto cultural de la novela. La metodología de Erll/Roggendorf, es un concepto heterogéneo, que permite combinar diferentes teorías y métodos: conecta el análisis de la forma, bajo conceptos narratológicos, con teorías culturales, más el conocimiento del contexto histórico social. Con ello, se permite a través de una historización y contextualización de fenómenos narrativos una orientación interdisciplinaria y científica cultural de la praxis narratológica (cf. Erll/Roggendorf 2002: 107). Todas las concepciones que entran en este método, tienen en común que analizan los textos según las categorías de la narratología, es decir, formulan preguntas por el "cómo" se narra, además de la pregunta evidente del "qué". Asimismo, el análisis de los discursos e interdiscursos, la metaforología y la explotación del topos están en el foco del interés. Pero ello siempre se hace bajo la pregunta, qué influencia tiene la forma narrativa a nivel del significado. Con ello, la *narratología histórica-cultural* amplía el método de la lectura minuciosa en dos sentidos: por una parte, se agregan al análisis narrativo de la novela la manera de contar, el desarrollo de la trama, la presentación de los protagonistas y su personalidad, por otro lado, la teoría del *New Historicism* (Stephen Greenblatt y Catherine Gallagher 2000) se amplía por el concepto de la *descripción densa* de Clifford Geertz (2008). Es decir, no solamente la mera descripción de lo observado se vuelve importante, sino su interpretación según el contexto. En consecuencia, la pregunta por el "para qué" entra en el estudio y forma una unidad junto con la pregunta por el "cómo". Para el presente estudio esto significa que se analizan las formas narrativas del discurso religioso, su ingreso estético en los textos literarios, y su función en relación a su contexto. Esto corresponde además a la teoría desarrollada por Bajtín:

> El diálogo interno, social, de la palabra novelesca, necesita la revelación del contexto social concreto de la misma que define toda su estructura estilística, su 'forma' y su 'contenido', pero no desde el exterior, sino desde el interior; porque el diálogo social suena en la palabra misma, en todos sus elementos (tanto en los del 'contenido' como en los de la 'forma'; Bajtín 1989: 117).

Para un análisis que focaliza en el discurso religioso, ese aparato teórico de la 'Heteroglosia' o 'Dialoguicidad', y el de la 'palabra ajena', ambos formulados por Mijail Bajtín (1989, 1979), se vuelven sumamente importantes. Bajtín parte de la premisa que ningún texto se produce

por sí solo o está recién innovado, y que cada palabra es memoria de la precedente, en una red discursiva muy amplia; lo que Julia Kristeva más tarde denominaría la 'Intertextualidad' (cf. Kristeva 2004: 340). Para el presente estudio es importante recalcar que las novelas están, de diferentes maneras y con distinto peso, impregnadas por citas bíblicas y alusiones a historias de la misma. Esta emergencia del discurso religioso puede ser entendida como un intertexto, o como 'palabra ajena'.[24] No necesariamente se trata de citas bíblicas directas, marcadas como tales; estas también pueden entrar en los textos sin distinciones formales (cf. Bajtín 1979: 194).

> Die fremde Rede, die erzählte, nachgeäffte, in einem bestimmten Licht vorgeführte, bald in kompakten Massen angeordnete, bald sporadisch verstreute, meist unpersönliche […] Rede ist nirgendwo deutlich von der Autorrede abgegrenzt: die Grenzen sind absichtlich fließend und zweideutig gehalten, oft verlaufen sie durch ein syntaktisches Ganzes, oft durch einen Satz, manchmal jedoch zertrennen sie die Hauptglieder des Satzes (Bajtín 1979: 198).[25]

La inclusión de la 'palabra ajena' sin que sea marcada explícitamente, sucede en las novelas analizadas sobre todo en casos en que el discurso religioso es utilizado como ubicación, es decir, cuando las palabras ajenas son alusiones a situaciones bíblicas, para evocar un ambiente específico. Muchas veces, las citas bíblicas son entremezcladas en el habla de los personajes y es la tarea del lector interpretar su posible significado. Para ello, sin embargo, es necesario conocerlas y ubicarlas en su contexto original. Sólo entonces es probable poder detectar una posible parodia en el uso de estas palabras. Al repetir un personaje o un narrador una 'palabra ajena' con tono irónico o sacándola de su contexto original y poniéndola en el de la novela, con un sentido tal vez opuesto al original, puede resaltar el significado latente en ella, denunciando sus contradicciones y volcando sobre el discurso actual una serie de reflexiones que lo vuelven plural. A través de esta estrategia, se puede enunciar un modo de ver y pensar, ajeno a la manera típica social o individual. Esto revela hasta qué punto la emergencia del discurso religioso en textos literarios tiene significancia para el desarrollo de un discurso contestatario y crea como tal nuevos conocimientos. En su teoría sobre la función de la parodia y la risa carnavalesca, Mijaíl Bajtín (1990) mostró cómo a través de la parodia, por ejemplo del discurso religioso, es posible subvertir el discurso político reinante. Esta herramienta teórica se desarrolla de manera pormenorizada en el capítulo III.

Estas ideas son retomadas por Birgit Neumann y Ansgar Nünning (2006) en su formulación de "conocimiento cultural" que subraya el potencial generativo de literatura y que es válido como marco teórico de todas las novelas analizadas en el presente estudio.[26] Cerca al

---

[24] Si bien me refiero a la teoría de la 'palabra ajena' de Bajtín (1979) con respecto a las citas bíblicas que emergen en las novelas, no lo sigo en el sentido de la "intención del autor". No quiero entrar en la todavía (latente) discusión sobre la validez de preguntar por la muerte del autor (para el último concepto cf. Roland Barthes [1968], Michel Foucault [1969] en: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer y Mathias Martinez (2000)). Según mi punto de vista, el término de la 'novela contestataria' ya insinúa de por sí una postura política del escritor. Sin embargo, sostengo junto con Kohut (cf. 2010: 75-76), que las novelas valen por su estética. El posible mensaje que les es inherente, se abre ante y es reconfigurado por el lector, a través de su propio conocimiento (en el sentido del concepto de la Mimesis de Ricoeur 1988).

[25] "La palabra ajena, la palabra narrada, remedada, proyectada bajo cierta luz, a veces ordenada en masa compacta, a veces esparcida de manera esporádica, en la mayoría de los casos impersonal […], en ningún momento es claramente separada de la palabra del autor: los límites a propósito son fluidos, ambiguos, corren por un total sintáctico, a menudo por una frase, pero a veces separan las partes principales de la frase" (cf. Bajtín 1979: 198).

[26] También Marc Angenot destaca la importancia del discurso social y explica su función como aquello que en cualquier momento en cualquier sociedad "is the compulsory medium of communication, intelligibility, and rationality. All the prescribed topics of social interaction are formulated and diffused in it. It produces beliefs and carries potent charms. It legitimates and publicizes certain views, tastes, opinions, and themes. It represses others into the chimerical, the

modelo de la Mimesis de Ricoeur, se enfatiza aún más en la refiguración de los textos y su posible reinfluencia en el campo cultural. Bajo el concepto del 'conocimiento cultural' postulado por ellos, se entiende

> die Gesamtheit kollektiv geteilter und symbolisch vermittelter Annahmen über die Wirklichkeit, d.h. über gesellschaftlich prävalente Themen, Werte, Normen, Selbst- und Fremdbilder. […] Solche literarischen Wissenskonfigurationen vermögen – bei entsprechender Aktualisierung durch eine Leserschaft – wiederum auf andere Bereiche einer Kultur zurückzuwirken, diese zu bestätigen, bereichern oder kritisieren. Literarische Texte stehen damit in einem offenen und dynamischen Bezug zum kulturellen Wissen ihrer Entstehungszeit (Neumann/Nünning 2006: 6).[27]

El texto literario es entonces no solamente el resultado de sus variados enlazamientos e interacciones con su contexto, también forma parte activa de la cultura en que está escrito (y leído). Esta premisa permite entender a las novelas contestatarias como una posibilidad real de concienciar sobre los estragos de la dictadura. El conocimiento implícito que se encuentra en las formas narrativas, puede tanto afirmar el conocimiento explícito, como reflexionar de manera crítica sobre él o subvertirlo (cf. Neumann 2006: 48). Este peligro inherente en las novelas –-visto desde el lado de los que han ocupado el poder por las armas–, se manifiesta a través de la censura aplicada (cf. el capítulo II.1.3.1).

La censura a la vez es un factor que hace necesario desplegar estrategias para tratar de sortearla. Una de ellas, es el interdiscurso reintegrativo (Jürgen Link 1988). A través de él es posible que diferentes discursos y el conocimiento de la vida producido por ellos, entren por medio de la literatura en un diálogo que, en muchos casos, es contradictorio. El concepto del interdiscurso, como lo desarrollan Jürgen Link (1988) y Jürgen Link/Ursula Heer-Link (1990), entiende elementos, relaciones, procedimientos que caracterizan varios discursos especiales al mismo tiempo (cf. Link/Link-Heer 1990: 92). Formas elementales-literarias como figuras, analogías, metáforas, mitos, situaciones subjetivas, escamas argumentativas y narrativas, más los así llamados símbolos colectivos, traspasan ese conocimiento especial a una forma accesible, y a modelos individualmente aplicables (cf. Link/Link-Heer 1990: 95). Con ello, posibilitan su comprensión más allá de los límites discursivos y la literatura configura elementos del conocimiento separados que son heterogéneos y culturales, a un nuevo todo que en sí es plural (cf. Neumann 2006: 36). Bajo el término de los símbolos colectivos se entiende la totalidad de los elementos visuales del discurso oral: símbolos, alegorías, emblemas, metáforas, sinécdoques, imágenes. El discurso literario no retoma necesariamente estos símbolos en su significado original, sino que los 'trabaja', los 'enajena' (cf. Neumann 2006: 36). Link señala en ese sentido además, que la inclusión de los símbolos colectivos siempre significa una valoración, lo que llama "posiciones discursivas". Estas, según el narrador, pueden tener diversas connotaciones, por lo que todos los símbolos colectivos tienden a ser ambivalentes

---

extravagant. It mediates between sociolects, homogenizes the «heteroglossia» (Bakhtin) of class societies. In the SD you find in coexistence all the soft forms of social domination of classes, sexes, privileges, and statutory powers." Además, recalca que "[t]hese utterances that migrate in social exchange, recurring in conversation, bill-posting, newspapers, official eloquence, books of different kinds, are not only polysemic: they are also charm-carriers, carriers of societal efficacies, of maker's names, of ideological imprints, that build up a confused memory of the doxa" (Angenot 1988: s.p.; subrayado en el original).

[27] "la totalidad de las suposiciones, compartidas y simbólicamente transmitidas, de la realidad, es decir sobre temas socialmente prevalecientes, valores, normas, miradas propias y ajenas. [...] Tales configuraciones del conocimiento literario pueden –debidamente actualizadas por los lectores– a su vez repercutir sobre otras áreas de una cultura, confirmándola, enriqueciéndola o criticándola. Los textos literarios se encuentran por ello en una referencia abierta y dinámica con el conocimiento cultural de la época de origen" (cf. Neumann/Nünning 2006: 6).

(cf. Link 1988), y están abiertos para diversas interpretaciones. La polivalencia natural de las formas estéticas no permite la asignación de una única función, sino siempre debe ser entendida como una pluralidad de posibilidades, recalcan Neumann y Nünning (cf. 2006: 18). La inscripción del lector, con su contexto, puede volverse constitutivo para el significado del texto ficcional (cf. Neumann 2006: 49). Por ello, el concepto del interdiscurso es importante para este trabajo: al reintegrar el conocimiento cultural de una época, el texto mismo se vuelve heterogéneo y cuestiona con ello los conceptos que premian la homogeneidad y postulan la totalidad (cf. Neumann 2006: 36-37), es decir, el discurso autoritario.

> Auch kulturell marginalisiertes und tabuisiertes sowie scheinbar obsoletes, ins kulturelle Archiv verbanntes Wissen kann Literatur aufgreifen, es mit kulturell Konventionalisiertem verbinden und dem Ausgegrenzten damit probeweise zur kulturellen Geltung verhelfen (Neumann 2006: 47).[28]

Es decir, a través de contradiscursos o discursos marginales es posible construir alternativas de conocimiento, lo que corresponde a una de las hipótesis de este trabajo: que el discurso religioso ingresa a las novelas contestatarias para subvertir el discurso oficial. Sin embargo, la literatura también puede basarse en un conocimiento establecido hegemónico y afirmar con ello las inherentes constelaciones de poder (cf. Neumann 2006: 47).

En el presente trabajo se entiende el discurso religioso como uno de los posibles discursos especializados que ingresa en la literatura a través de formas específicamente literarias, como son las formas simbólicas y narrativas, con los cuales son trabajados y creados artísticamente los conocimientos y acontecimientos de la vida. Si el conocimiento cultural se relaciona con destinos particulares e individuales y la experiencia de lo vivido se presenta en la literatura (cf. Neumann 2006: 47), estos son los puntos que tiene el texto narrativo en común con la teología: en la literatura, de manera imaginaria, en la religión con referencia a la vida real. Bauke-Ruegg (cf. 2004: 558-570), en el mismo sentido, enfatiza que la percepción de la realidad y la referencia a la realidad son los puntos en común entre literatura y religión.

A estas premisas desarrolladas, que son válidas para el análisis de todas las novelas, es necesario agregar otras teorías exigidas por cada uno de los textos narrativos. Porque, como visto arriba, es pertinente poner singularidades de las formas narrativas en cuanto aparecen en las novelas, en el centro del análisis de este trabajo. Sin embargo, esto se hace de manera ejemplar, no se analizan las mismas formas narrativas y sus funciones en cada novela, para evitar repeticiones innecesarias y ceder el espacio a otras funciones encontradas e igualmente fructíferas para el análisis. Cada capítulo por ende, buscará el marco teórico con que trabajar para corresponder a la interdisciplinaridad del presente estudio.

Resumiendo se puede decir, que a través de categorías teológicas y de las ciencias culturales, se obtiene un instrumental para poder analizar el discurso religioso en la literatura y es posible realizar una descripción de las posibilidades funcionales del procedimiento narrativo en el campo de tensión de religión y de crítica política. En el presente trabajo se investigan por lo tanto las ideas teológicas, los motivos bíblicos y las referencias históricas del papel de la institución eclesiástica, teniendo en cuenta que se trata de material literario. Por lo tanto, es necesario aplicar los métodos de esta ciencia para llegar a un análisis profundo y completo de las novelas y descubrir una posible refiguración del conocimiento cultural. Al mismo tiempo,

[28] "La literatura puede retomar un conocimiento culturalmente marginado, convertido en tabú, incluso aparentemente obsoleto, suprimido al archivo cultural, y unirlo con lo que corresponde a las convenciones culturales y ayudar así a modo de prueba al marginado a tener importancia cultural" (cf. Neumann 2006: 47).

la aplicación de teorías culturales y en especial de conceptos teológicos, permite abrir y profundizar la interpretación de los textos.

Sin duda, esta relación y sus posibilidades de investigación necesitan una explicación más amplia. El próximo capítulo está dedicado a una contextualización de la situación política, la eclesiástica y la sociocultural de los años de la dictadura militar. Es primordial destacar los acontecimientos políticos, para entender la situación de incertidumbre y terror a los que estaba sometida la población. De suma importancia es poner en relieve el papel de la Iglesia estatal frente a la política y a sus miembros, en relación a la doctrina del cristianismo y a otras corrientes teológicas, para poder entender las diferentes maneras en que el discurso religioso entra en las obras narrativas y precisar el valor de su uso.

Teniendo en cuenta que el campo científico "literatura y religión" se ha desarrollado con grandes pasos en los últimos años, y considerando su importancia en el presente estudio, se dedica un capítulo especial a su evolución. En un primer instante se ofrece una definición del concepto de religión basado en lo desarrollado por Tillich y se explicitan los conceptos teológicos de Bonhoeffer y su influencia en la *Teología de la Liberación* y el *Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo*. Una reseña de la evolución de dicho campo científico, y la ubicación del presente estudio en ese, permite destacar su importancia para las ciencias culturales actuales. A continuación se describen las posibles manifestaciones del discurso religioso en textos narrativos y se desarrollan categorías para su análisis que serán aplicadas en el siguiente capítulo. Dedicado a investigar de manera pormenorizada la emergencia del discurso religioso en las novelas contestatarias, escritas bajo la última dictadura militar argentina, este análisis se aplica a tres diferentes temáticas:

La investigación de la figura bíblica de Job en las novelas *Ganarse la muerte* (1976) y *Dios no nos quiere contentos* (1979), ambas de Gambaro, incluye la pregunta por la pasión y un posible llamado a la acción. Tal encuadre reveló necesario focalizar en los conceptos de la libertad de la voluntad y de la acción del existencialismo y de la *Teología de la Liberación*. En comparación a esta última, se analiza el concepto del amor al prójimo también desde el punto de vista filosófico de Emmanuel Lévinas (1995) y del motivo del chivo expiatorio explayado por René Girard (1990). A la vez se estudia si una interpretación alegórica de la novela implica una crítica a la institución eclesiástica.

En el segundo apartado se investiga la necesidad y funcionalidad de los rezos. Se ha encontrado que la oración en muchas de las novelas se hace presente, aunque de muy diferentes maneras. De modo ejemplar se analiza la novela *Conversación al sur* (1981) de Traba, bajo la pregunta por la necesidad del rezo: ¿sirve de guía por el camino de la vida o es un mero rito secularizado, una costumbre? A esta investigación se suman los análisis de *El mejor enemigo* (1984) de López, en la cual el rezo parece ser una negociación con Dios, mientras que en la novela acomodada *¿Y qué querés que te diga?* (1983) de Gudiño Kieffer la relación entre Jesucristo y el protagonista es considerada de importancia y de necesidad pareja para ambas partes. Similar a *Conversación al sur* de Traba, en *El beso de la mujer araña* (1977) de Puig el rezo se lleva a cabo ante una situación abismal, mientras que en *Luna caliente* (1983) de Mempo Giardinelli el protagonista rechaza una posible ayuda que el rezo le podría brindar. Si bien en estas novelas las oraciones tienen una importancia marginal para el desarrollo de las tramas, sin embargo, su análisis se vuelve interesante al relacionar la forma y el momento de rezar, con la postura política de los personajes en las novelas. Esto se manifiesta aún más en la novela acomodada *En la estela de un secuestro* (1977) de Bosco y en *La*

larga noche de Francisco Sanctis (1984) de Costantini, en las que el rezo o el llamado de Dios cobran una importancia decisiva para la actitud de los protagonistas.

La tercera temática ahonda en el uso del discurso religioso por parte de los protagonistas. Por un lado, se cuestiona en la novela acomodada *La Rebelión de los semáforos* (1977) de Gallardo si la mirada positiva a la religión implica que esta novela apoye el régimen militar. Por otro lado, se observa la posibilidad de parodiar ese discurso y se analiza la función contestataria que le es inherente. En ese sentido un estudio del concepto de la Trinidad cristiana, del sacerdocio y de los conocimientos sobre magia en *Cola de lagartija* (1983) de Valenzuela puede demostrar si su parodia puede provocar que las pretensiones de poder del protagonista se disuelven.

En varias novelas, se vuelve decisiva la disposición de los personajes a comprometerse con Dios. Esto se da sobre todo en *Los caminos* (1981) de Loubet, en la cual la actitud de los protagonistas según adopten el credo cristiano o se opongan a él, influye en la conducción de simpatía del lector y ayuda –así la hipótesis– a ubicar la novela como posicionada en un contexto político. Asimismo la imagen que los personajes tienen de Dios, ayuda a clasificarla como novela contestataria o acomodada. Por otra parte, en *Goliat o la noche de los milagros* (1983) de Alonso, se diferencia claramente entre el mensaje religioso y la postura eclesiástica, mientras que en otras novelas, como en el caso de *El vuelo del tigre* (1981) de Moyano, la imagen negativa de Dios lleva una crítica a la institución eclesiástica impuesta.

En conclusión, se verá si el discurso religioso puede ser considerado una herramienta de poder dentro del discurso narrativo. Se remarcan las formas narrativas con las que emerge en las novelas y se recalca si es posible que esta discursividad lleve a apoyar al régimen autoritario o si contrariamente contiene elementos subversivos que pueden ser retomados por el lector y reconfigurados para un nuevo conocimiento cultural.

II Política, religión y literatura bajo la dictadura militar

El rastreo de la emergencia del discurso religioso en textos narrativos ha cobrado gran importancia dentro de los estudios literarios. Sin embargo, aún no ha sido relacionado de manera exclusiva con la situación política en que se desarrollan las narrativas literarias. Para que ello sea posible, es necesario adelantar una síntesis de la situación política-social de aquellos años, en este caso, la dictadura militar argentina instalada entre marzo de 1976 y diciembre de 1983. Además, por cuestiones señaladas en el capítulo I.2 y desarrolladas más detalladamente luego, se consideran también los años previos de la dictadura, puntualmente desde 1974. De pareja importancia resultan el papel de la institución eclesiástica católica y otras corrientes religiosas que entraron en la literatura de aquellos años. No por último, la presión del gobierno de facto sobre el campo cultural argentino en su conjunto bajo la dictadura, tuvo mucha influencia en el desarrollo de la narrativa que se estudia.

El acercamiento a una definición del concepto 'religión', término imposible explicar de manera exhaustiva, es de suma importancia por su diversidad, pero sobre todo como base para la comprensión de los análisis y el enfoque del tema en el trabajo. A esto se añade un resumen del desarrollo del campo de investigación "literatura y religión" tanto en Alemania como en Argentina. A continuación se ubica este trabajo en dicho campo científico y se destaca el aporte que un trabajo interdisciplinario e intercontinental puede brindar. Su metodología se muestra mediante la explicación de posibles manifestaciones del discurso religioso en la literatura. Finalmente se listan los criterios para su investigación que forman el modelo para la comunicación de los resultados del análisis a las obras del corpus, que serán tema del siguiente capítulo.

1 La situación política y su influencia en el ámbito socio-cultural en los años 1976-1983

Es imprescindible hacerse una idea del contexto en el que las novelas fueron escritas, sobre todo cuando se trata de una situación tan especial como una dictadura militar. Esto comprende tanto el contexto histórico: el desarrollo político de los años anteriores a la dictadura militar y durante la misma; el contexto religioso: el posicionamiento de la Iglesia frente al gobierno de facto y las creencias populares; el contexto cultural: la censura y la autocensura que influyen en el proceso de la escritura, la posibilidad de ser editado y la tematización del exilio *versus* insilio. Estas son las tres temáticas que se desarrollan en los párrafos que siguen, siempre bajo la mirada de su pertinencia para un análisis narrativo de la emergencia del discurso religioso en novelas contestatarias. Con ello, se evidencia que en el presente trabajo no es posible ni necesario indagar en todas las profundidades de los acontecimientos político-sociales de aquellos años, como tampoco es posible listar todas las crueldades hechas por el terrorismo de Estado. Pero el lector interesado en esta temática encuentra una amplia referencia bibliográfica a lo largo de este capítulo.

1.1 El contexto histórico social-político

Ese fue el modelo de intelectual [que se basaba en la firme creencia
de que la cultura tenía la posibilidad, y la obligación,
de modificar el rumbo político-social]
que durante la dictadura militar terrorista de 1976-1983
se convierte en uno de los blancos específicos de la represión
(Avellaneda 1997: 143).

Cuando el 24 de marzo de 1976 una Junta Militar encabezada por el comandante general de ejército teniente general Jorge Rafael Videla, e integrada por los comandantes en jefe almirante Eduardo Massera y brigadier general Orlando Ramón Agosti, tomó por asalto el gobierno democrático que encabezaba Isabel Martínez de Perón, Argentina ya había pasado por cinco dictaduras desde 1930.[29] Es decir, el pueblo argentino estaba acostumbrado a regímenes autoritarios, y en su mayoría los apoyaba.[30] Además, el golpe había sido anunciado en diciembre del año anterior, lo que fue provocado por la situación de inseguridad que en aquellos años se vivió en Argentina, la que fue debida a una inflación galopante, la falta de consenso del gobierno de Isabel Martínez de Perón y una escalada de violencia.[31, 32] Esta se produjo por el enfrentamiento de grupos armados frente a instituciones, especialmente empresas y del Estado, cuyos responsables jamás se conocían con exactitud: los Montoneros o la ultra derecha.[33, 34] Muchos –entre ellos también intelectuales y escritores como Borges– en un principio

[29] Lo novedoso de esta Junta Militar, como destacan varios historiadores, como por ejemplo Juan José Sebreli (cf. 2004: 293), es que la Armada, la Fuerza Naval y la Aeronáutica se repartieron los cargos en un 33 por ciento. Esto se refiere tanto a los puestos administrativos como a los centros clandestinos. Procuraron hacer participar a la mayoría de los militares, para asegurarse el silencio de todos.

[30] Los militares en América Latina históricamente tuvieron influencia en los grupos dirigentes desde el siglo XIX tras las luchas de Independencia contra España y gozaron por ello también de un gran prestigio en el pueblo. Así subrayan Silvia Sigal e Isabel Santi que "existe una afinidad electiva entre Fuerzas Armadas y Patria a que las *guerras* de independencia estuvieron en el origen de la constitución de todos los Estados-Nación en América Latina" (Sigal/Santi 1985: 88). Después de gobiernos civiles, según Hugo Quiroga (cf. 2005: 35), el poder militar entró en la escena política argentina con el golpe de 1930, cuando el mundo estaba sacudido por la crisis económica. Desde ahí tomaron un lugar preponderante en el escenario nacional. Eduardo Schaposnik (1981: 93) describe que los militares "eran depositarios de las armas de la nación y del 'honor nacional'". Para una introducción más detallada en los sucesos de la dictadura militar, sus causas y consecuencias, cf. entre otros Marcos Novaro y Vicente Palermo (2003), Juan Suriano (2005) y Hugo Quiroga (2004).

[31] En el mensaje de Nochebuena de Diciembre de 1975, el General Jorge Rafael Videla advierte al gobierno constitucional que tiene noventa días para revertir la situación. Declara además la necesidad de los argentinos de ganarse la paz (cf. Liliana Caraballo, Noemí Charlier y Liliana Garulli 1998: 77).

[32] María Seoane y Novaro/Palermo, entre otros, resaltan que el gobierno de Isabel Perón ya en julio de 1974 pidió a los militares que terminaran con la guerrilla en Tucumán. Ellos se negaban, utilizando solamente meses más tarde la insuficiencia del gobierno civil como excusa para tomar el poder en su totalidad (cf. Seoane 2004: 128-130). Lo importante es subrayar con Novaro/Palermo (2003: 31) que con el pedido oficial, habían recibido "un explícito reconocimiento de su rol decisivo en el 'conflicto fundamental' y, por añadidura, en el orden que resultaría de su resolución".

[33] 'Montoneros' fue una agrupación guerrillera nacional-revolucionaria que en la mayoría antes había sido parte de la 'Acción Católica Argentina' (cf. Werz 2008: 123). Cuando Perón los abandonó públicamente el 1ero de mayo de 1974, el grupo se radicalizó. Con el golpe militar pasó a la clandestinidad. Rubén Dri (1987: 80) afirma que era de "indiscutible origen cristiano". También en los testimonios de las víctimas de secuestros, resalta su fe en Dios. Cristina, una de la mujeres encarceladas y entrevistadas por María Herminia Di Liscia, explica: "'*yo soy una militante y hay que bancársela*'; *ese espíritu estoico que también te mete la religión*" (Cristina cit. en: Di Liscia 2007: 512). En una carta otra mujer dice: '*porque no tenemos ninguna clase de garantías personales y sólo Dios Nuestro Señor nos amparará*' (Carta N° 29, 21 de junio de 1976, Devoto, cit. en: Di Liscia 2007: 514). A esta relación entre credo y militancia política se refiere también la novela *El mejor enemigo* (1984) de López (cf. capítulo III.2.2.2).

[34] Como un ejemplo de la incertidumbre de aquellos años Pontoriero señala que ni la Triple A ni los Montoneros quisieron reconocer la autoría del asesinato al padre Carlos Mugica, e insultaron los unos a los otros (cf. Pontoriero 1991: 114). En la novela *Los caminos* (Loubet), se indica el miedo de los militares a ser secuestrados y la inseguridad de los diferentes

estaban a favor de esta nueva dictadura, pensando y esperando que con el gobierno militar volvería el orden social. Sin embargo, pronto revisaron sus posturas.[35] A diferencia de los golpistas anteriores, la Junta Militar vino esta vez no solamente con la meta de restablecer el orden –según su punto de vista–, sino anhelaba una entera reorganización nacional y la intención de jugar un papel político a largo plazo (cf. Hugo Quiroga 2004: 62). Como consecuencia, la Junta Militar ocupó los ámbitos gubernamentales suspendiendo las garantías constitucionales y pasando por alto las instancias civiles de gobierno central:

> It was a dictatorship of an institution over society; officers placed in administrative posts were rotated according to procedures established in the different branches of the armed forces (Emilio Fermín Mignone 1987: 18).[36]

Por su parte, ni los partidos políticos, ni la dirigencia sindical, podían representar alternativas para diagramar opciones políticas posibles.[37] Además apoyaron la Oligarquía y la institución eclesiástica de la Iglesia Católica Apostólica Romana la Junta Militar (en muchos casos provenientes de las mismas familias dirigentes del país), por miedo a la fuerza organizativa y de atención social de la clase obrera y en defensa de sus propios intereses políticos y sociales. Esto conduce a que las "evidencias del apoyo de políticos, empresarios, obispos y periodistas al gobierno dictatorial son irrefutables" (Juan Suriano 2005: 15).

Una descripción adecuada de la atmósfera de aquellos años la brinda Marcelo Manuel Benítez:

---

grupos políticos sobre la responsabilidad de los diversos secuestros (cf. Loubet 1981: 37 y 248). Algunos de los métodos de resistencia aplicados por los obreros, fueron tematizados en la novela de Aira *La luz argentina* (1983).

[35] Daniel Altamiranda (1998) describe la situación de la siguiente manera: "En este contexto, la respuesta de los intelectuales argentinos al gobierno militar fue, como era de esperarse, heterogénea y variable. Algunos que, impulsados como Jorge Luis Borges por un sentimiento antiperonista exacerbado, parecieron contribuir en un primer momento a la instauración de una 'literatura oficial', con el paso de los años, que fue poniendo en evidencia las fisuras e inconsistencias entre el discurso del gobierno y sus prácticas de exterminio, revisaron sus posturas" (Altamiranda 1998: 24). También Santiago Kovadloff, antes de su exilio forzado, colaborador de la revista *Crisis*, se acuerda: "Nosotros teníamos la impresión de que la dictadura hacia al año '75 se perfilaba como un hecho ineludible, previsible. Lo que quizá no suponíamos es que el genocidio iba a ser tan claro" (cit. en Crespo/Gómez 2002: 307). De parte del gobierno de facto se puede recalcar que Videla lo encontró "políticamente conveniente rodearse de algunos representantes prestigiosos del mundo de las artes, las ciencias y las letras", así que invitó a que participaran a sus almuerzos en Casa de Gobierno "Borges, Sabato, Bioy Casares, Castellani, René Favaloro y el presidente de la Sociedad Argentina de Escritores, entre otros" (Sebreli 2004: 300).

[36] Cf. también los objetivos de la junta: "1.- Propósito. Restituir los valores esenciales que sirven de fundamento a la conducción integral del Estado, enfatizando el sentido de **moralidad**, idoneidad y eficiencias, imprescindible para reconstruir el contenido y la imagen de la Nación, **erradicar la subversión** y promover el desarrollo económico de la vida nacional basado en el equilibrio y participación responsable de los distintos sectores a fin de asegurar la **posterior** instauración de una democracia, republicana, representativa y federal, adecuada a la realidad y exigencias de solución y progreso del Pueblo Argentino. 2.- Objetivos básicos. 2.1. - Concreción de una soberanía política basada en el accionar de instituciones constitucionales revitalizadas, que ubiquen permanentemente el interés nacional por encima de cualquier sectarismo, tendencia o personalismo. 2.2. - Vigencia de los **valores de la moral cristiana**, de la **tradición nacional** y de la **dignidad de ser argentino.** 2.3. - Vigencia de la seguridad nacional, **erradicando la subversión** y las causas que favorecen su existencia. 2.4. Vigencia plena del orden jurídico y social. [...] 2.7. - Relación armónica entre el Estado, el capital y el trabajo, con fortalecido desenvolvimiento de las estructuras empresariales y sindicales, ajustadas a sus fines específicos. 2.8. - Conformación de un **sistema educativo acorde con las necesidades del país**, que sirva efectivamente a los objetivos de la Nación y **consolide los valores y aspiraciones culturales del ser argentino**. 2.9. - **Ubicación internacional en el mundo occidental y cristiano,** manteniendo la capacidad de autodeterminación, y asegurando el fortalecimiento de la presencia argentina en el concierto de las naciones" (República Argentina Junta Militar (1980: 7-8; negritas hechas por UA). Salta a la vista que la moralidad y los valores cristianos como objetivos se repiten, además el "erradicar la subversión".

[37] En la búsqueda de una solución sindical al golpe, resaltaron según Eggers Brass (cf. 2004: 644) dos actitudes: la de 'participación' y la de 'confrontación'.

> Se habla de control obrero de la producción. Los villeros, hasta entonces ubicados en una categoría infrahumana, se organizan. El feminismo y las ideas de libertad sexual enfrentan las burlas y el asombro. Sacerdotes y obispos contraen matrimonio, se habla de eliminar oficialmente el celibato; los curas párrocos leen a Marx y, en algunos casos, toman las armas.[38] Ha llegado la hecatombe, Satanás se ha instalado en la Tierra. El deterioro ético que corrompe, a partir de este momento, a los aparatos represivos, a muchos individuos que se integran a ellos y, en particular, a las Fuerzas Armadas que se apoderan del Estado en 1976, no es más que el emergente de aquella incertidumbre y ese terror de los sectores afectados por los cambios (Benítez s.f.: [7]).

En ello, Leonardo Pérez Esquivel encuentra la respuesta ante la pregunta acerca de cómo la toma del poder fue posible. Destaca que la dominación siempre requiere del consenso social. "En situaciones de crisis orgánica, el miedo al caos, la inseguridad y la falta de esperanza favorecen la interpelación de los discursos del 'orden' como alternativa restauradora" (Pérez Esquivel 1994: 553).[39] El mesianismo de las Fuerzas Armadas y el rol de garantes –que ellos se habían autootorgado– de los principios y valores cristianos occidentales, constitutivos de la Nación, la restitución de los valores esenciales del Estado y la erradicación de la subversión, entre otros (cf. Avellaneda 1986: 134), les garantizaba el apoyo de la clase dirigente.[40] El argumento que el comunismo era una amenaza a los valores argentinos, les dio muchos aliados entre el grupo conservador católico y los grandes capitalistas empresarios. Sin embargo, según Marcos Novaro y Vicente Palermo (cf. 2003: 73), los grupos de izquierda, en el momento del golpe militar, ya estaban tan debilitados por la organización paramilitar Triple -A (Alianza Anticomunista Argentina), que el fantasma del enemigo comunista, excusa para el golpe, en sí ya no era válido.[41, 42] Pero el gobierno militar argentino en esa lucha no estaba solo, contaba además del apoyo en el interior, también con él en el exterior: en España se acababa el régimen autoritario de Franco, Alemania se encontraba en la época del otoño

[38] Horst Goldstein (cf. 1980: 114) describe que según el discurso oficial, la Iglesia se había mostrado en varias ocasiones como el caballo de Troya de la ideología comunista, por lo tanto era necesario observar a los curas y a las monjas con especial cuidado.

[39] Cf. también Jorge Schvarzer, quien analiza las ventajas que vio el equipo económico en un gobierno autoritario (cf. Schvarzer 1996: 118).

[40] Graziano (cf. 1992: 25-33) habla de la retórica mesiánica que constituyó el fundamento ideológico para la erradicación de las ideas subversivas en la República. Según Horacio Verbitsky el "mesianismo militar toca un techo desconocido antes y un espíritu de cruzada, presente sólo en aspectos parciales de los golpes anteriores, en éste ocupa toda la escena con definiciones ideológicas, teológicas, la convicción de estar participando en una tercera guerra mundial en que los civiles eran apenas auxiliares a ser utilizados en algunas tareas" (Verbitsky 1997: 124).

[41] El responsable de la Triple A (fundada en 1974) era José López Rega, secretario, consejero y ministro del Ministerio del Bienestar Social bajo los gobiernos de Juan Domingo Perón e Isabel Martínez de Perón (cf. Seoane 2004: 121). En el diario *Clarín* sale el 26 de marzo de 1976, es decir, dos días después del golpe, la noticia: "Un verdadero arsenal de guerra fue descubierto por los efectos militares en dependencias del Ministerio de Bienestar Social". A esta figura histórica hace alusión el protagonista de la novela de Valenzuela *Cola de lagartija,* cf. capítulo III.3.1 de este trabajo. La Triple A fue apoyada y entrenada por Francia (por la OAS – Organisation de la Armée Secrète en Argelia) y el ejército influenciado por las ideas de los EE.UU. (cf. Seoane 2004: 101).

[42] Roberto Baschetti (cf. 2001: 4) hace hincapié en el casi total deterioro de los Montoneros antes del golpe. También el *Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo* "ya estaba disuelto como organización nacional" (Dri 1987: 113). Según Pontoriero (1991: 67) "en la Argentina pos-76 su peso se redu[jo] casi totalmente", mientras que en el resto de América Latina (Brasil, Perú, México, Nicaragua, por ejemplo) obtuvo un cierto estatuto de reconocimiento. La crisis del 'Movimiento' en Argentina se produjo a partir del secuestro y posterior asesinato del general Pedro Eugenio Aramburu en 1970 ya que los responsables, los Montoneros, tuvieron lazos con el 'Movimiento'; además, los comentarios de algunos de los curas, presentes en el posterior entierro de los autores del delito, causaron reproche en la sociedad. Los curas, entre ellos el padre Mugica, habían remarcado la desesperación de los jóvenes por la mejora del país y la falta de respuesta por parte de la Iglesia y el Estado que habían conducido a tal hecho (cf. Pontoriero 1991: 92-94).

alemán y la lucha contra la RAF y en el resto de los países latinoamericanos se habían instalado ya unos años antes regímenes militares.[43, 44, 45]

Pero a diferencia a las dictaduras anteriores y las dictaduras latinoamericanas de estos años, la dictadura de la Junta Militar se volvió mucho más violenta.[46] No solamente se dirigió contra el guerrillero, sino sostuvo que el enemigo más peligroso es aquel "que en lugar de armas de fuego tiene a su disposición armas intelectuales" (Reati 1992: 43). Además, según Juan E. Corradi el

> terror tiene como objetivo no sólo controlar, sino también cambiar a los actores sociales. Es esencialmente una técnica de desorientación, que apunta a privar a los sujetos de la oportunidad de calcular y prever las consecuencias de sus acciones. […] Su efecto principal es la generación de [...] una 'cultura de miedo' (Corradi 1996: 89).

Esta 'cultura de miedo', sin embargo, se había instalado en Argentina ya años antes, a través de la organización Triple A. Si esa organización podía ser calificada como organización paramilitar, con el golpe militar, según Teresa Eggers Brass (2004: 630), se formó un 'Estado terrorista'.[47] Es decir, el 'terrorismo de Estado', por primera vez en la historia argentina, se volvió un sistema oficial, con todo lo que implicaba: no había dónde presentar denuncias, muchos de los abogados que se atrevieron a llevar las causas a la corte fueron, en consecuencia, también secuestrados o asesinados.[48] Fue así que el pueblo argentino pronto se enteró, que el "nuevo régimen militar no fue uno más y [que] excedió largamente la agenda represivo-autoritaria de las dictaduras clásicas" (Suriano 2005: 14). Bajo el pretexto del "Proceso de la Reorganización Nacional", todos los que opinaran en contra del régimen, publicaran o tuvieran libros prohibidos, como por ejemplo los de Carlos Marx o Antoine de Saint-Exupéry, eran sometidos a un sistema de intimidación, tortura, muerte y/o desaparición.[49] Así se discutía seriamente, si "las matemáticas modernas eran o no subversivas, es decir nihilistas, ateas,

---

[43] Quiroga (cf. 2004: 73) señala que a los tres días del golpe el nuevo régimen ya fue reconocido por 32 países, entre ellos la Santa Sede, Estados Unidos, Inglaterra, Italia y Alemania.

[44] La lucha contra la RAF (Rote Armee Fraktion) en Alemania fue seguida con mucho interés y comentada en los diarios en Argentina, así por ejemplo en *The Buenos Aires Herald* el 17.10.1977.

[45] En Brasil llegaron los militares en 1964 al poder, 1973 en Uruguay, y en Chile subió al poder, a través de un golpe militar, Augusto Pinochet en 1973.

[46] Para una comparación de las dictaduras latinoamericanas de los años setenta cf. Norma Morandini (2006).

[47] Mignone destaca que "el 24 de marzo de 1976 la triple A desapareció como por arte de encantamiento. Los asesinatos se siguieron cometiendo, en su mayoría como secuela de desapariciones, pero el disfraz ya no era necesario" (Mignone 1986a: 233). Según Eggers Brass, una "característica del 'Estado Terrorista' es que actúa como si fuera un Estado legal, pero en forma oculta sostiene el aparato de represión. Es decir, es un Estado que tiene dos facetas: la *pública*, donde se afirma la obediencia a la ley, la publicidad de actos de gobierno, etcétera, y la *clandestina*, donde se ejercita la represión y el horror como herramienta de gobierno cotidiana" (Eggers Brass 2004: 630). A este doble discurso del gobierno se hace referencia, por ejemplo, en el análisis de *Ganarse la muerte* de Gambaro, capítulo III.1 de este trabajo.

[48] También los refugiados políticos de los países vecinos fueron antes y sobre todo después del golpe entregados o asesinados por los agentes de inteligencia de las dictaduras latinoamericanas (cf. Solari Yrigoyen 1984: 33). Para evitar eso y brindarles ayuda a los refugiados, ya en 1973 se fundó el CAREF (Servicio Ecuménico de Apoyo y Orientación a Migrantes y Refugiados), cf. nota 94 de este trabajo.

[49] Durante la dictadura militar debían quemarse 30.000 libros de EUDEBA (Editorial Universitaria de Buenos Aires) y de tórax editoriales en todo el país, especialmente en universidades y centros educativos. Así se incineraron 80.000 ejemplares de la biblioteca popular rosarina 'La Vigil', y un millón y medio de libros del Centro Editor de América Latina (CEAL). Sobre la represión a la que estaba sometido CEAL cf. Invernizzi/Gociol (2002: 257-272). Además, hay que contar todos los libros de bibliotecas privadas que por miedo a un posible secuestro fueron quemados o enterrados por sus propios dueños (cf. Eggers Brass 2004: 635). Otro ejemplo es el caso del manuscrito de *El vuelo del tigre* que fue enterrado en el jardín de su casa por un sacerdote amigo y la esposa de Moyano, al ser Moyano arrestado (cf. Maristany 1999: 107).

formadoras de conciencia comunista" (Tomas Abraham 1993: 28), o si el análisis sintáctico de la gramática era subversivo. Con todo: el terrorismo de Estado se impuso como norma y las libertades públicas e individuales fueron, en consecuencia, violadas brutal y sistemáticamente.[50] La brutalidad con que los *grupos de tareas* iban a perseguir a cualquiera que aparentemente se opusiera al orden social, resalta en el episodio luego conocido como "La noche de los Lápices". El 16 de septiembre de 1976, estudiantes secundarios de entre 16 y 18 años fueron secuestrados y torturados en la ciudad de La Plata luego de manifestarse reclamando un boleto escolar (un descuento en el precio del transporte) que se les negaba para evitar que se movilizaran y reunieran fácilmente.[51]

Sin embargo, puesto que estos acontecimientos no podían ser totalmente acallados, la Junta Militar necesitó de otros argumentos que los justificaran. Por un lado, se apoyó en un "cristianismo preconciliar que creía en las 'guerras justas' y en el poder inquisitorial de la tortura para corregir los desvíos de la fe" (Seoane 2004: 133), lo que le fue en cierto modo fácil, por el importante papel histórico que jugó la Iglesia católica en los países latinoamericanos desde la conquista.[52, 53] Por otro lado, utilizó la metáfora de la enfermedad, resaltando que tenía que eliminar todo lo enfermo del cuerpo para poder curar al pueblo argentino, sin piedad ni miramiento a la persona.[54] La enfermedad según la junta, era tan grave que las Fuerzas Armadas eran los únicos que se podían hacer cargo (cf. Novaro/Palermo 2003: 34).

Así dice Videla en una alocución:

> Para nosotros, el respeto de los derechos humanos, no nace solo del mandato de la Ley ni de las declaraciones internacionales, sino que es la resultante de nuestra cristiana y profunda convicción acerca de la preeminente dignidad del hombre como valor fundamental. Y es justamente para asegurar la debida protección de los derechos naturales del hombre, que asumimos el ejercicio pleno de la autoridad: no para conculcar la libertad sino para afirmarla: no para torcer la justicia, sino para imponerla. […] Utilizaremos esa fuerza cuantas veces haga falta para asegurar la plena vigencia de la paz social. Con ese objetivo combatiremos, sin tregua, a la delincuencia subversiva en cualquiera de sus manifestaciones, hasta su total aniquilamiento (*Clarín* 31.03.1976: 3-4, subrayado en el original).

Con todo, se puede decir que el gobierno de facto no ocultó su propósito, y que una semana después del golpe, si bien siempre al abrigo de la "cristiandad y la paz", se habló abiertamente del "total aniquilamiento" de la "delincuencia subversiva": en acciones represivas clandestinas conformaron un sistema de doble cara (público y en secreto) para ejercer el terror a través de la aplicación máxima de la tortura. No solamente secuestraron a los 'subversivos', además los hicieron desaparecer.[55] Era como si esas personas nunca hubiesen vivido. No

[50] Las maneras aplicadas del terror por el gobierno militar, son mencionadas en casi todas las novelas contestatarias. De manera muy explícita, se encuentran por ejemplo en *Conversación al Sur* (Traba) y *Cola de lagartija* (Valenzuela).

[51] Estos acontecimientos son descritos en el libro *La noche de los lápices* de María Seoane y Héctor Ruiz Nuñez (1986). De ese libro parte la película homónima de Héctor Olivera, estrenada el 4 de septiembre de 1986.

[52] Por el programa de reeducación cf. *El Silencio* de Verbitsky (2005).

[53] Dietmar Mieth (cf. 2003: 299) recalca que todavía hoy en día se puede hablar de una cultura "católica" en países romanos. Para mayor información sobre el papel de la Iglesia católica en Argentina cf. Hans-Jürgen Prien (1978), Roberto Di Stefano y Loris Zanatta (2000) y el capítulo II.1.2. Lustig, en cambio, resalta que solamente se puede llamar a América Latina un continente católico, si uno se refiere a la cultura popular y no a la élite literaria (cf. Lustig 1989: 8).

[54] Seoane (cf. 2004: 141-142) describe que Videla, ni aún en los casos en que se trató de miembros de su propia familia, se involucró.

[55] 'Subversivos' eran para los militares todos los que actuaban o pensaban en contra de ellos. López Laval (1995: 7-8) destaca que el "contenido de la palabra subversivo, que en principio comprendía a las guerrillas, fue aumentando su extensión hasta abarcar a todos los que simplemente no coincidían con el diseño de la Junta Militar, arbitrario y unívoco,

había cómo presentar la denuncia de la desaparición, porque no se pudo presentar el *hábeas corpus.* No había rastros de ellos, ninguna autoridad reconocía su arresto.[56] Esto significaba crear un vacío, una impotencia de parte de los familiares y amigos, que se vieron ante la imposibilidad de hacer el luto por ellos, al no encontrar sus cuerpos, ni vivos, ni muertos.[57] A este dolor se sumaban los problemas legales, como la custodia de los hijos, la herencia y la situación económica de las familias.

La mayoría de las veces los *grupos de tareas* llegaban en la madrugada para sorprender a las víctimas y toda su familia en medio del sueño, entraban sacando a la gente de sus camas, revolvían buscando material comprometedor. Los perseguidos estaban totalmente expuestos a la voluntad de los intrusos que violaban y torturaban según su estado de ánimo.[58] Las víctimas eran "chupadas" en los tristemente conocidos automóviles Ford Falcon.[59] Frecuentemente las casas eran saqueadas y el botín reducido de acuerdo al grado de los participantes del reparto.[60] Otras veces levantaban a sus víctimas directamente de la vía pública, en pleno día. Es decir, los secuestros y las torturas no pasaron desapercibidos, sino que causaron gran impacto en la población y dejaron una profunda marca en la memoria.

La posición de los intelectuales ante estos acontecimientos fue diversa. Hubo quienes, como se señaló más arriba, al menos en un principio, colaboraron con la dictadura militar. A su vez, también hubo intelectuales como Rodolfo Walsh, quienes utilizaron su palabra como arma en contra de la dictadura.[61] A un año del golpe de la Junta Militar, el 24 de marzo de 1977, Rodolfo Walsh publicó una "Carta abierta a la Junta Militar", en la cual señala con fechas y números exactos la cantidad de secuestros, y la situación económica desastrosa del país, demostrando así la ilegitimidad del gobierno. Afirma que diez millones de habitantes están en las

---

de lo que debía ser el ciudadano argentino". Los perseguidos por el gobierno militar eran sobre todo obreros que participaban de comisiones internas en las fábricas o delegados sindicales. También fueron numerosos los desaparecidos con una ocupación intelectual. Estudiantes, docentes, periodistas, actores y artistas sumaron, según Waldo Ansaldi (cf. 2006: 113), el 30,6 %. A este grupo se pueden agregar abogados y religiosos. En muchos casos fue suficiente haber estado en la agenda de alguien, para ser secuestrado. Este hecho se menciona también en la novela *De Dioses, hombrecitos y policías* (1979) de Costantini.

[56] El *writ* del *Habeas corpus,* un documento del 1679, es considerado base de la democracia moderna. Explicita que se necesita de un cuerpo para que se pueda aplicar la ley sobre una persona. Si bien antes era para asegurarse que la persona realmente esté presente y no pueda ausentarse de su juicio, hoy en día requiere que la autoridad presente al cuerpo y explique la necesidad de su encarcelamiento (cf. Giorgio Agamben 2002: 131-133). Los militares utilizaron esta ley para sus fines: si no hay cuerpo, no hay juicio.

[57] Lorenzano destaca que "[n]o es necesario ir a visitar una tumba; el ser querido está para siempre en el recuerdo. Sin embargo, en términos colectivos, el no poder realizar el duelo, es decir, el no poder elaborar las pérdidas en el plano psicológico, afecta profundamente a la sociedad. El cumplimiento de los ritos con que se rodea a la muerte ayuda a que los dolientes puedan durante ese breve tiempo en el que se ubican en otro tiempo, el tiempo de lo sagrado, aceptar la realidad de esa muerte" (Lorenzano 2001: 51).

[58] Una descripción detallada del procedimiento de los *grupos de tareas*, se encuentra por ejemplo en la novela *El Duke* (1976) de Medina.

[59] En Argentina se utiliza el término "chupado" para las víctimas del terror de Estado, porque después de los allanamientos en la mayoría de los casos ya no se encontraron huellas de ellas.

[60] Cf. la referencia al saqueo de las casas en la novela *El mejor enemigo* (1984) de López.

[61] El intento de utilizar la palabra como arma, también se desarrolla y cuestiona en la novela *Cola de lagartija* (Valenzuela). Cf. el análisis correspondiente en el capítulo III.3.1.

> [c]iudades a media luz, barrios enteros sin agua porque las industrias monopólicas saquean las napas subterráneas, millares de cuadras [están] convertidas en un solo bache porque [… los militares] sólo pavimentan los barrios militares y adornan la Plaza de Mayo, […]. Mientras todas las funciones creadoras y protectoras del Estado se atrofian hasta disolverse en la pura anemia, una sola crece y se vuelve autónoma. Mil ochocientos millones de dólares que equivalen a la mitad de las exportaciones argentinas presupuestados para Seguridad y Defensa en 1977, cuatro mil nuevas plazas de agentes en la Policía Federal, doce mil en la provincia de Buenos Aires con sueldos que duplican el de un obrero industrial y triplican el de un director de escuela, [...], prueban que no hay congelación ni desocupación en el reino de la tortura y de la muerte, único campo de la actividad argentina donde el producto crece y donde la cotización por guerrillero abatido sube más rápido que el dólar (Walsh 2009: 6).

El 25 de marzo, un día después de haber publicado la *Carta*, Rodolfo Walsh fue encontrado asesinado.[62]

También las *Madres de la Plaza de Mayo* se opusieron a la represión oficial y trataron de hacerla pública. Cada jueves, desde el 30 de abril de 1977 hasta hoy, se convocan en la Plaza de Mayo, plaza central delante de la Casa Rosada, la sede del gobierno argentino, para reclamar por sus hijos.[63] A ellas se sumaron las organizaciones de los Derechos Humanos, entre ellos el *Movimiento Ecuménico por los Derechos Humanos* (MEDH), creado en febrero de 1976, la *Asamblea Permanente por los Derechos Humanos* (Asamblea; 1975) y la *Liga Argentina de Derechos del Hombre* (Liga; 1937).[64] Según los historiadores, los años más duros del terror fueron los años entre 1976 y 1978.[65] A partir de los preparativos del mundial del fútbol en 1978, el gobierno militar trató de silenciar las voces en su contra. Sabía que

[62] De Rodolfo Walsh se sabe que llegó muerto a un centro clandestino, después de haber sido enfrentado por *grupos de tareas* en la calle, un día después de haber distribuido la *Carta Abierta*. Osvaldo Bayer comentó en la charla sobre Haroldo Conti y Rodolfo Walsh (5.10.2010), en la Feria del Libro de Francfort, que Walsh siempre llevaba un pequeño revólver consigo para no caer vivo en manos de los militares y ser sometido a la tortura, bajo la cual estaba en peligro de delatar amigos y compañeros de resistencia.

[63] El movimiento de las *Madres de Plaza de Mayo* tuvo su inicio en abril de 1977. Es uno de los primeros movimientos que se organizan en contra de la dictadura militar y por los Derechos Humanos. Las madres que están en búsqueda de sus hijos y parientes, se reconocen en las oficinas policiales y deciden reunirse en la Plaza de Mayo, para llamar la atención y reclamar por la vida de sus hijos (más tarde reclamarán por los cuerpos de sus hijos, vivos o muertos). Empiezan a encontrarse cada jueves en la Plaza, dando vueltas por la misma, y llevan imágenes de sus hijos y parientes en las manos. Franco destaca que se representaba públicamente la 'vida privada', ya que las instantáneas de los hijos generalmente habían sido tomadas en reuniones familiares, y se señalaba la destrucción de aquella vida familiar que los militares decían proteger. Las *Madres de Plaza de Mayo* se reconocen a través de pañuelos blancos, símbolos de los pañales que utilizaban sus hijos. Según Daniel Kersner (cf. 2005: 96) los pañuelos son un símbolo de antiluto. Como la política de la dictadura militar les sugirió que como madres eran las responsables de la educación de sus hijos, se sintieron en su derecho de reclamar por ellos: "Las mujeres convirtieron la ciudad en un teatro donde la población entera estaba obligada a participar como espectadora" (Franco 1996b: 94). Para despreciar el movimiento y para tener una excusa de acosarlas, son clasificadas por el gobierno de facto como 'locas' y son consideradas como 'enfermas', como los militantes (cf. la metáfora del país enfermo en el apartado II.1). Para mayor información cf. Asociación Madres de Plaza de Mayo (s.f.), Abuelas de Plaza de Mayo (s.f.) y Ulises Gorini (2006). La importancia que tenía este movimiento en el momento de quebrar el silencio que se había puesto sobre toda la sociedad argentina, está retomado en la novela *Conversación al Sur* de Traba (cf. capítulo III.2.2.1 de este trabajo).

[64] Para mayor información sobre el trabajo y un listado completo de los grupos de los Derechos Humanos cf. Jelin (2005) y Seoane (2004: 146). Jelin (cf. 2005: 517) diferencia entre los grupos que estaban 'afectados' y los 'no afectados', es decir, los que tenían familiares desaparecidos, eran los 'afectados' y los que sin un interés personal se ocuparon por los Derechos Humanos, los 'no afectados'. Según Jelin, los primeros eran a primera vista un grupo más homogéneo y se ocuparon inicialmente por la recuperación de sus familiares. La "actividad pública fue relativamente menor al comienzo de la dictadura" (Jelin 2005: 518). El segundo grupo era un grupo más heterogéneo que se diferenciaba del primero en su estrategia a seguir. En general se puede decir que su tarea era sobre todo el consuelo, el apoyo (financiero) de los familiares, el asesoramiento legal y la denuncia pública dentro y fuera del país.

[65] Cf. entre otros Quiroga (2005: 59) y Sarlo (2007).

necesitaba la victoria para poder seguir en el poder.[66] Por otra parte, el hecho de que el mundial se llevara a cabo en Argentina misma, era un factor a favor del régimen militar. El orgullo de ser argentino y la posibilidad de ganar en el propio país el mundial, era un hecho que hizo olvidar a muchos ciudadanos la situación política interna. Sin embargo, el mundial también puso el foco de la mirada del mundo en Argentina y las organizaciones por los Derechos Humanos utilizaron esta atención para reclamar los crímenes en contra de la humanidad. Esto provocó la campaña política "Los argentinos somos derechos y humanos", a la cual muchos no dudaron en sumarse: se repartieron calcomanías con esta leyenda, para llevar en el parabrisas de los autos y a los niños se las daba para que las pegaran en el cuaderno. La campaña se dirigió a todos los argentinos que estaban dispuestos a defender a su país en contra de una supuesta infamia comunista, la que fue calificada como una campaña internacional para desprestigiar a Argentina:

> La acusación genérica incluye tanto al Sumo Pontífice de Roma, como al gobierno del presidente Carter –rodeado de asesores comunistas según el juicio del ministro de Economía Martínez de Hoz– al Congreso de los Estados Unidos, a los jefes de la Social-Democracia europea o a los Senadores de Venezuela en su unanimidad (Solari Yrigoyen 1984: 32).[67]

Sin embargo, la presión diplomática y los ataques de la prensa extranjera se habían vuelto tan fuertes, que la Junta Militar se vio obligada a invitar a la Comisión Interamericana por los Derechos Humanos de la OEA (CIDH), aunque logró demorar la visita hasta 1979. Hasta ese entonces los militares habían solucionado la pregunta de qué hacer con los presos.[68]

Hacia afuera, el gobierno de facto hizo a partir del mundial todo lo posible para iniciar un diálogo político: en 1978 Videla se despidió de la jefatura del Ejército para asumir en agosto del mismo año como presidente vestido de civil. En general se puede constatar que a partir de 1978 hubo una cierta apertura. Pero el intento del diálogo falló, los militares no consiguieron el aval civil y no pudieron evitar ser responsabilizados por lo pasado. Además, la oposición política entre 1978 y 1981 rompió su aislamiento, según Quiroga (cf. 2005: 60); y cuando se le otorgó el Premio Nobel de la Paz a Adolfo Pérez Esquivel en 1980, el movimiento por los Derechos Humanos del cual formaba parte fue reconocido y "quedó legitimado frente a la sociedad" (Quiroga 2005: 61).[69] Al mismo tiempo la resistencia en el ámbito de la cultura se hizo más evidente: el movimiento de *Teatro Abierto* se inició en julio de 1981.[70] Además, la situación económica hacia fines de 1981 se complicaba cada vez más, así que la Junta Militar se vio obligada de justificar su gobierno y con ello su poder. El 30 de marzo de 1982 se inició una marcha, convocada por la CGT, pidiendo "Paz, Pan y Trabajo" que tuvo una convocatoria inesperadamente fuerte, lo que demuestra que el pueblo ya estaba dispuesto a enfrentar al

---

[66] Cf. Roberto Cossa (1993).

[67] Cf. Brocato (1993: 467). Se habló sobre todo durante los preparativos para el mundial de una 'campaña antiargentina', ya que la Comisión de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos trató varias veces de llamar la atención de la sociedad mundial a la situación argentina. Quiroga señala (cf. 2006: 270) que la visita de la Comisión en septiembre de 1979 no solamente fue vista por el gobierno militar como una intromisión en cuestiones internas, sino también por parte de la jerarquía eclesiástica argentina. A esta campaña hace referencia la novela *El vuelo del tigre* (1981) de Moyano (cf. el capítulo III.3.2.5).

[68] Lo que sucedió con los presos durante la visita de la CIDH está descrito en Verbitsky (2005).

[69] Emiliana López Saavedra (cf. 1984: I, 113-115) recalca que tanto la jerarquía eclesiástica argentina como el gobierno militar tomaron distancia de la organización *Servicio de Paz y Justicia* y del otorgamiento del Premio Nobel de la Paz a Pérez Esquivel.

[70] Cf. por más información Cossa (1993) y sobre la resistencia en el ámbito de la cultura, el apartado II.1.3.

gobierno de facto.[71] Pero solamente dos días después, las Fuerzas Armadas invadieron –el 2 de abril– bajo el mando del Teniente General Leopoldo F. Galtieri, las islas Malvinas.[72] A causa de ese acontecimiento, el ánimo de la mayoría de los argentinos giró nuevamente a 180 grados, y apoyó incondicionalmente al gobierno militar.[73] Fue el último intento de reposicionarse positivamente en la población civil, por parte de los militares.[74] Pero en contra de lo previsto por las Fuerzas Armadas, Inglaterra realmente entró en la guerra y los EE.UU. no apoyaron a Argentina.[75] Es decir, los obstáculos que se interpusieron para ganar la guerra eran mucho más grande de lo pensado. Cuando se hizo evidente que una multitud de jóvenes argentinos había muerto en la guerra por culpa de los militares, que no sabían administrar y manejar los recursos tanto humanos como materiales, estos perdieron no solamente la guerra, sino también en definitiva el terreno político interior. Es por ello, que debieron iniciar su retirada del poder, en el que duraron hasta el 30 de octubre de 1983, día en que se realizaron las elecciones libres y democráticas, que ganó el Partido de la Unión Cívica Radical (UCR).

Raúl Alfonsín, candidato de la UCR, subió al poder del gobierno democrático con la intención de encontrar y juzgar a los responsables de los desaparecidos y las crueldades cometidas bajo la dictadura militar. Una de sus primeras tareas fue la fundación de la CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas) en 1984. Según los datos recopilados por esta organización, aproximadamente 30.000 personas desaparecieron entre 1976 y 1983.[76] El 22 de abril de 1985, cumpliendo con el plan de gobierno anunciado, comenzó el juicio público a los integrantes de las juntas militares, acusados de violaciones a los Derechos Humanos, según los Decretos 158/83 y 159/83. Después de varios levantamientos militares (abril de 1987, enero y diciembre de 1988), Alfonsín se vio obligado a renunciar a ese propósito, aunque tenía el apoyo de la sociedad civil que identificó a estas sublevaciones claramente

[71] CGT es la abreviación de la *Confederación General del Trabajo*: federación de sindicatos de Argentina.
[72] Las islas Malvinas (o *Falkland Islands*) constituyen un archipiélago a una distancia de aproximadamente 480 km de la Patagonia, por lo cual el gobierno argentino las considera argentinas y nunca aceptó la administración británica.
[73] Hay que destacar en contra de la opinión de Sebreli (cf. 2004: 337), que si bien al entrar Argentina a la guerra el apoyo de muchos fue incondicional, esto no se debió a una amnesia general hacia el gobierno, sino a un sentido de 'derecho' respecto a la posesión de las islas Malvinas. Sin duda, eran muy pocos los que criticaron la aventura militar, postulando una salida negociada y pacífica. A nivel político, todos los países latinoamericanos ofrecieron su apoyo en este momento, correspondiendo al contrato de apoyo mutuo de los países americanos. Solamente los EE.UU., en contra de lo previsto, y en contra de las buenas relaciones de Galtieri con ese país, decidieron apoyar su aliado poderoso de la OTAN, Inglaterra.
[74] Mignone (cf. 1987: 16) cita al historiador argentino Eduardo Tiscornia para realzar que esa guerra fue provocada después de más de cien años de la última intervención militar (1864-1870, guerra contra Paraguay). Es decir, los militares no estaban entrenados a un enfrentamiento bélico. No cuenta entonces el intento de guerra contra Chile en 1978 que se pudo disolver a través de la intervención y mediación del Papa Juan Pablo II (cf. Leonardo Pérez Esquivel 1992: 424), pero que condujo al movimiento de las tropas. Destaca la separación que se produjo entre militares y civiles desde los años 1920: se construyeron viviendas y clubes excluyentes en barrios especiales y en edificios militares había ascensores para oficiales y otros para soldados de menor rango y civiles (cf. Mignone 1987: 16).
[75] Sebreli (2004: 329) se basa en este hecho cuando destaca que fue "un dislate haber llamado 'títeres del imperialismo yanqui' a los militares". Aunque reconoce que hubo entrenamiento militar por parte de los EE.UU., según su punto de vista era insignificante, tanto como la ayuda militar norteamericana en armamentos (cf. Sebreli 2004: 330). Con Pablo R. Andiñach y Daniel A. Bruno (cf. 2001: 18) es necesario diferenciar la actitud de los EE.UU. según los años de que se está hablando. En un principio apoyaban a los gobiernos militares latinoamericanos por miedo al comunismo; como bien lo prueban el *Plan Cóndor* y la *Doctrina de la Seguridad Nacional*, que vuelven la atención de los EE.UU. hacia el interior de los países latinoamericanos por temor a una nueva revolución cubana. Con el ascenso de Jimmy Carter en 1977 y las violaciones relativamente públicas de los Derechos Humanos, por parte de los gobiernos latinoamericanos, los EE.UU. cambiaron su actitud, ya que estaban preocupados por su buena imagen en el terreno internacional.
[76] Para mayor información cf. el estudio realizado por la CONADEP *Nunca más* ([4]1998).

como intentos golpistas y les respondió saliendo a la calle en defensa de la democracia.[77] Sin embargo, bajo la presión de estos levantamientos, se proclamó la *Ley de Obediencia Debida*, es decir, se eximió de la culpa a los subordinados militares por encontrarse los acusados sometidos a una jerarquía superior y por haber cumplido con la obediencia que debían a las órdenes de sus superiores (cf. Federico G. Lorenz 2001: 19). Desde este momento, la superación de los años de la dictadura militar, y los crímenes sufridos bajo ese gobierno, ha jugado un rol significativo en los gobiernos democráticos. Resultó también ser un punto decisivo para la victoria de Néstor Kirchner en 2002 su promesa de terminar con el *Punto Final* y la *Ley de Obediencia Debida* y hacer juicio a todos los responsables.

Con los anteriores párrafos se mostró un breve retrato de la situación política social de aquellos años. Queda la pregunta, en el marco de este trabajo, por el papel de la Iglesia durante la dictadura militar, lo que se señala en el párrafo siguiente.

1.2 Iglesia y dictadura militar

Si nuestras comunidades dejaran de comprometer su fe,
su solidaridad y su esperanza en defensa de la dignidad y el valor,
los derechos y la libertad, la creatividad y la responsabilidad
de cada hermana y hermano pobre y reprimid@ de nuestro pueblo,
dejarían de ser Iglesia de Jesús
(Arturo Blatezky 2004: 5).

Después del "descubrimiento" del continente americano y las tareas misioneras, la Iglesia católica gozó de gran poder en América Latina, ya que a través de ella era posible legitimar la colonización.[78] Con las guerras de independencia, el surgimiento de los nuevos gobiernos, la expansión de las ideas liberales y con ellas la difusión del concepto weberiano de la productividad protestante (cf. Max Weber 1979), motivó a una gran ola de inmigración evangélica.[79] Ellos pidieron con vehemencia la tolerancia religiosa y la separación de Iglesia y Estado (cf. Hansjürgen Prien 1978: 422) y con ello la secularización en ámbitos que estaban tradicionalmente en manos de la Iglesia católica (cementerios comunes, registro civil y educación común y laica). A través del *Tratado de Amistad y Comercio* con Gran Bretaña en 1825, el gobierno argentino garantizó la libertad del culto y de conciencia para los británicos y hasta les regaló en 1830 un terreno para la primera edificación de una iglesia evangélica en Argentina (cf. Hermann Schmidt 1943: 25 y 256). En 1853 finalmente, la libertad del culto para todos fue

[77] El 20 de abril de 1987, en Campo de Mayo, estalló en plena Semana Santa el levantamiento "carapintada" (en referencia a que los sublevados tenían sus rostros pintados con camuflaje de guerra), liderado por Aldo Rico. En enero de 1988, nuevamente, se levantaron militares en Monte Caseros. El 4 de diciembre de 1988 Mohamed Alí Seineldín encabezó el alzamiento de Villa Martelli.

[78] En la asamblea general de Puebla en 1979 se recalca que en la fase del siglo XVI al XVIII, se forman las bases de la cultura latinoamericana y su etos católico. Su evangelización era tan profunda, que la Fe podía convertirse en la base de su ser y de su identidad y le dio a través de ella su unidad espiritual, la que continuó hasta después de las separaciones en diferentes naciones y las diferencias en los ámbitos económicos, políticos y sociales (cf. Conferencia General del Episcopado Latinoamericano 1979: DP 412).

[79] Siguiendo a Andiñach/Bruno (cf. 2001: 25-26) se utiliza en este trabajo el término 'evangélico' en el sentido amplio, incluyendo tanto las Iglesias protestantes como las evangélicas, según el uso común en todos los países de América Latina.

incluida en la Constitución argentina (cf. Daniel Ochoa 1992: 445). Fue en estos años en los que la inmigración de los evangélicos a los países latinoamericanos se realizó de manera más masiva. Por ello señala Prien (cf. 1978: 507), que tanto en lo que se refiere al sistema educativo, el poder cívico y el sector financiero, como en las demandas por la libertad religiosa, la Iglesia católica tenía que luchar por seguir en el poder. A principios del siglo XX se unió cada vez más a los militares, que se entendieron a sí mismos como los guardianes del orden social y católico del Estado argentino:[80]

> Von diesem Zeitpunkt an [1930] bestand die 'heilige Allianz' zwischen 'Schwert und Kreuz', die sich zum Wächter und Verteidiger der Nation und der ihr zugrunde liegenden katholischen Werte vor allem in Zeiten gesellschaftlicher Krisen selbst ernannte (Barbara Klimmeck 2008: 221).[81]

Rubén Dri afirma que en "Argentina, en todos los actos oficiales se hacen presentes autoridades militares, civiles y religiosas. En los frecuentes períodos de dictadura militar desaparecen las civiles, pero nunca las religiosas" (Dri 1987: 31). Esto se puede observar también respecto a la posición de la Iglesia católica argentina ante la dictadura militar entre 1976-1983: queda evidente su posición al lado del gobierno de facto. Esto ha llevado a diferentes clasificaciones entre los investigadores: hay aquellos quienes tratan de mostrar también la perspectiva eclesiástica y su postura ante el terrorismo de Estado (entre ellos cf. Dri 1987: 158 y Novaro/Palermo 2003: 101), mientras que otros lo llaman directamente un "escándalo histórico" (Ana María Ezcurra 1997: 189), o destacan que la "Iglesia fue socia e ideóloga" (Horacio Verbitsky 1997: 128). Conforme están todos, con que se debe distinguir entre la gente de la Iglesia, es decir los sacerdotes y sus miembros, y el episcopado, es decir la institución eclesiástica. Porque hay que recalcar la cantidad de víctimas religiosas (oficiales y laicos) que había entre los desaparecidos, mientras que la institución eclesiástica estaba al lado del poder. Esta, en vez de ayudar a sus miembros, adoptó la modalidad discursiva para describir la situación nacional y justificar el golpe de Estado. Así dice Monseñor Pio Laghi en el diario *La Prensa*:

> [El país tiene una ideología tradicional, y cuando alguien pretende imponer otro ideario diferente y extraño] 'la Nación reacciona como un organismo con anticuerpos frente a los gérmenes,' […] (Monseñor Pío Laghi, nuncio apostólico, en conversación con periodistas, cit. en: Avellaneda 1986: 138; el subrayado es de UA).

Es llamativo que haga uso de la metáfora de la enfermedad, es decir, utilice el mismo discurso que los militares.

Otros puntos en común entre la institución eclesiástica y los militares eran los valores católicos y el afán de asumir el poder. Esta alianza recibió apoyo de la oligarquía y los sectores conservadores en la sociedad, ya que en gran medida sus miembros se formaron desde este grupo social. Además, en los años sesenta el mundo entero vivió la amenaza de la *Guerra*

[80] Muchos testimonios recuerdan haber visto crucifijos o imágenes de la Virgen María en las paredes de algunas salas de tortura. Según Andiñach/Bruno (2001: 39-40) esto era "una forma hacia adentro de la fuerza militar de afirmar el carácter sagrado de la lucha que se llevaba a cabo y de legitimarla invocando el resguardo de los verdaderos valores religiosos constitutivos de la nacionalidad argentina. A su vez ofrecía una contención psicológica para los torturadores que se sentían respaldados por Dios al llevar a cabo actos denigrantes para la conciencia humana".

[81] "Desde ese momento [1930], existió la 'alianza sagrada' entre 'espada y cruz', la que se autodenominó guardián y defensora de la Nación y de sus valores católicos subyacentes, sobre todo en épocas de crisis sociales" (cf. Barbara Klimmeck 2008: 221).

Fría.[82] Por otro lado, la Iglesia católica argentina tenía que enfrentar las decisiones del Segundo Concilio Vaticano entre 1962 y 1965 en que se decidió abrir el diálogo de la Iglesia con el mundo, considerando la pluralidad ideológica y cultural de la nueva sociedad:

La apertura del Papado y su pedido oficial del *aggiornamento* a partir del Segundo Concilio Vaticano hacia los problemas de los pobres, no recibió buena acogida en la Conferencia Episcopal argentina ya que resultaba un recorte a las potestades que siempre había tenido la Iglesia en América Latina. Con ello, el episcopado argentino estuvo en contra del etos eclesiástico: tomar partido cuando le parezca necesario y obligatorio; es decir, reaccionar, a más tardar, cuando se niegue la confesión cristiana (cf. Wolfgang Lienemann 2008: 242). Sin embargo, hay que subrayar que la apertura no se inició a partir del Segundo Concilio, sino que allí se presentaron los temas conflictivos latentes desde los últimos años en las sociedades. Rescatan Roberto Di Stefano y Loris Zanatta que había un grupo de docentes en la Facultad teológica de la Universidad Católica y del Seminario Metropolitano de Buenos Aires que

> [a]unque minoritario, [...] animaba desde hacía tiempo una importante corriente de renovación teólogica [sic!] orientada a sacudir el rígido tradicionalismo de la Iglesia argentina que, además de no favorecer la participación autónoma de los fieles en la vida eclesiástica, parecía no adecuarse en absoluto a una realidad social cada vez más secularizada (Di Stefano/Zanatta 2000: 480).

También, desde 1957, orbitaba la revista *Criterio*, cuyos redactores iniciaron un debate sobre la 'ausencia' de la Iglesia en el mundo contemporáneo. Sin embargo, el "torreón tomista" no hizo esperar su respuesta con la revista *Estudios teológicos y filosóficos*, fundada en 1959 (cf. Di Stefano/Zanatta 2000: 481-483). Había entonces en Argentina sacerdotes que no solamente estaban a favor de la apertura, sino la apoyaban incondicionalmente. Estos fundaron el *Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo* en 1967, cuyo sustento era la *Teología de la Liberación*, que buscaba la justicia social.

> Si el 90% de la población está bautizada en la iglesia católica, y si la *religión* tiende a constituirse dinámicamente en una *perspectiva totalizante* de la existencia, ¿qué papel desempeña ella en el surgir de la conciencia histórica de las multitudes? ¿la fe popular está asociada o marginada de los proyectos de los pueblos? Formulando la pregunta más teórica y radicalmente: la *fe* popular ¿es alienante o revolucionaria? (Boaso 1976: 90).[83]

La pregunta de Boaso da en el blanco de la situación de la Iglesia de aquellos años. ¿Está con los pobres y necesitados o está del lado del poder? Como ya ha sido demostrado, no hay **una** línea teológica ni una voz **unánime,** por lo que es tan importante tener estas diferencias en cuenta en el análisis de las novelas. Por eso, es necesario añadir una breve explicación del concepto de la *Teología de la Liberación,* como uno de los ramos más difundidos de la Iglesia católica en aquellos años en América Latina:

En los años tardíos de los '60 y a principios de los '70 se desarrollaron varias *Teologías de la Liberación*, tanto en África, donde la discriminación racista fue el punto de partida,

[82] Estos sectores de la sociedad también se sintieron amenazados por el creciente poder del proletariado industrial, cuyo poder incrementó notablemente durante el primer régimen de Perón.

[83] Cf. capítulo II.2 y lo que Enrique Dussel (1988) comenta con respecto a la relación entre religiosidad popular y cultura. Nikolaus Werz subraya, entre otros, el valor y el papel que jugó la *Teología de la Liberación* durante la dictadura militar y su contribución a la caída de los militares. Su contribución a la consolidación de la democracia y un sistema económico, mientras tanto, no es tan explícita (cf. Werz 2008: 131). Sin embargo, se refiere con esa afirmación a Brasil y Centro América. Para Argentina, empero, se puede recalcar siguiendo a Arturo Blatezky (cf. 2006: 70), que los conceptos de la *Teología de la Liberación* entraron al trabajo de los grupos por los Derechos Humanos.

como en Asia y América Latina, donde la exploración económica y la represión étnica estaban en el foco de la misma. También se desarrolló una *Teología de la Liberación* bajo el aspecto del feminismo y la lucha contra la violencia de la mujer (cf. Giancarlo Collet 2006: 7-8), de la cual Dorothee Sölle, por ejemplo, formó parte (cf. Reinhold Boschki/Claudia Rehberger 2006: 230). Estos movimientos no se pueden pensar desvinculados del Papado y la línea oficial de la Iglesia católica: así, el Papa Juan XXIII declaró en el mensaje por la radio el 11 de septiembre de 1962 que la Iglesia es una Iglesia para todos, pero sobre todo de los pobres (cf. Collet 2006: 14, nota 15). Luego, entre el 11 de octubre 1962 hasta el 8 de diciembre 1965, tuvo lugar el Segundo Concilio Vaticano, cuyo objetivo era el diálogo con el mundo.

Este trabajo se concentra en la *Teología de la Liberación* en América Latina y las discusiones y consecuencias que provocó. En general, se puede decir, que esa teología se construye a partir de experiencias de la base y se considera "praxis de la Fe vivida" (cf. Collet 2006: 8). Parte del punto de vista que en *La Biblia* hay un mensaje de liberación que se perdió en la teología académica. Pero no está orientada hacia un individuo, sino al sujeto latinoamericano (cf. Nikolaus Werz 2008: 111). Son grupos de jóvenes católicos los que en los años '50 y '60 empezaron a reconocer la discrepancia entre el Evangelio y lo que observaban a su alrededor. Desde el ver, el juzgar y la acción llegaron a la comprensión de que la pobreza en América Latina solamente se puede combatir a través de cambios políticos. Reconocieron que no es una cuestión de desarrollo en el tiempo que la situación económica se pueda mejorar. Al devenir la pobreza del capitalismo, y ser este el factor del atraso, se desarrolla la 'Teoría de la dependencia': para combatir la pobreza en América Latina es necesario independizarla del sistema económico que la reprime.[84] En la Conferencia de Medellín en 1968 se retomaron los resultados del Segundo Concilio Vaticano y los problemas de las sociedades latinoamericanas, apoyando el diálogo con el mundo y la idea de una Iglesia para los pobres. Sin embargo, no todos los obispos apoyaron lo acordado. A partir de la reunión del CELAM en Sucre (Bolivia), en 1972, muchas de las decisiones de Medellín fueron revocadas: en 1973, por ejemplo, cerró el instituto pastoral en Quito (Ecuador) que había adoctrinado a los clérigos de toda la América del Sur en la *Teología de la Liberación*. Después, según Klaiber, se produjo un cambio notable hacia el lado conservador con la elección de Juan Pablo II en 1978, lo que se notó sobre todo en el nombramiento de los obispos, que ya no provenían de la rama progresista, sino más bien del sector conservador (cf. Klaiber 1998: 13).[85] Otra causa por la que el *Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo* perdiera fuerza, fue, según Wolfgang Schoop, la catolicidad de América Latina: destaca que dentro de la Iglesia católica se refleja la misma polarización que marca la vida social del continente (cf. Schoop 1986: 45), por lo tanto, se encuentra en ella además de los pobres, también a los ricos y a los que están en el poder, es decir a los que se opusieron a este movimiento porque temieron por sus privilegios.

[84] Wolfgang Schoop define 'pobreza' de la siguiente manera: "Von absoluter Armut wird zu sprechen sein, wenn der Mangel an Geldmitteln einem Menschen Hunger, Krankheit und Unterernährung bringt und eine ausreichende Gesundheitsversorgung, menschenwürdige Wohnverhältnisse und angemessenen Hygieneschutz nicht zuläßt"; "De pobreza absoluta se debe hablar cuando la escasez de dinero lleva a un hombre a tener hambre, enfermedades y desnutrición y no permite ni una asistencia médica suficiente, ni una vivienda digna, ni un correspondiente cuidado higiénico" (Schoop 1986: 30-31). Además, destaca que las necesidades básicas de las personas abarca también tener un rol apreciado por los otros (cf. Schoop 1986: 31).

[85] Un análisis detallado del período 1968-1979 en Argentina y la postura de la Iglesia frente a los movimientos populares, y sobre todo las persecuciones a los religiosos y laicos cristianos por los gobiernos, se encuentra en Dussel (1979).

En la conferencia en Puebla (México) en 1979, sin embargo, se confirmó la opción por los pobres de Medellín, pero asimismo se recalcaron las dificultades que la Iglesia tenía que enfrentar desde ese momento, por entrar en ella gente que destacaba demasiado lo 'espiritual' de su misión o que solamente quería encargarse de aspectos humanos (cf. Collet 2006: 28). Es por ello necesario reconocer, que se formaron varias corrientes de esta teología. Pablo Sudar (cf. 1986: 53-66) destaca tres ramas de la *Teología de la Liberación* en América Latina:

1. la reducción de la escatología a la praxis histórica-revolucionaria
2. la *Teología de la Liberación* dentro del horizonte de la praxis histórica
3. la *Teología de la Liberación* dentro del horizonte de la evangelización de la cultura

Sudar explica que para la primera corriente, la preocupación central era el pueblo oprimido y marginalizado que vive bajo estructuras de dominio y explotación. De ahí que la pregunta por el prójimo no puede ser tratada sin tener en vista la relación socio-histórica latinoamericana (cf. Sudar 1986: 53). Esta corriente tiene el peligro inherente que la teología esté determinada por la ideología revolucionaria y con ello el misterio del reino de Dios se reduzca a un nivel de luchas de clases (cf. Sudar 1986: 54). La fuerza renovadora escatológica que se da a través del seguimiento de Jesucristo en el mundo de hoy, como lo postuló Bonhoeffer, no es considerada.[86] Esto corresponde a la crítica pronunciada por Kienecker (cf. Kienecker 1991: 109 y el capítulo II.1.2) quien destaca que la resurrección de Jesucristo siempre debe implicar la idea de la trascendencia.

La segunda tendencia es la representada por Gustavo Gutiérrez, Leonardo Boff, Juan Sobrino y Clodovis Boff y la que mayor acogida tuvo. La diferencia con la primera corriente, según Sudar, está en una nueva presentación de la teología en América Latina. Parten de la explotación y opresión de los pobres, pero siempre pensándola desde la teología: se comprende como una reflexión de la Palabra de Dios sobre la 'praxis histórica' (cf. Gutiérrez 1992: 71-76). Es decir, como se verá en el concepto de Bonhoeffer, solo seguir a Jesús, vivir con los pobres hace posible hablar sobre Dios. Es notable el privilegio que dan a la escatología dentro de su concepto: comenzar el reino de Dios ya en la tierra. Pero un problema fundamental para la *Teología de la Liberación* de América Latina*,* fue el uso del análisis marxista como mediación socio-analítica de la realidad.[87] Sin embargo, destaca Enrique Correa que la base de estos cristianos no es ningún movimiento político, sino la "propia identidad eclesial". Comprenden *La Biblia* como "una historia de lucha por la libertad y la comprensión de la propia 'praxis' como reveladora de un camino de liberación" (Correa 1986: 106). Es esta la idea a lo que se refiere cuando en este trabajo se hable de la *Teología de la Liberación*.

La tercera corriente de pensamiento en este movimiento, se desarrolla desde el horizonte de la evangelización de la cultura. Lucio Gera, Camelo Giaquinta y Gerardo Farrel son sus

[86] Aunque el término 'escatología' en la literatura consultada para el presente trabajo, en ningún caso fue definido, me parece adecuado adelantar una definición, ya que es esencial para la interpretación de algunas novelas. En su origen 'escatología' es el tratado de las realidades últimas, o sea, de la muerte, el juicio, el cielo, el infierno. En el contexto del Nuevo Testamento, y según se lo entiende en el presente trabajo, el término se amplía: en relación al carácter definitivo de la salvación por Dios en Jesucristo, se entiende que existen mediaciones actuales de salvación que anticipan la perfección futura (cf. Gisbert Greshake 1995: 859).

[87] Los *Teólogos de la Liberación* de Asia y África reprocharon a los representantes de esta Teología de América Latina que usaran el marxismo, una teoría del occidente en la cual raza, sexo, cultura y religión se reducen a factores políticos-económicos (cf. Edward Schillebeeckx 1988: 57).

representantes. Traen a la memoria la historia de los 500 años de evangelización y basan la interpretación de su realidad en esas categorías.

> Mit der aus der Erinnerung an die geschichtliche Vergangenheit gewonnenen Weisheit kann man in Kontinuität die Evangelisierung der Kultur in der Gegenwart aufnehmen, was ein echter Befreiungsprozeß ist (Sudar 1986: 62).[88]

El pueblo es visto como el sujeto, cuyo valor no depende de la 'clase' sino de su función ética-histórica. La ética cultural está inspirada y unida por el credo. En su base hay que enfrentarse a los desafíos del tiempo: tanto lo que a las estructuras de opresión del pueblo se refiere, como al pensamiento liberal capitalista y marxista. El valor ético-cultural, consistente en la apertura hacia la trascendencia, en el reconocimiento de la dignidad propia, en la solidaridad con la comunidad, en la gran valoración de la justicia, puede resistir y crear opciones alternativas históricas, que no hacen pertinente pensar en la lucha de clases para ello (cf. Sudar 1986: 64).

Resumiendo, recalca Sudar, que el camino de la Iglesia latinoamericana es el del misterio de la cruz que tiene su sentido profundo en la religiosidad del pueblo latinoamericano. Esto no significa resignación pasiva, sino la posibilidad de oponer resistencia a través del dolor y de la cruz, para crear vida en la historia y en la cultura. "Das Evangelium muß das Herz des Menschen und seine Strukturen verändern, das Herz selbst der Kultur" ("El Evangelio tiene que cambiar el corazón del hombre y su estructura, el corazón mismo de la cultura", Sudar 1986: 72). Para el caso argentino, sin embargo, el conocimiento de cómo la institución eclesiástica argentina se posicionó ante la dictadura militar hace difícil creer en su solidaridad con la comunidad y su valoración de la justicia.

Pero no es este el lugar de entrar tan detenidamente al análisis de las diferentes corrientes de la *Teología de la Liberación*. Es suficiente para el presente trabajo destacar junto con Darío Castrillón Hoyos, que hubo gente que aprovechó el nuevo movimiento para impulsar una lucha de clases. Pero en general era un impulso para muchos, que se dieron cuenta de las evidentes injusticias del continente y que se comprometieron con mucha valentía por lo que en Puebla se desarrolló como la *opción por los pobres* (cf. Castrillón Hoyos 1986: 133). Esta 'opción por los pobres' es lo que fundamentalmente interesa para el análisis de las novelas. Señala Edward Schillebeeckx que si algo le quedó claro del Antiguo y del Nuevo Testamento es la toma de partida de Dios por los pobres y los oprimidos. Separar la *Heilsgeschichte* (historia sagrada) de la historia real de los oprimidos, de los que se quieren liberar y arriesgan por eso su vida, solamente tiene sentido para los vencedores:

> Befreiungshandeln aber (das als menschliches Handeln in das Bundeshandeln Gottes aufgenommen ist) trägt selbst einen immanenten Sinn, der auf den *transzendenten Gott* hinweist, eben wegen Gottes Identifizierung mit armen und unterdrückten Menschen (Schillebeeckx 1988: 70).[89]

Schillebeeckx destaca que no se debe reducir todo a remisión y reconciliación, pero tampoco a un mesianismo político. Es un hecho que después de Viernes Santo y de Pascuas la historia de violencia y de injusticia sigue como si nada (cf. Schillebeeckx 1988: 70). Sin duda, la salvación por Dios no se puede trasladar a la praxis humana. Pero sin una praxis humana que

[88] "Con la sabiduría ganada mediante el recuerdo del pasado histórico se puede asimilar en continuidad la evangelización de la cultura a la actualidad, lo que realmente es un proceso de liberación" (cf. Sudar 1986: 62).

[89] "La acción liberadora (que es recogida como actuar humano en la actuación de la alianza), tiene un sentido inmanente, que indica hacia el *Dios trascendente,* precisamente por la identificación de Dios con hombres pobres y reprimidos" (cf. Schillebeeckx 1988: 70).

es llevada por la Gracia, la fe en un futuro escatológico es una historia vaciada. La esperanza escatológica de experimentar fragmentos de la salvación ya en el hoy y ahora, significa que no se trata de un 'concepto de los dos reinos', sino se muestra en la praxis en la ayuda al prójimo y en el amor a la política.

> Da ist sie wieder, diese merkwürdige, für viele anstößige Einheit von erhabenem Gott, unterdrücktem Volk, sozialer Revolution. Die Mystik habe ihn zur Revolution geführt, hat Cardenal mehrfach bekannt. Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit sind für ihn keine Phrasen (Kurz 1996: 183).[90]

La *Teología de la Liberación* está con ello muy cerca del pensamiento de Bonhoeffer. Este, ante la pregunta por los judíos en la Alemania-Nazi, reflexiona sobre el derecho y el deber de la Iglesia de irrumpir con una acción política en contra del Estado. Esto, según su concepción, no es posible, mientras que el Estado conserva derecho y orden en la sociedad. Pero continua: "Sowohl ein *Zuwenig* an Ordnung und Recht als auch ein *Zuviel* an Ordnung und Recht zwingt die Kirche zum Reden" ("Tanto un *demasiado poco* en orden y derecho, como un *demasiado* en orden y derecho, obligan a la Iglesia a hablar"; Bonhoeffer 1997: 352). Si bien reconoce que muchas veces es difícil determinar cuándo se trata de un "demasiado", ya que orden y derecho están sometidos a un cambio en el tiempo, destaca tres maneras de involucrarse en el Estado: 1) la pregunta de la Iglesia por su actuación adecuada, es decir, el responsabilizar el Estado por sus acciones; 2) la contención de las víctimas de esa actuación: "Die Kirche ist den Opfern jeder Gesellschaftsordnung in unbedingter Weise verpflichtet, auch wenn sie nicht der christlichen Gemeinde zugehören" ("La Iglesia está obligada incondicionalmente a las víctimas de cualquier orden social, también si no son miembros de su Iglesia"); 3) el accionar políticamente. Este concepto está expresado en su término famoso "dem Rad selbst in die Speichen zu fallen" ("bloquear uno mismo los rayos de la rueda"; cf. Bonhoeffer 1997: 353).[91] Pero esta última opción se da solamente, si el Estado falla en su función de hacer orden y justicia (cf. Bonhoeffer 1997: 353-354). Con 'orden' y 'justicia' se sobreentiende que no se refiere a un "exceso" de orden y justicia, como se da en estados autoritarios y dictatoriales. Es el orden que tanto alemanes como argentinos anhelaron antes de que se produjeran las dictaduras en ambos países.[92] Las ideas de Bonhoeffer, quien finalmente se decidió por "bloquear los rayos" para parar la rueda del régimen Nazi, eran muy difundidas en el *Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo.*[93] Schoenborn (cf. 1993: 397) destaca que ya desde 1954 se encuentran partes de los textos de Bonhoeffer en los "Cuadernos de Teología", revista del ISEDET (Instituto Universitario de Teología) en Buenos Aires. Además analiza detalladamente su influencia en diferentes países latinoamericanos, como, por ejemplo, en Brasil, Nicaragua y Cuba. En 1961 se fundó el grupo ecuménico *Iglesia y Sociedad en América Latina* (ISAL). Beros destaca que la discusión de los conceptos de Bonhoeffer fue un

[90] "Ahí está nuevamente esa para muchos escandalosa unidad de Dios elevado, pueblo oprimido, revolución social. La mística lo llevó hacia la revolución, declaró Cardenal varias veces. Libertad, Igualdad, Hermandad no son meramente frases para él" (cf. Kurz 1996: 183).

[91] Beatriz Melano relata que Bonhoeffer utilizó también otra metáfora: "Como pastor no solo sentía el deber de consolar a las víctimas, causadas por un hombre que hecho una furia conduce su auto como un anormal por una calle muy concurrida, sino que también tenía que tratar de pararlo" (cit. en: Melano 1998: 14-15).

[92] A este anhelo de orden se basa por ejemplo la novela *¿Y qué querés que te diga?* (1983) de Gudiño Kieffer.

[93] Un índice es la gran cantidad de traducciones de las obras de Bonhoeffer ya en los años '50 al castellano. Beros destaca además que fueron publicadas en editoriales católicas, lo que no solamente demuestra su importancia en la ecúmene en Europa, sino también en los países católicos de América Latina (cf. Beros 2006: s.p.).

eslabón fundamental para llegar a la meta de ese grupo, el alcanzar entre los miembros una responsabilidad ante la sociedad latinoamericana. Sobre todo fue analizado su pensamiento acerca de cómo sobrellevar el dualismo entre Iglesia y mundo, el reconocimiento de los problemas producidos por la secularización y el problema de la relación entre fe e ideologías revolucionarias, además del problema de seguir a Jesús ante la pregunta de la violencia (cf. Beros 2006: s.p.). Se aplicó "así una dinámica teológica contextual y una ética contextual –-una teología hecha desde la praxis, que años más adelante se llamó Teología de la Liberación", recalca Melano (1998: 18). Beros a su vez reconoce que el concepto de la "Iglesia para los otros" tuvo su directa influencia en la fundación de CAREF (Servicio Ecuménico de Apoyo y Orientación a Migrantes y Refugiados) en 1973 y en la participación institucional en el MEDH (Movimiento Ecuménico por los Derechos Humanos).[94, 95]

Pero la *Teología de la Liberación* solamente influenció a un sector de la Iglesia católica argentina. Desde su fundación esta contaba con tres sectores: el sector ultraconservador y antidemocrático, que representaba una Iglesia paternalista y que se constituía por una decena de obispos con mucha presencia e influencia en las más altas esferas del poder, entre ellos también se contaban los vicarios y los capellanes castrenses.[96] Subraya Sebreli (2004: 321) que estos "capellanes se militarizaron tanto que se identificaron con el Ejército más que con la Iglesia". Su justificación se basaba en el concepto de Tomás de Aquino, señalando que un mal menor pueda impedir un mal mayor (cf. Pablo R. Andiñach y Daniel A. Bruno 2001: 22):

> Es evidente que este sector de la Iglesia Católica otorgó todo su apoyo a la política y métodos instaurados por el gobierno militar, brindó además el sustento teológico necesario para justificarlos y se preocupó por otorgar atención pastoral y lavado de culpa a aquellos miembros de las Fuerzas Armadas que

[94] CAREF se fundó a raíz de los perseguidos por el gobierno de Pinochet que entraron a Argentina buscando salvar sus vidas. Blatezky explica que las discusiones que se llevaron a cabo cuestionando si una Iglesia evangélica tiene que ayudar a refugiados políticos que en la mayoría ni son cristianos, ayudó mucho a tomar responsabilidad como Iglesia después del golpe de Estado en 1976 en Argentina. El compromiso asumido significaba poner en riesgo toda la comunidad evangélica. El pastor Armin Ihle, quien tuvo a su cargo una pastoral especial para los refugiados, tuvo que exiliarse con su familia, ante las amenazas de muerte recibidas por la AAA (cf. Blatezky 2006: 79-80).

[95] El MEDH (Movimiento Ecuménico por los Derechos Humanos) se fundó en 1976 en oposición a la posición oficial de la Iglesia católica argentina. Este movimiento estuvo formado por varias Iglesias, aunque con muchas precauciones. De la Iglesia Evangélica del Río de la Plata (IERP, Iglesia de descendencia luterana alemana) entra como miembro al MEDH de manera personal, en 1978, el Secretario Ejecutivo de la IERP, Guillermo Arning, con tolerancia y apoyo de la comisión directiva de la IERP (entrevista del 20.5.2008 con el Secretario Ejecutivo, en aquel entonces tesorero del MEDH). Esta posición significaba vivir bajo observación, visitas personales a la casa y advertencias a través de llamadas telefónicas.
El documento de fundación dice: "EL COMPROMISO CON LA DEFENSA DE LA DIGNIDAD Y LOS DERECHOS DEL SER HUMANO ES COMPONENTE ESENCIAL DEL EVANGELIO MISMO Y SIGNO (SACRAMENTO) DE LA VERDADERA IGLESIA" (cit. en: Blatezky 2002: 8). Blatezky remarca que no puede haber excusa y que para los cristianos es un imperativo mostrar la solidaridad y la ayuda a los hombres, cuyos derechos y dignidad en alguna manera son lastimados. Es la obligación de cada cristiano ser el cuidador de su prójimo y de los derechos básicos de cada persona, creada según la imagen y semejanza de Dios. Esa realidad tiene más peso que cualquier otro punto de vista ideológico, político, económico, social y religioso (cf. Blatezky 2006: 85). Sin embargo, la Iglesia también tuvo que enfrentarse al hecho de que hubo miembros quienes criticaban la participación en el Movimiento Ecuménico por los Derechos Humanos (cf. Walter Techera Marset 1995: 339).

[96] Cf. Andiñach/Bruno (2001: 22-25). También Hernán Brienza (2004: s.p.) recalca que "en los '70 la asamblea de obispos latinoamericanos en Medellín provocó el verdadero quiebre en la Iglesia. De un lado, los obispos que después simpatizarían con el Movimiento de Sacerdotes del Tercer Mundo (MSTM): Alberto Devoto, Antonio Brasca y Enrique Angelelli. Del otro, el torreón tomista, que más tarde estrecharía filas con la dictadura militar: los obispos Antonio Plaza y Adolfo Tortolo, dos exponentes de lo más reaccionario del integrismo y del nacional catolicismo". Mignone señala que la "importancia de la actuación de Tortolo proviene del hecho de ejercer en 1976/1978 la presidencia de la Conferencia Episcopal Argentina y la vicaría castrense. Desde ésta última tenía la responsabilidad de exigir a los militares confiados a su cuidado pastoral un comportamiento acorde con los Diez Mandamientos y los valores evangélicos" (Mignone 1986a: 20-21).

> pudieran comenzar a tener algún modo de cargo de conciencia por los hechos aberrantes que estaban llevando a cabo (Andiñach/Bruno 2001: 23).

El segundo sector estaba constituido por la mayoría de los sacerdotes. Se distinguía por la prudencia, solamente que según Andiñach/Bruno (2001: 24), "en tiempos de definiciones urgentes, la prudencia puede confundirse con la complicidad".[97] Es decir, las declaraciones públicas de este sector eran poco comprometidas y a veces, contradictorias. Pero sobre todo en los últimos años de la dictadura, cuando el terror del gobierno militar ya era evidente y el régimen buscaba el mejor modo de salir del poder sin perder su reputación, parte de dicho sector se convirtió en portavoz del gobierno, preparando al pueblo para asumir su deber cristiano: amar, olvidar y perdonar. Con ello, la Iglesia católica perdió mucho crédito, sobre todo en los ámbitos de los familiares y amigos de los desaparecidos.

El tercer sector estaba comprometido con las clases populares y se componía del *Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo*. Aunque este sector fue minoritario (10% de los sacerdotes pertenecieron al movimiento tercermundista) señalan Andiñach/Bruno (2001: 25) que de "este sector provino un puñado de obispos que fueron, junto a algunas iglesias protestantes, piezas clave en la organización de la resistencia civil contra el gobierno de facto". Ya en 1971, en el *Comunicado de Carlos Paz* denunciaron tanto a las Fuerzas Armadas por su actitud frente al pueblo argentino como a la jerarquía eclesiástica.[98] Entre los muchos puntos de denuncia que listaron, también se encuentra la situación cultural, "la absolutización de la 'cultura ilustrada'", la "sobreestimación de lo extranjero respecto a lo nacional", etc. (cf. Pontoriero 1991: 187). Aunque siempre procuraron tener un diálogo con la jerarquía eclesiástica (cf. Dri 1987: 96), sus miembros corrieron tanto peligro como los marxistas, intelectuales y otros entes 'subversivos' al régimen militar: uno de los miembros más conocidos fue el obispo de La Rioja, Enrique Angelelli, el que fue asesinado en un accidente de tráfico simulado en julio de 1976 cuando estaba por presentar causa contra el gobierno, ya que tenía a su alcance unos cuantos documentos sobre torturas y violaciones contra los Derechos Humanos, realizados por militares.[99] Otros obispos que se jugaron, eran Jaime de Nevares, de Neuquén, Jorge Novak, de Quilmes y Miguel Esteban Hesayne, de Viedma.[100] Los curas que formaban

---

[97] Hernán Invernizzi y Judith Gociol (cf. 2002: 150) hablan en total de cuatro grupos. Entre los dos extremos estaban otros dos grupos: los sacerdotes, los que en su medida prestaron ayuda a los familiares, es decir, hicieron una labor de apoyo más bien silenciosa y la gran mayoría que simplemente no hizo nada y se quedó callada.

[98] El *Comunicado de Carlos Paz* es el resultado del *Cuarto Encuentro Nacional del Movimiento de los Sacerdotes para el Tercer Mundo*, 1971. Fue reimpreso en Pontoriero (1991: 173-181).

[99] Raúl Morello (1988) describe en su libro *Rezar hasta la libertad*, como fue capturado y torturado. Destaca la arbitrariedad de las detenciones, ya que lo habían llevado solamente porque estaba ayudando en los proyectos sociales de un arzobispo en una villa miseria. Es decir, no era a él a quien buscaban. La amenaza se dirigía hacia el arzobispo. Según Novaro/Palermo fueron asesinados o desaparecidos entre 1974 –es decir todavía bajo el régimen peronista– y 1983 "17 sacerdotes católicos y dos obispos. A partir del golpe, 43 sacerdotes fueron apresados, y algunos de ellos expulsados del país. También fueron secuestrados o asesinados 6 seminaristas, y otros 5 pasaron varios años en prisión, a lo que debemos agregar los casos de las monjas francesas secuestradas y asesinadas por el grupo de tareas de la ESMA en diciembre de 1977" (Novaro/Palermo 2003: 97 nota 30 y cf. también, con números similares, Julio C. Poce 2002: 116). Hubo también casos en que los sacerdotes pertenecientes al *Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo* fueron asesinados en las iglesias mismas, como sucedió el 4 de julio de 1976, en la iglesia de San Patricio (Buenos Aires), fecha en la cual fueron asesinados tres sacerdotes y dos seminaristas. Cf. también Pedro Siwak (2000).

[100] En el libro *Cartas por la vida* fueron publicadas las cartas del Obispo Miguel Esteban Hesayne que escribió al General Jorge Rafael Videla, pidiéndole en diferentes ocasiones que se respeten las leyes cristianas. En ellas le reprochó explícitamente que se declare públicamente católico y defensor de la causa cristiana y al mismo tiempo secuestre y torture personas. Así escribe el 16 de diciembre de 1979: "que vivimos la responsabilidad y la angustia de una FE CRISTIANA

parte de este sector, no estaban en contra del mito 'nación católica' sino en contra de la "rigidez de la jerarquía y la asociación de ese mito nacional con la preservación del orden social vigente" (Novaro/Palermo 2003: 95). Sin embargo, en muchos casos no solamente no contaban con el apoyo de la jerarquía eclesiástica, sino que estaban expuestos a la voluntad de los militares y, por lo menos en algunos casos, fueron entregados por eclesiásticos, según lo remarca Verbitsky (cf. 2005: 60).[101] Floreal H. Forni, en cambio, destaca que dentro de todo, la Iglesia para los sacerdotes activos sí era un lugar protegido (en relación con otros espacios en la sociedad argentina), aunque la actuación de la cúpula eclesiástica tuvo un gran efecto desmovilizador en sus miembros. Los laicos comprometidos con el trabajo social, en cambio, no contaban con ningún respaldo o apoyo, y "fueron en ese momento desintegrados" (Forni 1992: 515).

> A consecuencia de todo ello, la voz pública de la Iglesia reflejó, sobre todo en los comienzos del Proceso, un apoyo bastante activo, y más uniforme de lo que en verdad correspondía a su compleja vida interna, a las acciones antisubversivas (Novaro/Palermo 2003: 97).

La falta de protección de la Iglesia también se notó en el ámbito religioso cultural: dos editoriales religiosas fueron clausuradas ya en 1976. Fueron 'Ediciones Paulinas', que publicaba la revista *La Familia Cristiana* que fue considerada subversiva y 'Distribuidora Claretiana', que distribuía la *Biblia Latinoamericana*. Esta publicación convocó una gran polémica: editada en 1972 por la Congregación del Verbo Divino en Chile, trató de presentar *La Biblia* desde la vista de la Iglesia popular latinoamericana, lo que se vio sobre todo a través de las ilustraciones. Entre estas se encontraban fotografías de la Plaza de la Revolución de Habana, de campesinos peruanos y bolivianos, además de manifestaciones izquierdistas, acompañadas por leyendas de claro tono marxista. Por lo tanto, el régimen militar la consideró subversiva y forzó campañas de prensa en contra de esa edición de *La Biblia*, tratando que fueran las mismas autoridades católicas las que condenaran y prohibieran la distribución de la misma:

---

burlada y con gravísimo riesgo de ser confundida y hasta extinguida en vastos sectores de la población –sobre todo humilde–, porque [es] oficialmente proclamada y prácticamente negada en hechos cotidianos por el mismo GOBIERNO Y FUERZAS ARMADAS" (cf. Hesayne 1989: 34). En Dri además está publicada su *Propuesta A La Comisión Permante [sic!] Del Episcopado Argentino* de diciembre de 1979, en la cual reclama "una adhesión clara y definida del Episcopado Argentino al inequívoco pedido de SS. Juan Pablo II para que nuestro país esclarezca el caso de los desaparecidos, con lealtad, en la medida de las posibilidades; se defina la situación de los presos sin sentencia y se respete –de hecho– a los culpables cumpliendo evangélicamente con todos y cada uno" (cit. en Dri 1987: 185).

[101] Verbitsky adjunta en su estudio sobre las relaciones secretas de la Iglesia con la ESMA, testimonios, tanto de apoyo como de cuestionamiento, sobre el papel que tenía el padre Jorge Mario Bergoglio, en aquellos años el superior del orden jesuita argentino, en el caso de los dos sacerdotes Orlando Yorio y Francisco Jalics. Al no poder o querer cumplir con la orden de los Jesuitas, de dejar la Villa en donde trabajaban, fueron expulsados del orden. Acusados de guerrilleros, y sin apoyo institucional, fueron encarcelados por seis meses por la Marina (ESMA). Fueron liberados por la intervención del Papado (cf. Verbitsky 2005: 101-111). Poce recalca, que mientras el Papa Juan Pablo II en una alocución del 28 de octubre de 1979, afirmó que espera que se aclarezca el problema de los desaparecidos, el Nuncio Apostólico, monseñor Pío Laghi, "llevó a cabo una gestión de compromiso entre la Iglesia y el Estado, sin precedentes en la historia Argentina, por la que reordenó las diócesis a cargo de sacerdotes del tercer mundo y designó a más de 30 obispos, en una franca alianza con el poder militar" (Poce 2002: 118). En una entrevista concedida a la prensa italiana en 1982 destaca Adolfo Pérez Esquivel que cuando le entregó al Papa un dossier con 86 casos de niños desaparecidos, este se mostró no informado y muy preocupado por esos acontecimientos (cf. Pérez Esquivel 2012: video 2). Sin embargo, aclara Klaiber que "[i]n their public addresses Paul VI and John Paul II condemned the repression and violation of human rights in Argentina during the 'dirty war,' but they did not reproach the Argentinean episcopal conference for its silence during the war. Whatever criticisms they made were made in private" (Klaiber 1998: 14).

pero hubo una diversidad de posiciones eclesiásticas sobre este asunto.[102] Finalmente, la Comisión de Teología dictaminó que se publicara un suplemento explicativo de los comentarios y que se eliminaran algunas de las fotografías (cf. Invernizzi/Gociol 2002: 169). Así que el episcopado argentino finalmente la aprobó y la eximió de herejía, pero criticando algunas notas y desaprobando las tres ilustraciones arriba citadas. Además prometió publicar dicho suplemento aclaratorio. Esto demuestra, según Dri,

> **la simbiosis entre una parte de la jerarquía y los militares en el poder**, ambos unidos en el concepto de la Iglesia como cristiandad a ser defendida por la unión sagrada de la cruz y de la espada, y, por otra parte, **la acción del Episcopado en su conjunto, bajo la presión de las Fuerzas Armadas** (Dri 1987: 148, negritas en el original).

Con todo, se puede resumir que la institución eclesiástica no era el lugar de oposición abierta al régimen militar, aunque hubiera podido serlo. Destaca Leonardo Pérez Esquivel (1992: 415 y 1994: 554) que "[f]rente a la dictadura, la Iglesia Católica quedó como una de las pocas sino la única institución que por su representatividad podía expresar las demandas de las mayorías populares excluidas y reprimidas".[103] Ante esta situación resalta su falta de accionar. Mignone señala:

> [s]i en ese momento la Conferencia Episcopal argentina hubiera reaccionado con energía, señalando de manera directa a los responsables y condenando al régimen, se hubieran salvado decenas de miles de vidas. La impensable imagen del cardenal Aramburu utilizando el púlpito de la Catedral metropolitana para denunciar el crimen, pudo haber detenido el genocidio (Mignone 1986b: 124).[104]

Hay que subrayar entonces que le hubiese sido imposible a las Fuerzas Armadas, quienes asumieron al poder jurando por Dios y los Santos Evangelios, fundar su acción en la defensa de los valores cristianos, confrontados por una crítica abierta y decisiva de parte del episcopado. Sin embargo, existen cartas y documentos en que el episcopado reclama un alivio para los presos y por los Derechos Humanos. Según Dri, los primeros años de la dictadura 1976-1977 habían sido los años más fuertes de crítica del episcopado "en contra de las prácticas terroristas de la Junta Militar" (Dri 1987: 158). En la segunda etapa (1978) "el Episcopado formula[ba] una especie de espera, solicita[ba] tibiamente [que] se aclare la situación de los presos y llama[ba] a la oración" (Dri 1987: 156), para, a partir de 1979 hasta el final de la dictadura, invitar calurosamente a la 'reconciliación', es decir, "el diálogo, el perdón, la condescendencia, la autocrítica y el amor" (Dri 1987: 156). El tema de los desaparecidos

---

[102] Salieron artículos en contra de la *Biblia Latinoamericana* en los diarios y las revistas argentinas *La Nación*, *Gente*, *Para Ti* y muchos otros. En *Somos* bajo la columna "Reflexión" dice: "La Biblia en cuestión, con sus párrafos sobre el capitalismo y sus fotos de la Plaza de La Habana plagada de carteles con el rostro de Lenin, es imposible de confundir con la Sagrada Biblia. No hace falta un veredicto. Simplemente, lo da el sentido común" (*Somos*, Año 1, N°2, 1.10.1976). En *La Razón* se refiere a *La Biblia* con el apodo de "Biblia Apócrifa" (*La Razón* 13.10.1976: 1 y 15.10.1976: 1).

[103] Cita indirecta del artículo "La democracia sin defensa" (Fichas de estudio), en: *Cristianismo y Sociedad*, Tierra Nueva (Ed.), s.f.: Nº 48, 46-47.

[104] Mignone (cf. 1986b: 121, 125) remarca además que la Iglesia católica argentina era la única que quedó al lado del poder, mientras que las Iglesias en Brasil, Chile y Paraguay, al momento de comenzar las torturas, se convirtieron en la crítica más incómoda de los regímenes. En Chile formó en socorro a los perseguidos "El Vicariato de solidaridad" y en El Salvador la "Tutela Legal"; cf. también Klaiber (1998: 8). Además, el Servicio Paz y Justicia (SERPAJ), una organización no gubernamental latinoamericana de inspiración cristiano-ecuménica, fue fundada en toda América Latina en 1974. Según Mignone la diferencia en el caso argentino se debe a la dependencia de la Iglesia católica argentina del Estado argentino. Así por ejemplo hasta 1966 el presidente de la República presentó el candidato a obispo al Papa. Además, la Junta Militar convirtió el tradicional subsidio al culto por el Estado, en un sueldo para cada obispo, "equivalente al 85% de la remuneración de los jueces penales" (Mignone 1986b: 125).

pasaba en el discurso del episcopado en esta última época a un segundo plano. Con ello, la Iglesia católica argentina abrió al régimen militar el paso para salir de su gobierno, sin siquiera ver la necesidad de disculparse. Así llegó a publicarse el *Documento Final de la Junta Militar* el 28 de abril de 1983, en que los militares afirmaron que se consideran muertos los que "figuran en nóminas de desparecidos y no se encuentran exilados o en la clandestinidad" (*Documento Final* 1983: 13), para seguir su discurso con la invitación al pueblo argentino de "afrontar con espíritu cristiano la etapa que se inicia y mirar el mañana con sincera humildad" (*Documento Final* 1983: 1).[105]

Aunque la mayoría de los historiadores está de acuerdo que la Iglesia no hizo lo suficiente para apoyar a quienes resistían, hay que destacar sin embargo, que las cartas que el episcopado mandó a partir del 1977 a la Junta Militar, sí eran válidas como apoyo y como sustento en algunos casos. Así, por ejemplo, Hipólito Solari Yrigoyen en su salida del país en 1977, apoya su crítica abierta a la dictadura militar y la denuncia de la violación de los Derechos Humanos, incluso en el documento pastoral "Reflexión cristiana para el pueblo de la Patria" (Solari Yrigoyen 1984: 29-31).[106] Es decir, aunque para la mayoría de los historiadores, las intervenciones por parte de la cúpula eclesiástica tenían demasiado poco peso, en algunos casos

[105] Dri demuestra en un análisis detallado el modo en que el discurso del régimen militar se nutrió de los escritos del episcopado, iniciando desde 1979 el proceso de reconciliación (cf. Dri 1987: 153-167).

[106] Según Néstor Tomás Auza (cf. 1988: 47-50) el episcopado se dirigió de diferentes maneras (públicas) al Presidente de la Nación: el 15.5.1976, el 7.7.1976, el 3.12.1976, el 17.3.1977, el 5.4.1977, el 7.5.1977, el 26.11.1977, el 14.3.1978, el 13.11.1978, el 14.12.1979, el 8.5.1981, el 14.11.1981 y el 20.8.1982, para reclamar la situación de los desaparecidos y los prisioneros sin juicios. Estas cartas fueron publicadas hacia fines de 1982 por la Conferencia Episcopal Argentina bajo el título *Documentos del Episcopado Argentino.* En dicho libro se encuentran varios documentos que hasta ese momento no fueron publicados y que se refieren a la violencia, los Derechos Humanos y las desapariciones de personas (cf. Klaiber 1998: 80). Las cartas han sido recibidas de muy diferentes maneras por los investigadores. Según Auza, en ellas se puede apreciar un tono muy cuidadoso respecto al trato del episcopado con el gobierno de facto. Así se describe en una de ellas el compromiso de las Fuerzas Armadas en los secuestros: "por la acción de grupos de personas que **dicen ser** de las Fuerzas Armadas o policiales y obrar en su nombre" (carta del 17.3.1977, cit. en Auza 1988: 48; negritas hechas por UA); "sino que, **con un ritmo si se quiere algo menor, lo reconocemos**, los secuestros y desapariciones han continuado" (carta del 26.11.1977, cit. en Auza 1988: 49, negritas hechas por UA), aunque sin embargo, hay que reconocer que también critican abiertamente la ilegalidad: "y es, en si mismo, también una lesión de la justicia" (carta del 26.11.1977, cit. en Auza 1988: 49). Abelardo Jorge Soneira y Juan Pedro Lumerman listan las cartas que se mandaron desde la Conferencia Episcopal a Videla y el gobierno militar, en el intento de destacar el gran compromiso del episcopado en contra de la dictadura militar, usando palabras como "un enérgico comunicado", y que piensan "que esta breve crónica de la palabra de la Iglesia respecto de la lucha antisubversiva, es suficientemente ilustrativa de la magnitud de los problemas a los cuales debió hacer frente" (Soneira/Lumerman 1986: 72). Además, subrayan el gran valor que la Iglesia católica tenía en el conflicto Beagle (cf. Soneira/Lumerman 1986: 72-73), en el cual ambos países (Chile y Argentina) aceptaron la intervención del Papa, la que fue acompañada por los rezos de toda la comunidad cristiana por la Paz y predicaciones al respecto en las Iglesias. Pero además, y en contra de todos los demás, quieren hacer valorar el llamado a la 'reconciliación', por haber mediado entre los distintos sectores sociales y el gobierno, "para permitir mantener un nivel de diálogo que culminara en el acto eleccionario" (Soneira/Lumerman 1986: 74). Pero ese documento, ante los acontecimientos, para muchos debe haber provocado más bien un cierre del dialogo, cuando dice: "Así como la enseñanza social de la Iglesia rechaza un totalitarismo del proletariado […], excluye también el monopolio del poder político por cualquier otro sector de la nación, por mayoritario, poderoso o ilustrado que fuere" (cit. en Auza 1988: 41). Mignone resalta ante todo que el documento del 26.11.1977, señalado ya por Auza, no es publicado de manera completa, ya que "algunos puntos suspensivos indican que en su transcripción se han suprimido párrafos" (Mignone 1986a: 67). Su análisis pormenorizado de las cartas evidencia que los "obispos solo se deciden a hablar por que [sic!] se ven presionados por el contorno social, que los moteja de débiles. […] Bastará una respuesta mendaz de Videla, entre almuerzo y almuerzo, para que el tema se olvide y no vuelva a reaparecer en los documentos episcopales sino para reclamar la reconciliación, es decir el perdón para los militares. Se ha cumplido con las formas, como si se tratara de un juego convenido en el cual cada parte desempeña el papel que le corresponde, por que [sic!] en la realidad, sus objetivos e ideologías son similares" (Mignone 1986a: 68-69). Leonardo Pérez Esquivel (cf. 1994: 555) recalca que a pesar de esos reclamos, el episcopado no asumió compromisos institucionales. Un poco menos crítico es Klaiber, quien destaca que la jerarquía eclesiástica sí criticó, hasta ayudó, pero

sirvieron para proteger o para apoyar una crítica hacia la dictadura. Se hace hincapié en estos detalles, aunque sean mínimos, para dar un panorama lo más completo posible. Pero junto con Julio C. Poce, quien detalla de manera minuciosa cada carta y mensaje en contra del poder militar que la Iglesia publicó en aquellos años, hay que concluir que "el genocidio no sólo se hizo en nombre de la 'civilización occidental y cristiana', sino que contó además con el apoyo de sectores de la propia jerarquía eclesiástica" (Poce 2002: 123).[107] Desde el 2006 se hicieron públicos los casos de colaboración explícita. Así fue juzgado en el 2007 el capellán y oficial subinspector de la policía bonaerense Christian von Wernich. Solía "participar de los operativos represivos y estuvo involucrado en casos de chantaje a familiares de secuestrados y en la infiltración de grupos de exiliados" (Novaro/Palermo 2003: 99).

Empero, hubo otras organizaciones formadas en estos años que lucharon por los Derechos Humanos en Argentina: entre ellas se encuentran el Servicio de Paz y Justicia (SERPAJ, fundado en 1974) y el Movimiento Ecuménico por los Derechos Humanos (MEDH). Estos movimientos pertenecen según Jelin (cf. 2005: 517) al grupo de los 'no afectados', mientras que el movimiento de las Madres de la Plaza de Mayo se formó con los familiares de los desaparecidos y pertenece con otras organizaciones al grupo de los 'afectados'. Los familiares reclamaban sobre todo la aparición (en un principio con o sin vida) de los desaparecidos y se preocuparon por su mutua contención. El otro grupo se encargó sobre todo de publicar anuncios de las desapariciones con nombres en los diarios, en la medida que eran aceptados, hacer reclamos a nivel internacional, de asesorar a los familiares y de organizar un apoyo financiero para cubrir ese hueco que los familiares también tenían que asumir.[108] A estos grupos se integraron como miembros en forma personal algunos curas, mientras que la jerarquía eclesiástica como tal se mantuvo impermeable a esas posiciones. Entre los que se involucraron personalmente hay que mencionar al obispo Jorge Novak de Quilmes, que participó junto a clérigos protestantes en el Movimiento Ecuménico por los Derechos Humanos. Este, junto con la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos (APDH) a la cual también pertenecieron miembros de la comunidad judía, fue una de las instituciones que tenían mayor protagonismo en el movimiento de resistencia a la dictadura (cf. Novaro/Palermo 2003: 100).[109] Otros curas aceptaron recibir a los familiares de las víctimas e hicieron gestiones reservadas ante las autoridades.

---

no hubo "a clear and decisive *public* stand in the defense of human rights" (Klaiber 1998: 80). Peor, hubo clérigos que negaron ante la prensa extranjera que hubiera desaparecidos en Argentina (cf. Klaiber 1998: 81). Un ejemplo de ellos es Virgil Gheorghiu, rumano y perteneciente a la Iglesia oriental, que declara ante el semanal *Siete Días*: "Me van a preguntar, estoy seguro, de torturas, de desapariciones, de masacres. Y entonces les diré: no las vi. Porque yo no las he visto, no he visto nada de eso" (*Revista Siete Días*, 6-12.11.1979: 25). Gispert-Sauch destaca en cuanto al reconocimiento de culpa de parte de la Iglesia actual, por no haber hecho lo suficiente en aquellos años, que recién los días 8 al 10 de septiembre de 2000, en el marco del Congreso Eucarístico Nacional que tuvo lugar en Córdoba, "*la Iglesia pidió perdón públicamente por los pecados cometidos por ella a lo largo de la vida nacional*" (Gispert-Sauch 2000: 88, cursiva de Gispert-Sauch) y dentro de ellos "contra la dignidad humana"; "contra los derechos humanos"; "contra el espíritu de renovación del Concilio Vaticano II" (Gispert-Sauch 2000: 89).

[107] Un ejemplo de que la institución eclesiástica estaba decididamente en contra del marxismo, es la declaración publicada por la Conferencia Episcopal: "Con toda firmeza que procede de nuestra responsabilidad pastoral, los Obispos, una vez más, condenamos inequívocamente la ideología y la praxis marxista" (*La Razón* 30.10.1976: 1).

[108] Al no tener noticias sobre si los familiares desaparecidos estaban muertos o no, también se abrió todo un problema legal (herencia, derecho de guarda de los hijos, etc.).

[109] Señala José Míguez Bonino que los grupos no tenían una sede fija, ya que varios lugares de encuentro sufrieron atentados (cf. Míguez Bonino 1985: 83).

Un papel muy ambiguo desempeñó monseñor Emilio Teodoro Grasselli –secretario familiar del ex arzobispo de Buenos Aires, profesor doctor cardenal Antonio Caggiano– quien ayudó a muchos presos a salir del país, teniendo pleno conocimiento de todo lo que pasaba en los centros clandestinos, sin intervenir en la mayoría de los casos, considerando que solamente algunos presos eran dignos de tal intervención (cf. Verbitsky 2005: 98).

> En la perspectiva de la Nunciatura, ambas actitudes [la del apoyo a las víctimas y el apoyo a los militares] no resultaban contradictorias, sino mutuamente necesarias, ya que de abandonar la 'diplomacia silenciosa' se hubiera dificultado la tarea de moderar en lo posible el alcance de la represión en las filas de la Iglesia, y una actitud más beligerante hubiera implicado debilitar la posición de la jerarquía local y crear tensiones diplomáticas entre el gobierno argentino y el Vaticano (Novaro/Palermo 2003: 101).

Empero, si bien el Vaticano en un principio apoyó la vocación 'occidental y cristiana' del régimen militar, después del supuesto accidente en julio de 1976 del obispo Enrique Angelelli, pidió que se investigara el caso y fue retirando lentamente el crédito que había conferido a la dictadura militar.

Se puede resumir entonces, que muchos aplaudieron en un principio al golpe, tanto como lo hizo el episcopado, pero que la mayoría de los argentinos no estaba enterada en ese momento de los secuestros y las torturas en toda su violencia. La cúpula eclesiástica en cambio, ya en los primeros días de la nueva dictadura militar, recibió acusaciones de las violaciones ante las cuales mandó cartas a la Junta Militar, conformándose con las respuestas evasivas.[110] Mientras que la crítica del Vaticano y los grupos de los Derechos Humanos se hizo año por año más fuerte hasta que no se pudo silenciar más, el episcopado emprendió el camino de la reconciliación, perdón y olvido, en donde no estaba previsto poner las violaciones ante un tribunal. Por lo tanto, Dri ve en esta etapa la falta más grande del episcopado, en dónde se "hace cómplice y soporte ideológico del genocidio perpetrado por los militares sobre la grey que debía cuidar y que en cambio, abandonó" (Dri 1987: 167). En consecuencia la Iglesia católica apoyó el decreto de autoamnistía, cuando las Fuerzas Armadas se estaban retirando. Con todo se puede decir, que aunque la cúpula de la Iglesia católica trató de ayudar en algunos casos o dejó escuchar su voz, no fue lo suficiente clara y decidida para impedir los secuestros y las torturas y con ello las violaciones de los Derechos Humanos a los que fueron sometidos aquellos los que estaban dispuestos a luchar por los valores cristianos.

[110] Con ello, la cúpula eclesiástica siguió su política de los años anteriores. En los años '60 también jugó un papel ambiguo, luchando por el poder. Un ejemplo significativo, es la convocatoria a todo el pueblo argentino al acto de consagración de Argentina al Inmaculado Corazón de María, hecha por el General Onganía, el 30.11.1969. Siendo este un acto netamente religioso, le hubiese correspondido a la cúpula eclesiástica de llevarlo a cabo. Por ello, el *Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo* se opuso decididamente a una participación, para no dejarse utilizar sutilmente por el gobierno. En la Segunda Asamblea de la Conferencia Episcopal en Luján se decidió finalmente que acompañarían la ceremonia todos aquellos que no estuvieran inhibidos por otras obligaciones. Participaron sólo 25 obispos (cf. Pontoriero 1991: 64-65).

1.3 Literatura y respuesta: breve análisis de la situación socio-cultural

> *En la literatura argentina del período estudiado [1975-1985] hay más preguntas que respuestas, más ambigüedades que certezas, y por sobre todo una interpretación no partidaria del pasado como consecuencia de una fuerte reacción antimaniquea y antiautoritaria. Los escritores, los intelectuales en general, se cuestionan a sí mismos, cuestionan sus propias ideas, su pasado, su sociedad*
> (Reati 1992: 12).

Reati esboza con el comentario citado arriba, a grandes rasgos, la situación de los escritores que en la mayoría pasaron por una época de incertidumbre. Si en el capítulo anterior se vio que la Iglesia católica como institución, no reclamó lo suficientemente fuerte y a menudo los Derechos Humanos, a continuación se analiza, cómo fue la posición frente al régimen militar dentro del campo de la cultura y, en especial, en el ámbito de la literatura. Para ello se observa primero, si la dictadura impuso una censura al campo cultural y cuáles, en caso afirmativo, fueron sus consecuencias para el trabajo de los intelectuales argentinos de estos años. Según Noé Jitrik (1996: 42) "[e]l lenguaje es el depósito de lo simbólico. Entonces lo primero que hay que hacer para controlar una población es apropiarse del lenguaje". ¿Cuál fue la respuesta de los escritores e intelectuales a esta apropiación?: ¿Hubo quiénes, que a través de su oficio, lucharon por el derecho a la libertad de opinión? En el caso de que sí los hubiera habido, ¿qué consecuencias debieron afrontar? ¿Eran consecuencias que los tocaban en persona?, o, en lo que en este trabajo se enfoca, ¿eran consecuencias que se mostraron en su manera de escribir?, es decir, ¿se desarrollaron debido a la censura estrategias narrativas específicas?

1.3.1 Acerca de la censura implementada durante la dictadura militar

> *El miedo cumplió su faena.*
> *Muy pronto la desesperación desplazó a la prudencia y*
> *el último atisbo de sensatez se evaporó*
> *bajo la coerción de una rígida autocensura*
> (Kovadloff 1983: 18).

Los intelectuales argentinos de izquierda recibieron entre 1966 y 1974, a través de su compromiso con la política revolucionaria, una nueva base de identidad, como lo recalca Andrea Pagni (cf. 2002: 592-593). Pero después del golpe, la vinculación entre el campo cultural y la política se hizo muy difícil, o se rompió directamente. En el momento del golpe, el gobierno militar, con la excusa de iniciar un "Proceso de Reorganización Nacional", puso bajo su control a todos los medios de comunicación social del país, depuso a todos los gobernantes provinciales electos, disolvió el sistema legislativo, intervino en los sindicatos e instauró la pena de muerte.

La censura, en cambio, se la había ido imponiendo de manera gradual en Argentina (cf. Avellaneda 1986: 14-15): en 1957 se dictó el Decreto-ley 16386, artículo 29 que decía que el certificado otorgado por el Instituto Nacional de Cinematografía era obligatorio antes de presentar una película (extranjera o argentina) y el 8 de enero de 1958 –todavía bajo el gobierno de General Pedro Eugenio Aramburu y poco antes de las elecciones–, se estableció el decreto 115 con tres criterios de calificación para libros, revistas y otros materiales impresos:

> 1) material inmoral y presuntamente obsceno (venta y circulación prohibidas, más remisión de las actuaciones a la justicia para que ésta examine la posibilidad de que el material incurra en lo tipificado por el artículo 128 del Código Penal, sobre obscenidad; 2) material inmoral (venta y circulación prohibidas); 3) material de exhibición limitada (venta permitida sólo en locales cerrados, sin que pueda ser expuesto en la vía pública o en escaparates exteriores; Avellaneda 1986: 15).

Ya desde los años cincuenta, los militares trataban entonces de establecer a través de la censura el orden en la sociedad argentina. Muchas veces, como en el caso visto, dictaron las leyes poco antes de las elecciones para que bajo el gobierno civil no se perdiera el orden ganado, contando con que el gobierno siguiente no tendría tiempo de ocuparse por detalles 'menores' (cf. Avellaneda 1986: 16). Construyendo así una continuidad histórica, ella fue al mismo tiempo una excusa para intensificar paulatinamente la censura. Heker describe que ya a partir del año 1966, bajo la dictadura de Juan Carlos Onganía, la censura era la más feroz que se había conocido y que conducía al exilio y a la autocensura. Pero, igualmente, estos años constituyeron según ella, un período

> propicio para la creación y para la discusión de ideologías y estéticas. Revistas y grupos literarios surg[iero]n con una potencia y una prepotencia inusuales, polemiza[ba]n entre sí y con escritores de otras generaciones; toda idea y todo texto escrito parec[ía]n tener un sentido y merecer que se los defienda o se los vilipendie fervorosamente (Heker 1993a: 188).

Esta atmósfera productiva dentro de la literatura, terminó definitivamente en 1976 con el golpe militar, aunque la censura ya se había sistematizado en 1974, cuando María Estela Martínez de Perón, vice-presidente del país en ese momento, sucedió en la presidencia a Juan Domingo Perón luego de su fallecimiento. Desde ese momento se sintió la ubicuidad de la censura en toda la sociedad argentina (cf. Avellaneda 1986: 14) aunque reglas fijas y un procedimiento de censura establecido no eran conocidos, salvo en el caso del cine, de la radiodifusión y del ámbito educativo. La censura argentina se diferenciaba con ello de la censura de la España franquista, que según Avellaneda (cf. 1986: 13-14 y 1985a: 187) contaba con una oficina de censura centralizada, prácticas establecidas y una organización administrativa reconocida. Pero según Hans-Jörg Neuschäfer, la oficina oficial de consulta previa en España, tampoco funcionó con criterios objetivos ni normas concretas de aplicación. Por lo tanto, la censura española llevó a un ejercicio de la escritura literaria similar a la argentina bajo la dictadura militar, ya que

> las trabas derivadas de este proceso de control amplio, anónimo e impenetrable, y sobre todo el miedo a la consulta previa, inducía a los autores a velar por anticipado, bien mediante la autocensura o desarrollando una peculiar manera de escribir y de pensar, para ofrecer a la censura estatal los menores puntos de fricción (Neuschäfer 1994: 49).[111]

Por lo tanto, la incertidumbre de lo que se podía escribir y de sus consecuencias, era muy grande. Sobre todo, porque "ante un gobierno de facto, que practicaba el terrorismo de Estado,

[111] Según Neuschäfer la censura dependió en los años 1939 al 1941 del Ministerio del Interior, después (1942-45) de la Vicesecretaría de Educación y finalmente (desde 1951) del Ministerio de Información y Turismo (MIT): "Todo cuanto estaba destinado a publicarse quedaba sujeto a censura: desde las crónicas deportivas de la prensa diaria hasta un librito de poesía; desde una novela hasta el ensayo de una revista especializada; desde un guión hasta una obra de teatro; desde el editorial hasta los anuncios del periódico" (Neuschäfer 1994: 48). Pero también en España "la censura se caracterizó más por los vaivenes y contradicciones que por la constancia" (Neuschäfer 1994: 53). Los únicos criterios en ambos países fueron el deber de no chocar contra la moral sexual, el dogma del catolicismo o los principios políticos del régimen.

'subversiva' era toda actitud política, y [...] toda inquietud moral", subraya Roberto Anglade (1993: 475). En el caso argentino, el discurso oficial del Estado militar sostenía que

> el sistema cultural y artístico posee una misión noble que no debe ser alterada, se subordina siempre a lo moral, y puede ser empleado indebidamente. Hay un sistema cultural falso que así se define porque no se subordina a lo moral. Lo no moral, por su parte, comprende tres grandes zonas: a) la obscenidad: la idea de sexo como ausencia de decoro; la homosexualidad; la prostitución; la no-familia (adulterio, aborto, desamor filial, degradación del matrimonio); b) el agravio o el ataque a las instituciones religiosas, la iglesia católica o la moral cristiana; c) la agresión contra la seguridad y el interés nacional (esto es, la soberanía y la integridad territorial; el deber de defender a la patria y el derecho del Estado a exigir esa defensa; el mantenimiento del orden para evitar la disociación de la escala de valores propia). Hay un 'estilo de vida argentino' que se conjuga con lo cristiano-católico, definido como a) respeto a Dios y al orden moral objetivo; b) respeto por el ser humano como valor máximo; c) respeto por la propiedad; d) primacía de lo espiritual sobre lo material (Avellaneda 1989: 14-15).

Aunque –por lo menos a primera vista–, faltaba una institución en Argentina, a la cual uno pudiera dirigirse ante cualquier reclamo, o solamente para saber si tendría problemas con la publicación de su libro, el discurso oficial en Argentina, fue a pesar de su relativa imprecisión "un punto de referencia canónica" para los autores (Avellaneda 1997: 175 nota 5). Los artículos lanzados por el gobierno no podían esconder que en el caso de los medios de comunicación, funcionaba una comisión que trabajaba para 'regular y orientar' a escritos y que calificaba a las personas que actuaban en los medios artísticos y periodísticos. Para poder legalizar estas acciones, los militares trataban de publicar actos de censura en el *Boletín Oficial*. Sin embargo, los documentos acerca de la censura eran secretos. Los escritores tuvieron que enfrentarse al problema que todas las novelas salieran sin censura previa y que después probablemente fueran prohibidas, cuyas consecuencias podían ser, para el autor y sus familiares, inclusive, perder la vida.[112] Es esta incertidumbre que impide a muchos autores a escribir o les obliga a aplicar la autocensura, pues la censura no afectaba a los escritores solos, sino que además podía tener consecuencias para la familia y los amigos (cf. Valenzuela en una entrevista a Burgos/Fenwick 2001: 208). Por lo cual a los escritores que justificaron su exilio con el hecho de no poder escribir presos de una "coherente política draconiana" (Foster 1987: 98) no se les puede quitar el derecho de haber sentido así. También Rivera relata que la "censura era feroz, y nadie en su sano juicio iba a llevar un texto a una editorial luego de haber hecho la experiencia del rechazo porque era inútil. Inútil, fatigoso, y desgastante" (Rivera 1996: 52). Sin embargo, también se puede destacar junto con Foster, que la censura "siempre funcionó erráticamente y según las manías personales del momento de los censores" (Foster 1987: 98). Así destacan Invernizzi y Gociol que bien era posible que un libro fuese prohibido en una provincia pero no en todo el país (cf. Invernizzi/Gociol 2002: 77). Esto, sin embargo, sobre todo si se trataba de censuras vergonzosas, produjo según Osvaldo Bayer en algunos casos malestar entre los dirigentes:

> Videla, el torvo dictador, quería a toda costa mantener las formas. [...] Por eso, los deslices se trataban de reparar de inmediato. Cuando un funcionario provincial –por ejemplo– prohibió en Córdoba las matemáticas modernas, hubo un alerta en la Casa Rosada. Y el diario 'La Nación' se apresurará a hacer un reportaje [...] en el cual [...] se critica toda forma de censura (Bayer 1988: 206).

[112] El peligro de perder la vida por una obra censurada, corrieron todos: los que la escribieron, los que la publicaron, los que la editaron y los que la leyeron y la tenían en una estantería en la casa.

Al finalizar la dictadura los documentos acerca de la censura fueron parcialmente destruidos, lo que impide hacer un análisis exacto (cf. Invernizzi/Gociol 2002: 47).[113] Sin embargo, Invernizzi y Gociol pudieron deducir de los documentos encontrados la respuesta a estas aparentes contradicciones: sí hubo una censura elaborada que se había agudizada con el golpe militar en 1976. También existía una oficina de censura oficial, aunque clandestina, y si no había reglas claras, con las cuales los artistas e intelectuales pudieran referenciarse, fue porque el gobierno dejó las reglas a propósito en las tinieblas y a los intelectuales en la incertidumbre. Lo único que se conocía, eran las así llamadas listas negras con nombres de autores prohibidos que circularon en la semi-clandestinidad de mano en mano y que día a día se actualizaban.[114] Según Sarlo este sistema condujo a que se "trataba de inventar tácticas, dentro de límites que no estaba en nuestras posibilidades superar" (Sarlo 1988: 105). Ante la falta de atención a los reclamos de reglas claras por parte de los autores argentinos, ellos nunca sabían lo que iba a pasar con el libro (a publicar), si iba a ganar un premio, si iba a ser censurado o secuestrado.

El silencio implementado en la sociedad por los rumores, la incertidumbre y las desapariciones, no solamente fue algo calculado por el lado del gobierno de facto, sino incluso fue publicitado. Así se pudo observar la imagen de una enfermera que mira desde los carteles, llevándose el dedo índice a los labios: "El silencio es salud" (cf. Waldo Ansaldi 2006: 97). A Gambaro le tocó vivir lo "saludable" que fue esta medida implementada. Al ser indexada su novela *Ganarse la muerte* (1976) en 1977, ella fue víctima directa del silencio: cuenta que era notorio cuánta gente –también está hablando de los que hasta ese momento eran buenos amigos– ya no se acercaron a ella o simplemente evitaron hablar de su novela. Forzada por estos acontecimientos, se decidió por el exilio, que tampoco le dio una total libertad. Tuvo mucho cuidado y no permitió que se estrenaran sus piezas de teatro en el exterior:

> A theater in Germany wanted to perform it [the play Information for Foreigners]–but I refused permission. If this play had been done in any theater in any country, intelligence personnel connected to the Argentinian Embassy would have been informed. […] I was afraid for my family in Argentina, and besides, I was counting on returning there as soon as the situation permitted (Kathleen Betsko y Rachel Koenig 1987: 187).[115]

---

[113] Invernizzi/Gociol (2002: 64-74) listaron todo el procedimiento que se aplicó para censurar un libro. Darle forma jurídica a las decisiones de prohibir libros estaba en manos de la Dirección General de Asuntos Jurídicos del Ministerio del Interior. El primer paso consistía en una denuncia o pedido de evaluación realizada por un organismo oficial (el Ejército, la SIDE o un Ministerio), de un particular, una campaña periodística contra una publicación o una iniciativa de la propia Dirección de Publicaciones. Después de adquirir el libro, se hacía un análisis ideológico-político muy cuidadoso. Ese informe servía como apoyo para los Servicios de Inteligencia u otros Ministerios para ampliar información sobre antecedentes del autor, antecedentes de la editorial e investigaciones especiales. Después de la redacción del informe final, el Ministro y Subsecretario del Interior consideraba el caso: al confirmarlo, pasaba a la Dirección General de Asuntos Jurídicos donde se aprobaba o no según el encuadre legal de la propuesta. Al ser aprobada el Ministro formulaba un decreto de prohibición. El proceso concluía con la prohibición por parte del Correo de la circulación de esos textos por los servicios postales. El equipo fue integrado por funcionarios con formación universitaria. Algunos eran civiles y otros militares. También hubo diferentes fórmulas para la calificación ideológica de publicaciones: "Fórmula 1: Carece de referencias ideológicas contrarias a los principios sustentados por nuestra Constitución Nacional" -> ningún caso; "Fórmula 2: Contiene referencias ideológicas que atentan contra los principios sustentados por nuestra Constitución Nacional" -> 123 casos; "Fórmula 3: Propicia la difusión de ideologías, doctrinas o sistemas políticos, económicos o sociales tendientes a derogar los principios sustentados por nuestra Constitución Nacional" -> 269 casos. En el caso de las editoriales, hubo un listado mucho más prolijo que no se dio a conocer y no ha sido encontrado hasta la fecha de publicación del libro de Invernizzi/Gociol (cf. 2002: 73).

[114] Para más información sobre las listas negras cf. Carlos Barulich (1983).

[115] Gambaro cuenta en una entrevista a Castro y Jurovietzky que "después de la prohibición de *Ganarse la muerte*, se cortaron casi todos [sus] accesos de comunicación con el público. No podía publicar, no se [le] hacían entrevistas, no

A consecuencia de la violencia política desatada en la vida social, las personas involucradas fueron retirándose hacia lo privado, ya que la gente ante el miedo buscaba refugio en el núcleo más íntimo (cf. Lorenzano 2001: 62). Sin embargo, el silencio presente en la sociedad y sobre todo la autocensura, fue según varios testimonios, lo peor de todo lo vivido durante estos años, ya que les impidió seguir escribiendo y expresar su opinión en un ambiente de intercambio intelectual libre. Invernizzi y Gociol (2002: 212) afirman que eso fue "la cara más perversa del terror: ya no los libros que el régimen quemaba sino los que se eliminaban por propia decisión". Los autores, los que ya no vieron la manera de escribir bajo estas condiciones, eligieron, en muchos casos, al exilio interno.[116] Otros escritores, fuera que no lograban publicar o, habiendo publicado fueron censurados, eligieron el exilio. En algunos casos esta decisión se debía a que no veían la posibilidad de seguir viviendo en un país que prohibía sus libros, en otros por las necesidades económicas que se abatían sobre los que estaban inactivos, o por amenazas de muerte: si la censura y la situación de incertidumbre no conducían al silencio deseado, se los obligaba al exilio. Es decir, muchas veces se les dejaba la opción de elegir entre la cárcel –con todo lo que implicaba– o la salida del país.[117] Entre los muchos escritores que se fueron bajo una o varias de estas condiciones, están Humberto Costantini, David Viñas, Daniel Moyano, Héctor Tizón, Manuel Puig, Juan Carlos Martini, Vicente Battista, Federico Moreyra, Osvaldo Soriano, Juan Gelman, Antonio Di Benedetto, Mempo Giardinelli, Griselda Gambaro y Luisa Valenzuela, para nombrar solamente algunos. El exilio, sin embargo, no necesariamente significó que podían seguir escribiendo, porque si bien para algunos el exilio fue el impulso necesario para que escribiesen, a otros, desarraigados de su patria, les faltaba o el idioma o el ámbito acostumbrado (cf. Invernizzi/Gociol 2002: 401).[118]

---

podía publicar ni estrenar y cualquier comando parapolicial podía caer en [su] casa". Afirma: "Y yo no soy una persona valiente, capaz de enfrentar directamente la violencia. No he hecho más que escribir en la soledad de mi cuarto. Pero en ese momento, no tenía siquiera esa soledad porque todos los espacios públicos y privados estaban invadidos por la dictadura, y yo no tenía recursos de resistencia efectiva para oponerme. En la Argentina no me sentía útil porque no podía trabajar, así que me fui a España y me quedé tres años" (Gambaro, cit. en: Castro/Jurovietzky 1996: 42). Sin embargo, destaca Gambaro, que el exilio cobra un alto precio: "in no foreign country – no matter how hospitable – would I have the dialogue I have with my compatriots" (Gambaro, cit. en: Feitlowitz 1990: 54). Otra experiencia de censura que la hizo silenciar por un tiempo, hasta darse cuenta que eso era lo que querían los opresores, narra Reina Roffé (cf. 1985: 915).

[116] Jitrik menciona a tres grupos de los escritores que se quedaron: los que permanecían pero en una condición de exiliados internos, los que "soporta[ba]n sin duda con dignidad y valentía una situación oprobiosamente represiva y otros, finalmente, que est[aba]n felices con ella, [...], ya sea porque se les presenta[ba] la ocasión de llenar ciertos huecos, de hacer una carrera que de otro modo resultaría más ardua" (Jitrik 1984: 124). Jitrik vuelve en otra ocasión a este punto, haciendo hincapié en que el concepto del exilio interno "cubre por igual a quienes efectivamente lo vivieron y a quienes, exultantes con la dictadura, o embriagados con el lopezreguismo, sobrevolaron toda esta desgracia nacional con la esperanza de una mezquina posibilidad de poder" (Jitrik 1988: 134).

[117] Cf. la novela *Libro de Navíos y Borrascas* (1983) de Moyano, la cual tematiza el viaje de varios prisioneros que ante la opción de salir del país o irse a o quedarse en la cárcel, eligieron el exilio.

[118] Para un análisis más detallado sobre la literatura escrita en el exilio, cf. entre otros: Jorge Boccanera (1999), Carlos Alberto Brocato (1986), José Luis de Diego (2000), Pablo Heredia (1996), María Elena Legaz (1996), Arnoldo Liberman (1993) y Horacio Salas (1993). Jitrik describe por ejemplo por un lado la problemática del desarraigo, de la lingüística diferente, aunque si del español se tratase, de los proyectos dejados en Argentina sin terminar e imposible seguir en el país ajeno, y describe por otro lado las ganas de hacer y el acercamiento a lo nuevo, confrontado con los rencores o el tratamiento paternalista de parte de los intelectuales de los países anfitriones. O en otras palabras: el estado de vivir como "[p]ermanentes visitantes" (Jitrik 1984: 137; cf. también la película *Tangos: el exilio de Gardel* de Fernando Ezequiel Solanas 1985). Sin embargo, a Jitrik le parece muy importante incluir la literatura escrita bajo estas condiciones a la literatura argentina, ya que fueron más de 150 títulos que se habían publicado a fines de 1979 solamente en México, Venezuela y algunos en España por escritores argentinos exiliados (cf. Jitrik 1988: 145).

A este grupo de exiliados no necesariamente se puede agregar el grupo de escritores argentinos que había optado voluntariamente por vivir en el extranjero, mucho antes del golpe militar, como por ejemplo Julio Cortázar, aunque estos autores en muchos casos a partir del golpe también se consideraban exiliados.[119] Se subraya la obligación del exilio, teniendo en cuenta la discusión al finalizar la dictadura entre los autores exiliados y los dentro del país. Los exiliados reprochaban a los que se habían quedado, de haber vivido conforme al sistema, mientras que ellos tuvieron que enfrentar las incomodidades y los peligros, más las incertidumbres del exilio. En cambio, aquellos que pasaron en Argentina los años de la última dictadura, reprocharon a los exiliados de haber elegido el camino más cómodo, ya que se fueron del país (no a todos les fue económicamente posible), sin preocuparse por el crecimiento del campo cultural de su patria. Ellos, en cambio, según su punto de vista, se enfrentaron a la censura y a las amenazas de muerte.[120] Las incertidumbres y los peligros aunque diferentes, pero en ambos casos muy difíciles de sobrellevar, de estos dos grupos, no las sufrieron los que se habían ido antes. Sin embargo, también ellos estaban en cierta medida incomunicados con la cultura de su patria.

Lo que de esta discusión –la polémica entre Heker y Cortázar se ha vuelto famosa– interesa destacar, son las dificultades que se mencionan para publicar en el país, tanto para los de dentro del país como para los exiliados.[121] Igualmente demuestra que con el exilio masivo de los intelectuales, se cortó una "posible circulación de ideas y comunicación del espacio social" que en el mejor de los casos solamente se podía llevar a cabo "en el territorio de la marginalidad, en los intersticios del poder" (Lorenzano 2001: 68).[122] Esta obstrucción de la circulación de ideas llegó a su punto máximo, cuando escritores como Lynch en 1978 responsabilizaron públicamente a los exiliados de la 'campaña antiargentina'.[123] Sin embargo, Abelardo Castillo declara como finalizada esta discusión y destaca que

---

[119] Cf. el comentario de Saúl Sosnowski (1983: 960). El caso de Marta Traba es ambiguo, porque aunque si bien en un principio eligió voluntariamente dejar Argentina, por su mudanza a Colombia y los acontecimientos ahí, estuvo involucrada directamente en los procesos de una dictadura latinoamericana. Cf. también el capítulo III.2.2 de este trabajo. Cortázar, en cambio, a pesar de vivir en un París seguro, a partir del golpe militar, se consideró también como un exiliado al verse enfrentado con una censura "que impide cosas como la publicación de parte de [sus] textos" o que "salir de la Argentina [l]e sería más difícil que entrar" (cf. Heker 1993b: 596). Ante esta experiencia de no poder volver a su patria por razones políticas, los exiliados o vivientes fuera del país se sintieron excluidos de la cultura de su país nativo. Intelectuales de diferentes disciplinas empezaron a reunirse en los países de acogida en grupos más o menos estables, que pronto recibieron un perfil de resistencia, caso por ejemplo en París, México, Venezuela, Suecia y Estados Unidos.

[120] A esta polémica se refiere también José Pablo Feinmann, en julio 1983, en una carta publicada en la revista *El Porteño*. En la carta al Jefe de Redacción, Miguel Briante, Feinmann rechaza haber hablado jamás de la actitud heroica de los que quedaron en el país: "yo no me disfrazo de héroe. Me quedé tan asustado, tan desorganizado, tan desmovilizado y atónito como todos". Sigue un poco más adelante: "Habrá que terminar, por ejemplo, con algunos mitos absurdos. Entre otros, el de las dos literaturas argentinas. La que se hizo en el exilio y la que se hizo en el país. [...] **Estos años terribles los padecimos todos**" (Feinmann 1983: 4, negritas en el original).

[121] Cf. Heker (1993b). Sobre la discusión acerca de si se trata de una polémica o un diálogo, como Cortázar lo quiso ver, cf. Susana Gómez (2007: 150 nota 2).

[122] Humberto Costantini plantea que esa polémica marca más las diferencias que lo que ayuda a combatirlas. Según él, "se quedó el que pudo quedarse y se fue el que tuvo que irse" (entrevista de Marcelo Schapces para la revista *Kosmos* 1982: N° 11, cit. en: Boccanera 1999: 199). O también dice: "Es una misma literatura argentina, que está padeciendo los mismos males de distinta forma" (cit. en: Boccanera 1999: 198). Para mayor información sobre el tema del exilio cf. también Heker (1988). Que las consecuencias que produjo el exilio son muy personales, muestran las aclaraciones al respecto de Gambaro (cf. nota 115) y de Valenzuela. Mientras que la primera, como visto, se sintió arrancada de su público, la otra asegura que "la escritora conoce sólo un hogar: el texto" (Valenzuela 2001: 36).

[123] Cf. el capítulo II.1.1.

> antes había la literatura oficial representada por los Borges, los Bioy, las Victoria Ocampo, el Grupo *Sur*; con la represión, todo eso empezó a ser como los intelectuales bajo la censura y bajo el poder; todo eso en contra, de algún modo, u opuesto a la literatura del exilio. Pero esa dicotomía, porque ni siquiera fue una polémica muy profunda, se termina cuando volvieron los exiliados, se reencontraron los amigos, se aclararon equívocos, pero no se pudo volver a aquella polémica entre determinadas posturas ideológicas que podían ser 'la literatura oficial' en contra de 'la literatura subterránea' o de las 'nuevas literaturas', etc.; es como si eso ya hubiera dejado de existir a partir del Golpe (Castillo 1996: 18).

Si bien Castillo en 1996 ya no diferencia entre 'la literatura oficial' y 'la literatura subterránea', sostengo que por lo menos para los primeros años de la dictadura militar, es necesario abrir una diferencia entre las novelas escritas en contra de la dictadura y las novelas acomodadas. La política, como lo señala Jitrik (1984: 48), se valió "de los 'intelectuales' no sólo para construir su poder por la seducción o por la fuerza sino que, en alguna medida, los 'intelectuales' [psicoanalistas, sociólogos, periodistas, hasta teólogos y críticos literarios] deb[iero]n estar produciendo para ella". Hubo escritores argentinos que en el comienzo, por diferentes razones, apoyaron a los golpistas. Borges, por haber acordado con el régimen en los primeros años y por su prestigio internacional, tenía absoluta libertad para publicar; también es este el caso de Marta Lynch, Silvina Bullrich y Manuel Mujica Láinez, que gozaron de un alto reconocimiento en el ámbito cultural argentino (de las élites terratenientes). Así "el aparato visible de la cultura consagrada prosiguió su marcha con escasos inconvenientes" apunta Lafforgue (1988: 150). Junto con Brocato se puede recalcar, por lo tanto, que

> [l]a dictadura tuvo, por supuesto, sus intelectuales 'orgánicos'. Intentaron dotarla de un revestimiento culto, le dirigieron revistas de mucho costo y escasa materia, le inflaron en 1978 un Congreso Nacional de Intelectuales y unas Jornadas de Filosofía, deliraron con una pretenciosa continuidad de la Generación del (18)80, trataron de cubrirle los flancos pertinentes. Muchos de ellos, un mes antes del retiro de los militares y con las elecciones en curso, se democratizaron *derrepente*, como decíamos de niños (Brocato 1993: 466).[124]

El gobierno militar sabía, entonces, de la necesidad del prestigio de la cultura hacia afuera. Por ello, se aprovecharon –además de otras medidas tomadas– de la Feria del Libro, ya en aquellos años una de las ferias más prestigiosas de toda América Latina. Este hecho fue lamentado por todos los escritores e intelectuales que estaban en contra del gobierno de facto. Según Castillo (cf. 1993: 17), ellos alcanzaron a formarse a pesar de todo y a utilizar la feria para sus encuentros. Otros, como Maria Elena Walsh, se negaron a participar en el evento, manifestando así su desacuerdo con la usurpación de la cultura por parte del gobierno. Ella utilizó su reconocimiento y su prestigio para publicar escritos sorprendentes en su claridad de su mensaje político. Así no asombra que su artículo "La Feria del Libro o *La Casada infiel"*, fue rechazado en febrero de 1980. Dice:

> Por ejemplo a la hora del Juicio Final, cuando Tata Dios me pregunte: '¿Dónde están tus hermanos Haroldo [Conti] y Rodolfo [Walsh], que no los he visto por la Feria?', yo no sabré qué contestarle. Y por ese pecado de ignorancia me mandará, derechita y humana, al mismísimo infierno (Walsh 1993: 62).

El discurso religioso es utilizado para ironizar el discurso militar. ¿No fueron ellos, los que siempre implementaron la religión como apoyo y justificación de su gobierno? Ahora dice

[124] Cf. también nota 35 de este trabajo. Sabato presidió después de la dictadura militar la organización CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas) fundada para esclarecer los acontecimientos durante la dictadura. Este hecho provocó varias críticas por la actitud de Sabato durante la dictadura militar frente al régimen militar. Sin embargo, según Jitrik, con el Informe volvió a demostrar su sinceridad (cf. Jitrik 1988: 136).

Walsh haciendo referencia al fratricidio bíblico (Génesis 4)– que Dios no justificará la muerte entre los hermanos. Da a entender que todos los que viven en la sociedad argentina son responsables unos por los otros. Como Caín, ella tampoco sabrá que contestar cuando Dios le pregunte por sus hermanos. Walsh no se declara culpable de haberlos matado, pero sí de la cobardía o indiferencia de no haber preguntado por su destino, por no haberse preocupado, por no haberlos cuidado. A través de un juego de palabras tergiversa el discurso de los militares: retoma y transforma la réplica de los militares a los reclamos internacionales, "los argentinos somos derechos y humanos", y contesta que Dios "me mandará, derechita y humana, al mismísimo infierno". Ser "derecho y humano" entonces no lleva a la salvación, sino que por el contrario, si esas características no implican el cuidado del prójimo, conducen al infierno.[125] Si bien este artículo no fue publicado por razones evidentes, en otros artículos María Elena Walsh aparenta ligereza, pero señala con el dedo en la llaga la situación política social de aquellos años. Un ejemplo de ello es el artículo "Desventuras en el País Jardín-de-Infantes".[126] A veces, esta clase de artículos escapaba a los censores, y hubo jefes de redacción y editores que se jugaban la vida para publicarlos. Si bien este texto pasó a ser publicado, sin aparentemente haber tenido consecuencias, se debe recordar a Haroldo Conti (escritor, 25.5.1925-1976?), quien por sus escritos fuera secuestrado, torturado y desaparecido; y a Rodolfo Walsh (escritor y periodista, 9.1.1927-25.3.1977, cf. el apartado anterior), entre muchos otros intelectuales, que dejaron su vida en la lucha en contra del gobierno militar, utilizando como arma las palabras.[127] Si bien no todos los intelectuales en Argentina de esos años vieron la posibilidad de actuar tan francamente en oposición de los militares, para la mayoría de ellos la censura, la quema de sus libros y la probabilidad de ser exiliados, era un temor constante, una diaria compañía en estos años. Víctimas de esta política del Estado fueron sobre todo la generación joven y los intelectuales orientados a la idea de la libertad de opinión.[128]

En lo que se refiere a los medios masivos, como los diarios, la televisión y el cine, la censura se manifestó de manera mucho más directa. En el caso de la prensa

> hasta los dueños del periodismo privado y comercial han recibido estrictas y redactadas indicaciones de la Junta Militar sobre lo que debe publicarse y lo que no debe publicarse, ordenanzas que de no ser cumplidas llevan a sus infractores directamente bajo tribunal militar, con penas de 10 a 20 años de prisión (Cuadernos Aesla 1977: 35).

También había una lista de libros permitidos en las bibliotecas públicas y en las escuelas y, como desarrollan Invernizzi y Gociol, hubo casos en los que los alumnos recriminaron a los maestros de hacerles leer libros indexados, así que muchos de los profesores optaron directamente por trabajar solamente con los que estaban en las listas de libros permitidos (cf. Invernizzi/Gociol 2002: 108-115). Otra lista abarcaba las palabras que no se debían utilizar, como 'prostituta' o 'huelga' (cf. Invernizzi/Gociol 2002: 111). En el caso de los medios masivos, señala Rivera que la censura masiva fue posible porque

[125] Daniel Altamiranda (cf. 1998: 29) ofrece una interpretación de este artículo de índole similar a la mía.
[126] María Elena Walsh: "Desventuras en el País Jardín-de-Infantes" *Clarín*, Bs. As., 16.08.1979. En este artículo, rico de insinuaciones sobre la situación argentina, Walsh desarrolló su desacuerdo con el gobierno, remarcando que Argentina había llegado a ser un 'Jardín de infantes' en que los ciudadanos se habían vueltos niños, sin derechos políticos.
[127] Rodolfo Walsh fue fundador de la ANCLA (Agencia de Noticias Clandestinas), inaugurada apenas instalado el gobierno de facto.
[128] Jitrik (cf. 1984: 246-248) enumera la mayoría de los escritores que fueron secuestrados o asesinados durante los años de la dictadura militar.

> un alto porcentaje de las empresas concesionarias privadas que operaban en ambos ramos [de la radio y la televisión,] había sido estatizado en 1974, al caducar las correspondientes licencias de explotación. La alianza militar-empresaria contaba, de esta manera, con una trama comunicacional suficientemente dúctil para acompañar, en este rubro, su proyecto de desmontaje compulsivo del anterior esquema de una Argentina industrializada y distributiva (Rivera 1993: 337-338).[129]

Pero si bien Rivera recalca la "actitud de 'extremada prudencia' de los medios" (Rivera 1993: 338), hay que destacar la actitud arriesgada de Jacobo Timerman (entre muchos otros), fundador del diario *La Opinión*, secuestrado en 1977 y torturado por el régimen hasta su liberación y exilio en 1980. A lo largo de todo su cautiverio, sus empleados publicaron denuncias de su secuestro y demandas de liberación de él, y del subdirector del diario, Enrique Jara y Enrique Raab, uno de los periodistas más prestigiosos de *La Opinión*, ambos secuestrados junto con Timerman.[130] Es llamativo que a la vez en el diario se encuentren frases como la del editorial del 24 de marzo de 1976, en el cual *La Opinión* escribe:

> *Si los argentinos, como se advierte en todos los sectores, agradecen al Gobierno Militar el haber puesto fin a un vasto caos que anunciaba la disolución del país, no menos cierto es que también le agradecen la sobriedad con que actúan* (cf. Amato 2006: 14, cursiva en el original).

Esto se puede entender como un intento de protección, para poder publicar al mismo tiempo otras opiniones, en segundas y terceras páginas, ya que *La Opinión,* para Warley, "sigue siendo considerado hoy como uno de los modelos de la época" (Warley 1993: 200) por su actitud frente a la Junta Militar.[131]

Lo que intenta este rastreo es demostrar que en aquellos años no fue fácil encontrar un camino entre la incertidumbre, el querer actuar, y el terror.[132] Además de los artículos de María Elena Walsh, hubo otros casos en los cuales uno se sorprende al ver la franqueza con que se escribió en contra del régimen militar sin tener aparentemente consecuencias personales por ello. Así se encuentran artículos en los diarios y las revistas en que se denuncian la censura cinematográfica, la crisis de la industria editorial, o la trivialidad de la televisión. Hoy en día, después de más de 30 años del golpe, los estudios demuestran que hubo muchas publicaciones clandestinas contestatarias, las que en la mayoría se perdieron, por haber pasado en hojas

---

[129] Para un análisis de las posiciones de los diarios de esos años frente la dictadura militar cf. Rivera (1993: 339) entre otros. Especialmente sobre el problema moral y ético de la compra de "Papel Prensa", discutido a partir del mes de agosto 2010 en todos los diarios de Argentina cf. Robert Cox (15.09.2010: s.p.).

[130] Timerman testimonió las vivencias de su secuestro en el libro *Preso sin nombre, celda sin número* (1981).

[131] Sin embargo, relata Jitrik (cf. 1984: 122), que *La Opinión*, el 27 de noviembre de 1977, publicó una encuesta en torno a la literatura argentina. De ella sale que fueron pocos los escritores que debieron exiliarse, mientras que "los monstruos sagrados de la literatura nacional no revistan en las filas de los que han debido emigrar" (Jitrik 1984: 123). Jitrik considera esta encuesta y su publicación "una tentativa cristalina de engañarse a sí misma como órgano de información y de engañar al conjunto acerca de la normalidad de la vida literaria en la Argentina" (Jitrik 1984: 132). Según Cox (15.09.2010) "Timerman no era impecable. Él mismo admitió para su propia vergüenza haber complotado con los militares para derrocar al menos a uno, o dos o más gobiernos civiles. *La Opinión,* [...] fue financiado por David Graiver, un oscuro financista que contaba entre sus clientes a Montoneros, [...]. Hay que decir en su favor que Timerman era un hombre sumamente generoso. Como empresario fue un genio que ayudó a llevar al periodismo argentino hasta el corazón de los medios modernos. Se enemistó con los militares, probablemente más por ser judío que por cualquier otro motivo, y fue tratado vergonzosamente." Es decir, en Argentina también razones fascistas podían conducir a la tortura y no sólo razones políticas. Gracias a la repercusión internacional fue liberado.

[132] Para mayor información sobre la atmósfera y el actuar de los intelectuales en aquellos años cf. Carlos Altamirano (1996). También May Lorenzo Alcalá da un testimonio del intento de la 'generación de escritores del '70' de publicar una carta contra la dictadura en 1981. Si bien este proyecto pasó casi desapercibido, vale destacar el intento de protesta de "personalidades en su mayoría megalómanas e ideológicamente distantes" (Lorenzo Alcalá 2006: 104).

sueltas, en fotocopias, o de mano en mano (cf. Warley 1993: 200-201).[133] Entre las revistas que trataron de "defender el papel del intelectual como conciencia crítica de la sociedad" (Lorenzano 2001: 69 nota 79) y las que formaron un espacio alternativo, se encuentra la revista *Punto de vista* editada por Sarlo y Carlos Altamirano (1978). Otras revistas que se dedicaron a este trabajo fueron *El Ornitorrinco* con los editores Castillo y Heker, *Posta de Arte y Literatura* de Manuel Amigo y Jorge Brega como también *Ulyses, Nova-Arte* y *Cuadernos del Camino.* Estas revistas fueron un espacio de comunicación y un espacio de cuestionamiento de la función de la crítica, de debates sobre el exilio, interno y externo, y un lugar importante para la incorporación de jóvenes críticos y lectores.[134] En octubre 1980 *Clarín* publicó bajo el título "prensa subterránea" la existencia de cerca de setenta órganos de este tipo (cf. Brocato 1993: 469).[135]

Con la lenta apertura de la censura apareció a mediados de 1982 la revista *Humor* que alcanzó gran fama en Argentina y cuyas "caricaturas constituyeron los símbolos que parte de la población tomó para expresar su repudio al gobierno militar" (Warley 1993: 204). La revista alcanzó crear un "vínculo evidente entre las culturas intelectual y popular, manejando dos discursos opuestos a la vez y reconciliando diferentes intereses en forma simultánea" (Francine Masiello 1987: 21). De mucha importancia para la resistencia y el intercambio entre los que quedaron, también se volvieron los talleres literarios, como lo señala Anglade:

> Cuando me di cuenta de que [...] el silencio se estaba volviendo sepulcral, recurrí a lo que varios de nuestros jóvenes escritores recurrieron: se llamaban talleres literarios, grupos literarios o revistas de literatura. Fueron en realidad encuentros de cofrades en las catacumbas. Ahí sí, podíamos hablar, discutir, pensar y escribir. […] Allí encontramos un recurso contra el silencio interno, y que no muriera en nosotros aquella vocación por escribir algo que valiera la pena (Anglade 1993: 476).[136]

Sin embargo, Brocato relata entre otros, que estas actividades no eran "nada gratuitas: un poema podía ser la puerta de un secuestro o un cuento infantil conducir a la clausura de una editorial y a sus directores a la cárcel" (Brocato 1993: 469). Por lo tanto, una vez más, la 'ausencia' estaba presente en la literatura de aquellos años (cf. Morello-Frosch 1987: 63). Sin duda, cada publicación de libros contestatarios era para las editoriales tanto un riesgo econó-

[133] Para un análisis de la situación de la prensa en aquellos años, cf. también Pablo Enrique Maceiras (1979: 105). Subraya que en Argentina no hubo una "prensa llamada 'alternativa'" como en Perú, Brasil y Chile. Esto se debe a que Argentina en aquellos años es el país latinoamericano que "más víctimas ha padecido en el gremio de la prensa" (Maceiras 1979: 105). Es interesante rescatar que en esos países también la Iglesia católica, como institución, hizo escuchar su voz mucho más decididamente por la defensa de los derechos humanos que en Argentina.

[134] Una de las revistas que ante la censura y la inseguridad de sus redactores y editores estaba sujeta al cierre, fue la revista *Ideas, Letras, Artes en la Crisis;* desde mayo 1973 hasta mediados del 1976 colaboró con un "sesgo explícitamente político" (Warley 1993: 199). En ella participaron también escritores e intelectuales uruguayos, como Eduardo Galeano, a su vez exiliados de su dictadura.

[135] Anglade (1993: 476) en este sentido también habla de "encuentros de cofrades en las catacumbas". Heker destaca una vez más lo imprescindible que eran estos talleres literarios para la producción cultural de esos años: la generación que había publicado ya antes del 1976, tenía "la certeza de haber compartido su experiencia con otros, [...] los nuevos, los que nunca habían publicado [...], navegaban en una nebulosa, totalmente solitarios y desorientados; si existían sus pares en alguna parte, no los conocían ni sabían cómo conectarse con ellos, y la realidad no les proporcionaba ningún sentido para el acto de escribir" (Heker 1993a: 189).

[136] Esta descripción de los clubes literarios es opuesta a la que esboza Costantini en su novela *De Dioses, hombrecitos y policías* (1984), cf. el capítulo III.3.2.4, en que se burla cariñosamente de los poetas que viven apartados de la realidad política-social. Esto a la vez puede ser entendido como un intento de llamar a la acción o por lo menos a reflexionar sobre lo que sucede a su alrededor.

mico como vital. En estos años fueron clausurados, por ejemplo, la filial argentina de la editorial mexicana Siglo XXI, la Editorial Granica y el 15 de marzo del 1976, los militares tomaron posesión de la editorial universitaria Eudeba. Pero también para este caso evidencian Invernizzi y Gociol con los datos recogidos, que fueron algunos de los funcionarios civiles de la editorial los que anticipadamente entregaron entre 80.000 a 90.000 volúmenes; los militares los buscaron recién después de haber sido reclamados varias veces por parte del director ejecutivo de la editorial, dirigente del Partido Socialista Democrático (Invernizzi/Gociol 2002: 231-232).[137] Es decir, fue, en muchos casos el personal civil que se adelantó, temiendo posibles presiones. Empero, también en el caso de las editoriales y sus dueños hubo aquellos que se enfrentaron a la situación. Entre ellas se encuentra el *Centro Editor de América Latina* que tuvo que declarar su depósito de libros como libros de rezago de papel viejo que se vende por kilo, para poder liberar a sus empleados encarcelados. Sin embargo, no pudo salvar sus libros: el 26 de junio de 1980 se incendiaron un millón y medio ejemplares, entre otros la *Nueva enciclopedia del mundo joven*, dirigida por Amanda Toubes y *Sociedad e ideología* de Augusto Comte, Carlos Marx y Federico Nietzsche (cf. Invernizzi/Gociol 2002: 257-272). Otros, como la Editorial Galerna, la que logró publicar *Las muecas del miedo* (1981) de Medina, sabiendo bien que era autor no grato al gobierno de facto. Sin embargo, los editores habían hecho la cuenta de que los decretos de prohibición tardaban en salir entre 15 días y un mes. Al vender la mitad de la edición hasta esa fecha, la editorial aún tenía ganancias (cf. Invernizzi/Gociol 2002: 287).[138] Pero en general hay que destacar que la producción de la literatura argentina en estos años estaba muy reducida –Avellaneda habla para el año 1975 de una reducción de ventas de hasta un 70 por ciento (cf. Avellaneda 1977: 106)– mientras que "el *bestseller* de autor extranjero suplantaba la anterior política editorial dedicada a temas de interés local" (Avellaneda 1997: 144), un indicio de la fuerza de la censura implementada y de la política editorial del gobierno de facto.[139]

Resumiendo hasta este punto se puede decir, que en los primeros años las voces contestatarias apenas se dejaron oír, pero sí existían e hicieron un valioso trabajo en la clandestinidad. En 1979 comenzaron a hacerse públicos los primeros intentos contestatarios que trascendieron al gran público y a partir de julio de 1981 los "intelectuales volvían a reunirse en los bares del centro de Buenos Aires y se abrían tres frentes de protesta: el teatro, las revistas de humor y los recitales de música popular" (Cossa 1993: 530). Otras formas de resistencia o desacuerdo se mostraban en la Danza Abierta y el Cine Abierto. Una gran importancia en el movimiento popular de resistencia cobró el Rock Nacional.[140] Con el inicio de la guerra por las islas Malvinas, se prohibió la difusión de música inglesa y norteamericana. A consecuencia de ello, la música comenzó a escasear y entonces, se permitió que quienes estaban prohibidos

[137] También hubo secuestros de empleados de la editorial EUDEBA. Así es conocido por ejemplo el caso de David Jacubovich, quien fue secuestrado durante la Feria del Libro de 1976. Cuando quería integrarse nuevamente a su equipo de trabajo tenía que justificar su inasistencia entre el 30 de marzo 1976 hasta el 11 de abril 1977. Como los militares no confirmaron el secuestro no podía volver a trabajar en la editorial y quedó desempleado (cf. Invernizzi/Gociol 2002: 234-237).

[138] Durante estos años la Editorial Galerna tenía que enfrentarse a la destrucción de 40.000 a 50.000 libros (cf. Invernizzi/-Gociol 2002: 288).

[139] Según Anglade (cf. 1993: 476) el 80 por ciento de los libros venía del extranjero.

[140] Para mayor información cf. Sergio A. Pujol (2006).

antes, entre los músicos argentinos, por las letras (políticas) de sus canciones, o por ser relacionados con el movimiento hippie (equivalente a la consumición de drogas, según algunos), editaran para la difusión en radio. Entre estos músicos se puede destacar a Charly García, León Gieco y Spinetta, entre otros. Además se organizó un espectáculo de rock con el fin de movilizar el patriotismo de la juventud (cf. Masiello 1987: 17-18). Pero la música rock tomó su propio camino y difundió a través de sus letras un mensaje pacifista. El éxito del grupo *Serú Girán* se debe para Jorge Monteleone a que su música "representó un espacio de verdad e identificación cuando los lazos sociales eran cortados por una lógica de guerra" (Monteleone 1993: 413). Sin embargo, los recitales fueron observados y controlados:

> A la salida de los recitales, muchas veces estaban abiertos los camiones celulares. Charly García, en los recitales de *Serú Girán*, recomendaba a los asistentes que no salieran solos, ni de a dos, ni de a tres, sino en pequeños grupos, para protegerse de la posible represión (Monteleone 1993: 412).

Pero había sencillamente demasiada gente en los recitales, para que el gobierno hubiese podido intervenir. De manera parecida funcionó el Teatro Abierto que tuvo éxito desde 1982.[141]

1.3.2 Las estrategias narrativas en las novelas contestatarias

La experiencia dictatorial impone la urgencia,
y al mismo tiempo pone en duda la capacidad de la literatura
de responder a una crisis que afecta a toda la sociedad
(Dove 2005: 146).

En los apartados anteriores se ha desarrollado un panorama sobre el peligro y las amenazas que sufrieron todos los trabajadores en el campo cultural durante la última dictadura militar. Sin embargo, seguir trabajando en lo suyo, fue de suma importancia para que pudieran enfrentar la situación, como Patrick Dove pone en evidencia:

> La experiencia dictatorial impone la urgencia, y al mismo tiempo pone en duda la capacidad de la literatura de responder a una crisis que afecta a toda la sociedad. Por un lado, no hay ninguna garantía de que la estética literaria sea capaz de responder adecuadamente a los efectos catastróficos del terrorismo de Estado. Los extremos de violencia y crueldad hacen dudar de la posibilidad de *nombrar,* posibilidad que tradicionalmente ha sido la tarea fundamental de la literatura. Por otro lado, la destrucción de los lazos personales, sociales y comunitarios da a la producción simbólica más importancia que nunca. Si la literatura va a intervenir en este estado colectivo de *shock,* tendría que ser capaz de nombrar la pérdida –o sea, convertir la pérdida en algo concreto y posible de ser recordado– como paso necesario para renovar los vínculos afectivos de la vida personal y comunitaria (Dove 2005: 146).

Es decir, los escritores que no tenían que esconderse o exiliarse, buscaron la manera de comunicarse. La escritura en estos años –a pesar de las dificultades de escribir–, significó ser también "un posible espacio de sobrevivencia, allí donde aún se [podía] pelear por la dignidad de la palabra, por la honestidad de la memoria. Palabra titubeante, tartamuda, enmudecida" (Lorenzano 2001: 73). En revistas culturales y con el apoyo de algunas editoriales, en cierta medida, alguna publicación todavía era posible. Pero ¿cuáles fueron las medidas de precaución que tenían que implementarse? ¿cuáles fueron las técnicas narrativas que utilizaron los escritores argentinos para poder evadir en lo posible la censura?

[141] Para mayor información cf. Cossa (1993) y Betsko/Koenig (1987: 189).

Al analizar la literatura de estos años, teniendo en cuenta los estudios de los críticos literarios sobre ella, no se encuentran grandes desacuerdos acerca de las técnicas narrativas aplicadas. Los comentarios y análisis son bastante parecidos, por lo que se hará únicamente un breve resumen, señalando los rasgos más significativos con respecto a lo que interesa para el presente estudio. Si bien Ainsa recalca que esa década, además de la pérdida de las ilusiones, los fracasos políticos y la *diáspora* intelectual, fue "también la de un 'retorno' a una mirada interior, despojada del afán experimentalista de los años sesenta" (Ainsa 1986: 502-503), Aníbal Jarkowski y Graciela Speranza distinguen entre dos diferentes clases de autores: los que todavía confiaban en las posibilidades del realismo convencional, tal como Asís en *Flores robadas*, buscando "un mutuo reconocimiento con el lector, del que a su vez se distancia con un tono irónico" y los que tramaron "sus relaciones con lo real mediante estrategias de representación elíptica o alegórica" y sobre todo viendo en esa narrativa una "persistencia de lo elusivo" (Jarkowski/Speranza 1988: 34). Los autores que no acordaban con el régimen militar, pueden ser considerados pertenecientes a este segundo grupo de Jarkowski y Speranza, porque buscaron nuevas formas narrativas para poder expresarse y traspasar el aparato de la censura. Según Reati, la literatura argentina a partir de 1975

> cobra un nuevo rumbo porque la sociedad experimenta una radical transformación no sólo de sus bases materiales sino por sobre todo de lo que se podría llamar el ideario colectivo. Este cambio está directamente relacionado con la desaparición, en cuanto fantasma innombrable que surge en el imaginario social (Reati 1991: 26).

En los años del post-boom se desarrollan dos géneros de novelas: uno es la 'nueva novela histórica' y el otro la 'novela testimonial', destaca Philip Swanson (cf. 2005: 95).[142] La característica en común son las referencias sociales. Otra de las nuevas estrategias aplicadas, y una de las más importantes es la de quedarse al margen. Masiello (1987: 13) explica que para los escritores, "[d]esgarrados entre el centro y la periferia, entre el discurso dominante y la posibilidad de algo distinto" el espacio marginal les ofreció "una alternativa a la centralizadora inmovilidad del régimen".

El escribir desde la periferia fue algo decisivo para los escritores, tanto en Argentina como en el exilio, los últimos tematizando su situación en el extranjero.[143] Se puede observar en muchos textos, que no solamente ellos se vieron al margen de la sociedad en que vivían, sino que eligieron para su trama un lugar lejos de la capital: podía ser un pueblo en los límites geográficos de Argentina, o en una provincia del norte: cf. *El vuelo del Tigre* (1981) de Moyano, *Cuarteles de invierno* (1980) y *No habrá más penas ni olvido* (1978) ambas de Soriano o *Respiración Artificial* (1980) de Piglia para solo nombrar algunos.[144] La periferia no solamente se refirió al lugar, sino también a hechos históricos, como en el caso de *Ema, la cautiva* (1981) de César Aira. O se ubica a los protagonistas en lugares marginados. Muchos

[142] La nueva novela histórica comprende el desplazamiento de la trama a lugares históricos, como por ejemplo en la novela de Abel Possé *Los perros del paraíso* (1983) o *Juanamanuela mucha mujer* (1980) de Mercader. No se hará un análisis más detallado, ya que estas dos ramas de la literatura argentina no entran al corpus de este trabajo. Para un análisis del significado de la Historia en la novela de los años '70 y su teorización cf. María Josefa Barra (1995).

[143] Un ejemplo de una novela en que se tematiza el exilio forzado es *Libro de navíos y borrascas* (1983) de Moyano. *En cualquier lugar* (1984) de Traba es un ejemplo entre muchos en que se tematiza la vida en el exilio.

[144] Para un análisis más detallado respecto al efecto que producen los traslados de "un fenómeno político-cultural de una región a otra", en donde el problema político de la capital se vuelve absurdo y no se entiende, debido a la distancia cultural entre las regiones, cf. Pablo Heredia (1996: 199).

pertenecen a clases sociales apartadas, protagonizan gente enferma en *Soy paciente* (1980) de Ana María Shua, habitantes de manicomios en *Goliat o la noche de los milagros* (1983) de Alonso, homosexuales en *El beso de la mujer araña* (1976) de Puig, o prostitutas en *La vida entera* (1981) de Martini. Este recurso narrativo de la marginalización puede tener su explicación en que subjetividades que se distinguen por una anomalía, "presentan una refutación a las imposiciones del poder material o simbólico" (Sarlo 2007: 18).

Las novelas *Flores robadas en los jardines de Quilmes* (1980) de Jorge Asís, *La rebelión de los semáforos* (1977) de Gallardo e *¿Y qué querés que te diga?* (1983) de Gudiño Kieffer, en cambio, que según algunos críticos pueden ser clasificadas como novelas a favor de la dictadura, desarrollan su trama en la capital, es decir, en el centro del poder.[145] El juego entre periferia y centro, como metáfora del poder, se puede observar muy bien en la novela *Cola de lagartija* (1983) de Valenzuela que se estudiará en el capítulo III.3.1 de este trabajo.[146] Para Masiello la

> unidad de esos temas diversos, aparentemente apartados de las realidades argentinas contemporáneas, se encuentra en su fuerza denunciatoria; desde su posición en la periferia de las cuestiones internas que realmente incumbían a los críticos argentinos, esos temas servían como textos para describir la marginalidad que los argentinos experimentaban pero que tenían prohibido describir de manera directa (Masiello 1987: 22).

[145] *Flores robadas en un jardín de Quilmes*, un *best seller* en los años de la dictadura, cuenta la historia de un pícaro de la zona sur del gran Buenos Aires y su alrededor. Ya por su éxito, la novela ha llamado mucha atención entre los críticos literarios. Como un ejemplo, que la ambigüedad política de una novela puede causar muchas interpretaciones, se resume en lo siguiente algunas de las posiciones de los críticos literarios sobre ella: Maristany señala que Asís a través de un realismo mimético, queriendo alcanzar una identificación inmediata del lector con el protagonista, se atreve a hablar al parecer abiertamente de la situación actual del país, de los militares, de un militante asesinado por las fuerzas paramilitares, del exilio. "Con estos elementos, la censura podría haber tenido excusa suficiente para prohibir la novela, sin contar el aspecto 'inmoral' del texto" (Maristany 1999: 137). Pero Asís, por otro lado, "[e]n medio de un régimen político aplastante, [...] viene a denunciar a su generación, demasiado idealista, y propone un *mea culpa* en el que la realidad –el presente de 1978 con la violencia y la muerte engendradas por el terrorismo estatal– es juzgada como una experiencia positiva puesto que corrige los errores de juventud" (Maristany 1999: 153). También Avellaneda subraya la ambigüedad de la novela, explicando por causa de ésta su éxito en aquel entonces: "fue leída con la ilusión de una experiencia generacional compartida y se la creyó contestataria en momentos en que la represión era todavía salvaje. La avidez de poder dialogar con la propia historia no dejó advertir que la novela se amoldaba sin estridencias al discurso del régimen y a su explicación de los hechos" (Avellaneda 1997: 160). Foster, quien reflexiona si el argumento de *Flores robadas* no es debido al cinismo argentino y si este no hay que tomarlo "como el último refugio del argentino ante el monolítico sistema de vida nacional que afinó el Proceso", llega a la conclusión que esto "sería a expensas de una resignación a lo inevitable, al callejón sin salida que repudia, con la dignidad y el valor de su escritura, precisamente la mayoría de los escritores que hemos mencionado" (Foster 1987: 107). Sarlo, en cambio, encontró en el texto una relación doble, de complicidad y de parodia, y con ella una posibilidad de interpretar la novela de manera positiva: "La Argentina es un país imposible y este enunciado ideológico se prueba en la microsociedad de pícaros y engañados de la novela" (Sarlo 1987: 51). Piña también reconoce la astucia de Asís para "responder exactamente a la demanda del público, a partir de la creación de un pacto de complicidad con el lector que se basa en una recreación casi fotográfica del lenguaje coloquial argentino y un diálogo fluido con el público, [...]. Tal opción de escritura en la que luego persistió –si bien con correcciones importantes en lo ideológico– unida a su éxito nos permiten comprender aspectos de la mentalidad popular del momento" (Piña 1993: 132). También Mara Favoretto destaca el papel ambiguo de la novela, ya que a "través de su uso de la ironía, [el autor] manipula al lector cambiando constantemente de perspectiva, dejando siempre una salida airosa para sí mismo" (Favoretto 2010: 202). También Lafforgue entiende la novela *Flores robadas en los jardines de Quilmes* de manera positiva, con la cual Asís logró clausurar "el período del debate subterráneo, sacando a luz el latente interés de un público vasto por los temas nacionales, abriendo una brecha que habría de encontrar su pleno reconocimiento tres años después" (Lafforgue 1988: 153). En cuanto a la persona de Asís, Gregorich (1988: 116) menciona su apoyo a todas las manifestaciones a favor de los Derechos Humanos y "por el esclarecimiento de la situación de los secuestrados-desaparecidos".

[146] Una parodia al intento de los militares de instalar un centro naval en la provincia de Salta, ubicada en la cordillera, sin salida al mar, resulta la novela *Bisiesto viene de golpe* (1983) de Francisco Zamora.

Al desplazar la trama a lugares periféricos o históricos se revalúa la cultura nacional dentro de la historia, además de que muchos hechos pueden ser analizados y valorizados de manera diferente que al estar en el centro de ellos. En este trabajo, como una manera de restringir el corpus, solamente ingresan novelas que eligieron la periferia en el sentido del lugar, no en relación al tiempo. Si bien se encuentra que muchas novelas del corpus desarrollan su trama bajo el gobierno de Isabel Perón, la crítica a este no se puede entender como un desplazamiento del tiempo, ya que, como se ha visto, la violencia que después se convierte en terror estatal, se había implementado ya bajo este gobierno y la literatura a partir del 1975 es subsumida bajo el término de la 'literatura de la dictadura' (cf. el capítulo I.2). Según Reati (1992: 26) ya a partir de 1975 la literatura argentina cobró un nuevo rumbo, debido a la radical transformación que la sociedad experimentó, causada entre otros por la "desaparición, en cuanto fantasma innombrable que surg[ió] en el imaginario social". Puig hace valer lo marginalizado además en otro sentido: al incorporar discursos de la clase media y lumpen, mezclándolos con las técnicas narrativas de los medios de masas y del lenguaje culto, llega a una heterogeneidad de sus textos, hasta ese momento no dada. Con ello, no solamente contrasta estos discursos entre sí, sino también logra oponerlos al discurso monológico del régimen autoritario.[147] Implementa además diferentes géneros y formas de textos, incluyendo códigos no literarios, los que son recombinados en un nuevo texto y conducen así a una fragmentación y discontinuidad de la lectura, buscando estrategias originales. La fragmentación es una forma común que tienen las novelas de aquellos años, publicadas dentro y fuera del país: tanto en *Respiración Artificial* (1980) como en *Conversación al Sur* (1981), la última publicada en México, como en la mayoría de las otras novelas escritas en estos años, se puede observar una historia quebrada, además que la perspectiva y las voces narrativas están en constante cambio. Para Daniel Link estas estrategias pueden ser consideradas, para los años setenta en general, como un apunte consciente al "desmoronamiento de la cultura burguesa, interpretada como represiva", lo que se demuestra a través de la "transgresión genérica y, aún, mediática" (Link 1995: 58). En otras palabras: diferentes recursos narrativos son introducidos a la literatura, con lo que quiebran el predominio de la cultura considerado 'alta', lo que puede ser entendido como una manera de subversión. Otra forma narrativa que se puede destacar en muchas novelas, sin distinción de su lugar de origen, es la forma alegórica. En una discusión plenaria, Piglia señala que esa "relación entre terror político y lectura alegórica, [...] es un modo de acercarnos a la problemática de la relación entre escritura y política" (cit. en Pagni 1989: 291). Según Reati

> en el caso específico de la novela argentina, [...] la ficción plantea verdades parciales para oponerse a la parcialidad de la historia, evitando así caer en el mismo pensamiento decimonónico arrogante que pretende una explicación definitiva y globalizadora. En esto radica un aspecto del no maniqueísmo de la novela del período (Reati 1992: 173-174).

Al discurso oficial homogéneo, se oponen entonces "nuevos discursos hechos a partir de fragmentos, exclusiones, vacíos, zonas opacas" (Morello-Frosch 1986: 202).

[147] Para una ampliación de este análisis cf. Masiello (1987). El significado de un discurso monológico en comparación a un discurso dialógico se analizará más detalladamente en el capítulo III.2, haciendo énfasis en la teoría sobre el 'diálogo' de Bajtín (2005).

Concuerdo con Reati con que muchas novelas demuestran una visión matizada de la realidad, mientras que disiento con Kohut respecto del comentario sobre la supuesta ideología de los autores de esos años:

> [D]esde la perspectiva de los años de la dictadura, las posiciones son bien claras: los militares son los dictadores, opresores y violentos, y los guerrilleros son los que se oponen a la violencia luchando por otro mundo, oponiendo a la violencia de arriba la contraviolencia de abajo. La violencia de los guerrilleros no necesita justificación, se justifica por el simple hecho de que lucha contra la violencia de arriba (Kohut 2010: 82).

Si bien esto *grosso modo* puede ser cierto, compruebo en este trabajo que no en todos los escritores se puede observar tal maniqueísmo, como se ve sobre todo en el análisis de *Los caminos* (Loubet) y *El mejor enemigo* (López). Si, según Kohut, los escritores tomaron la violencia del gobierno militar como justificación de la lucha de los militantes, hay que rescatar que el argumento del poder (fáctico) de aquellos años, era precisamente al revés: la propia violencia se produjo por estar supuestamente obligados por el bien del país de luchar en contra de los 'subversivos' que implementaron la violencia; esto más tarde formó a ser la "teoría de los dos demonios" (Seoane 2004: 165).[148] Por lo tanto, se creó una espiral de violencia. Fue tan así, que la gente muchas veces no sabía qué sector ideológico era el responsable de los muertos. Estos argumentos y hechos son llevados a la literatura, como se puede observar, por ejemplo, en las novelas *Los caminos* (Loubet) y *En la estela de un secuestro* (Bosco).[149] En estos textos narrativos las posiciones políticas y su accionar son representadas de una manera no definida al comienzo; empero, la acción terrorista es criticada en ambas posturas ideológicas.

Ante las circunstancias del terror y la incertidumbre, las estrategias estéticas cambiaron entonces, pero no solamente por la censura. Además de escribir desde los márgenes

> se produce un cuestionamiento desde la literatura de lo que significa representar una realidad inestable como arena movediza. Cierta intención testimonialista es evidente en la literatura posterior a 1975, pero esa intención no se traduce en formas testimoniales tradicionales de corte realista, [...]. Por el contrario, se replantea el ideal del arte mimético, ante la conciencia de que los viejos modos de representación ya no bastan (Reati 1992: 33).

Lorenzano (2001: 76 nota 91), por ello, prefiere "hablar de 'marcas' de realidad o de 'contenidismo', ya que más que a una estética realista, la discusión se refiere a la elaboración de la realidad extraliteraria dentro de los textos". En muchos casos, los escritores transformaron sus experiencias en novelas autobiográficas, en las cuales expusieron los acontecimientos de los años de la dictadura.[150] El intento de encontrar palabras para lo experimentado, sigue al

[148] Bajo el término de "la teoría de los dos demonios" (Seoane 2004: 165) se entiende el argumento que distribuía de forma equitativa no sólo la responsabilidad por la participación (y sostén) de una guerra en partes iguales sino que además representaba con el mismo poder y las mismas responsabilidades tanto a quienes ocupaban de facto la gestión del Estado como a aquellos que iniciaron la resistencia frente al golpe desarrollado por la Junta Militar.

[149] Que algunos ciudadanos fueron involucrados en los acontecimientos, sin quererlo, describe Gambaro en referencia al año 1919, en su novela *El mar que nos trajo.* En la "Semana trágica", una huelga de obreros de talleres metalúrgicos termina en un enfrentamiento sangriento con la policía. Un protagonista, que no estaba involucrado y que tampoco quería involucrarse en política, murió porque estaba en el lugar erróneo en el momento equivocado (cf. Gambaro 2010: 112).

[150] Como ejemplo cf. Timerman (1981). Plotnik narra que, aunque la obra *Preso sin nombre, celda sin número* fue prohibida después de la guerra de Malvinas, se publicaron ecos del libro en el país, alcanzando la temática de estas obras "un clímax de difusión y polémica pública en Argentina durante los años 1983 y 1984" (Plotnik 1985: 536).

"topos de lo indecible" de Theodor W. Adorno ([1951] 1977). Para la mayoría de los escritores no era posible

> representar la violencia por medio de la simulación mimética del realismo. En general no encontramos en esta literatura los detalles brutales y sangrientos, las descripciones morosas de torturas y masacres que son tan comunes en otras literaturas sobre la violencia (Reati 1992: 12).

Junto con Piña (cf. 1993: 122) se puede destacar que tanto la imposibilidad de narrar sobre tortura y terror, como la censura ubicua y su consiguiente unificación de los discursos a través del Estado, marcaron la dificultad de escribir bajo la dictadura. Maristany anota el "alejamiento de la realidad por vía de lo fantástico, lo maravilloso, la ficcionalización de la historia bajo ciertas condiciones y el género policial en la modalidad de la novela negra norteamericana" (Maristany 1999: 52) como estrategias de elusión.[151]

Otro "escudo interpuesto entre el escritor y la realidad, demasiado terrible y desesperanzada para que se la contemple cara a cara" (Franco 1996a: 355), conforman el humor y la parodia implementados en la literatura de la época (sobre todo la estrategia de la parodia se estudia más de cerca en el análisis de *Cola de lagartija*, Valenzuela).[152] A estas estrategias se suman la alegoría, el grotesco (*Ganarse la muerte,* Gambaro), la alusión (*Los caminos*, Loubet), eufemismos, la sátira, la picaresca (*Flores robadas,* Asís) e isotopías imbricadas o sucesivas, o a través de un instrumental narrativo autorreferente (nuevamente *Cola de lagartija*, Valenzuela).[153] También la narración fragmentada y el texto ausente, es decir, espacios vacíos en los textos, que deben ser llenados por el lector, son elementos importantes de estos años y pueden ser observados, por ejemplo, en *Respiración artificial* (Piglia)*,* considerada novela modelo, sobre todo porque su lectura generó un cambio importante en otros escritores.[154] El hilo de la historia, narrada por el protagonista Emilio Renzi, quien está en búsqueda del secreto de la historia familiar –la vida y la estadía de su tío Marcelo Maggi– es interrumpida constantemente por otro lazo de la historia, la búsqueda del mismo Maggi, quien está buscando la verdad sobre su pariente Enrique Ossorio. El relato está fragmentado además por la introducción de documentos aparentemente reales (no ficcionales), que deben testimoniar lo narrado. El concepto de ausencia –de la mayoría de los personajes– no solamente se vuelve tema central de la novela, sino que se da a través de citaciones de intelectuales mundialmente reconocidos como Franz Kafka, detrás de los cuales la voz del narrador se esconde y necesita ser descifrada por el lector. Estas narrativas con sus ausencias y espacios, permiten reconocer "que el silencio es parte clave del discurso" (Graciela Coulson 1979: 115).

También las creencias populares, la memoria individual y colectiva, ciertas prácticas de la cultura popular (cf. *El vuelo del Tigre,* Moyano), el lenguaje de las subculturas juveniles (cf. *Los reventados,* Asís), más la reutilización de ciertos códigos y prácticas que articulan los discursos oficiales (cf. *Cola de lagartija,* Valenzuela), se convierten en códigos y formas de

[151] Entre otras, pertenecen al género policial, las novelas de Martini *Copyright* (1979) y *La vida entera* (1981), además de *El mejor enemigo* (López 1984).
[152] Nilda del Valle Palacios (cf. 1964: 150) rescata el significado del chiste, del humor y de la ironía, como una forma de evasión de un estado de rebeldía o violencia interior para la literatura. Se estudia la estrategia de la parodia de manera pormenorizada en el capitulo III.3.
[153] Para un estudio más detallado de la alegoría en la narrativa argentina de estos años cf. Plotnik (1985) y Favoretto (2010).
[154] Cf. los análisis de la novela *Respiración artificial* (Piglia, 1980) de Mario Goloboff (1996) y Patrick Dove (2005).

comunicación viables porque escapan a la lógica unidimensional impuesta por el Estado. Laura Devetach hace hincapié en que

> [e]l lenguaje debía ser uniforme, sin regionalismos ni connotaciones sociales: la neutralización de las palabras era una búsqueda ideológica persistente de las autoridades, tanto a través de la escuela como de los medios de comunicación (cit. en: Invernizzi/Gociol 2002: 312).[155]

Otra técnica narrativa que jugó un papel muy importante en la literatura de estos años, es la de la implementación de metáforas. Una de las novelas llamativas en ese sentido es *Soy paciente* (1980) de Shua, en la cual la autora utiliza la metáfora de la enfermedad haciendo juego con el discurso militar (la reorganización del país a través de la eliminación de todas las partes enfermas, es decir subversivas). La enfermedad del paciente protagonista no es aclarada o mejor dicho, directamente no es existente; este, igualmente, se tiene que someter a ridículas prácticas medicinales. El título tiene doble sentido, ya que el protagonista es tanto un paciente del hospital, como muy paciente al aceptar su destino, sin rebelarse. Según Corbatta (1999: 36) la novela "metaforiza la sensación de encierro, culpa y enfermedad vigentes en la Argentina durante el Proceso".[156] Está con ello de acuerdo con Francisco Delich (1986) quien explica que la metáfora de la enfermedad estaba socialmente aceptada:

> La idea de una sociedad enferma parece obviar todo reconocimiento, toda responsabilidad. Pero no era ésta la única razón de su atractivo. La idea es fácilmente incorporable porque nadie individualmente se reconoce como sociedad, sino como un individuo que está en, frente a, con la sociedad. Aceptar entonces la hipótesis de una sociedad enferma implica casi suponer simétricamente que cada individuo está sano, o por lo menos no necesariamente enfermo. La sociedad es lo otro, ni siquiera el otro, sino otros aquellos que, desconocidos, son parte de la gente, anónimos y masivos semejantes (Delich 1986: 30).

Para el triunvirato militar fue realizable basarse en esta metáfora, ya que era conocida en el pueblo argentino por haber sido utilizada por el gobierno peronista, como excusa de la llegada de Perón al país, y por María Estela de Perón al pedir que el ejército eliminara el ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo).[157, 158] Fue, por lo tanto, fácil de explicar la necesidad de la separación de los cuerpos enfermos de la sociedad, para aislar lo maligno y para eliminarlo. El tema de la metáfora de la enfermedad, de la enfermedad mental o más estrictamente de la esquizofrenia, se repite constantemente en las novelas. Reati nombra entre las novelas que tratan de la "división operada en la identidad y en la percepción de la realidad" (Reati 1992: 113) a

---

[155] Un ejemplo que ilustra la exposición de Devetach, es la obligatoria sustitución de la palabra "alpargatas" por "calzado". Su libro de cuentos para niños *La torre de cubos* (1966), premiado en Alemania, fue prohibido en 1979 en Argentina, primero en la provincia de Santa Fe, después en otras provincias, hasta que su prohibición se volvió decreto nacional. Fue entonces cuando la vida de Devetach se tornó difícil, porque implicaba tener un automóvil Ford Falcon en la puerta. Avellaneda destaca que sobre todo la "literatura infantil se con[virtió] en un blanco preferido por considerársela una de las armas fundamentales de la cultura subversiva" (Avellaneda 1989: 17). Sin embargo, hubo profesores y gente en general, que no permitió que la censura cobrara más poder: el libro pasó en hojas sueltas de mano en mano, sin el nombre de la autora, para no ponerla en peligro (cf. Invernizzi/Gociol 2002: 315).

[156] Corbatta señala para toda la literatura a partir de los años '70 que "representa simbólicamente [el] referente histórico. De modo más explícito en la literatura escrita en el exilio, más críptico y hermético en la escrita en el país, esta narrativa transpone el inconsciente individual y colectivo mediante estrategias que encubren/descubren los rasgos salientes de la sociedad en ese momento" (Corbatta 2002: 60).

[157] El uso de esta metáfora por parte de Perón, se volvió curioso, al estar él mismo enfermo de cáncer.

[158] Cf. también Novaro/Palermo (2003: 31-34). Raquel Irene Drovetta y Martín Eynard (2011) señalan que la epidemia del dengue que tenía lugar en Córdoba en 2009, fue considerada como un "enemigo 'guerrillero'" y se habló del *mosquito subversivo*, que había que combatirlo como a un enemigo. Rescatan la relación geográfica-climática que se hizo en aquel momento entre el ambiente natural del dengue con el refugio del ERP en los años '70 en la selva para cuya eliminación se llevó a cabo el "Operativo Independencia" (cf. Drovetta/Eynard 2011: s.p.).

Striptease de Medina. También en *El beso de la mujer araña* de Puig y *El vuelo del Tigre* de Moyano se encuentran personajes que tienen una identidad dividida. A mi criterio se pueden añadir *Cola de lagartija* de Valenzuela y *Ganarse la muerte* de Gambaro, ya que el protagonista de *Cola de lagartija,* el Brujo, también oscila entre dos identidades –el personaje real con todos sus errores y el dios/la diosa que pretende ser–, mientras que Cledy, la protagonista de *Ganarse la muerte* se pierde entre la ficción de estar felizmente casada y la aparente realidad de estar casada con un torturador. Reati observa que estas

> estrategias narrativas que apelan a la esquizofrenia y la dualidad de los personajes son otros tantos intentos de aprehender la problemática de la identidad, ante un yo fracturado por las presiones exteriores. Todas ellas coinciden en la recurrente pregunta sobre qué es lo real y qué lo aparente, y la misma indagación se traslada al concepto de país y de realidad misma (Reati 1992: 114-115).[159]

Una de las tareas de este estudio es entonces trabajar esas relaciones entre lo ficcional y lo real. La manera en que el tema de la enfermedad mental se incorpora en el discurso literario, se verá más detalladamente en el capítulo III.3, al hacer referencia tanto a la novela *Cola de lagartija* de Valenzuela como a la novela *Goliat o la noche de los milagros* de Fernando Alonso, cuyo protagonista huye de un manicomio.

El cuerpo en general alcanzó una importancia singular en la narrativa de estos años, lo que puede ser interpretado también como una manera de oponerse al silencio y a las desapariciones. Foucault (cf. 2008: 728-729) señala que el cuerpo es el medio para expresar poder, incluso sin armas y terror. Al interpretar la novela *La vida entera* de Martini bajo este concepto, Masiello compara las protagonistas prostitutas

> [e]nredadas en las violentas luchas por el control, [... con] los sujetos anónimos y pasivos maltratados por una dictadura. No obstante, esos personajes son también una alegoría de la oposición, proporcionando un camino para describir la distribución de la opresión entre los que están privados de derechos civiles en la sociedad argentina (Masiello 1987: 26).

Con ello concluye que "Martini sugiere que la resistencia también proviene del cuerpo que es víctima de la opresión" (Masiello 1987: 26). Martini no está solo en ese propósito. En general se puede destacar que en las novelas contestatarias los novelistas "hacen hincapié en la reducción y expansión de los espacios permisibles a los individuos bajo un régimen militar y aíslan en particular el espacio reclamado por el cuerpo humano como objeto del régimen" (Masiello 1987: 24). Es decir, la literatura argentina de estos años da al cuerpo una importancia especial, lo devuelve al centro, en contradicción con las desapariciones perpetradas por los militares.[160]

> Hay una articulación entre el lenguaje y el cuerpo reprimido o torturado, porque los cuerpos están hechos también de palabras, porque el individuo habita la casa de su lengua natal que es, también el lenguaje de su comunidad. […]. Hay también una lengua de la represión, con la cual se escriben las historias oficiales de las dictaduras y con la cual se dictan sus decretos. […]. También la dictadura argentina de 1976 trazó en la lengua su marca, articulada en signo ominoso sobre los cuerpos: la herida, la punición, el borramiento. La lengua de la dictadura se conformó en el ademán de muerte propio de la acción punitiva. Hasta tal punto, que todo el mundo, en cualquier lengua, pudo repetir un vocablo aterradoramente característico de ese lenguaje: desaparecido (Monteleone 1993: 412).

[159] Cf. también Sarlo (1983: 9-10).

[160] Un análisis de la importancia del cuerpo en la literatura también se encuentra en Kristin E. Pitt (2010). Foucault sostiene que el cuerpo como poder productivo es parte de relaciones de poder. Para poder ser abusado es necesario que sea productivo y subsumido (cf. Foucault 1976: 36).

El cuerpo retoma además una importancia especial en las novelas de las escritoras, como señala María Adriana Velasco Marín, entre muchas otras investigadoras: el cuerpo es considerado una "figura retórica de identidad" (Velasco Marín 2007: 559) y expresa como tal una prueba de resistencia. En esa función entra el cuerpo, por ejemplo, también en las novelas *Conversación al Sur* (Traba) y *Cola de lagartija* (Valenzuela).

A través del cuerpo, otra forma de resistencia fue el desacato a los principios de la moral oficial. Foster realza en ese contexto la novela *Perros de la noche* (1977) de Medina, la que según su opinión

> denuncia las películas pornográficas que, según algunas versiones, se convierten en uno de los más lucrativos y cotizados productos de exportación bajo un gobierno que promueve las sagradas instituciones católicas de la familia y los legendarios valores de Occidente (Foster 1987: 101).[161]

Igualmente es llamativo el manejo de la sexualidad en las obras de muchas escritoras, como, por ejemplo, de Valenzuela o de Shua. Según Corbatta (1999: 102) el "acto sexual trasciende los cuerpos unidos en el goce y se vuelve acto liberador. Niega la censura e instaura la vida". Es decir, la descripción de la sexualidad se vuelve una forma más de rebelarse contra la moral impuesta del gobierno y el lugar asignado a la mujer por el poder.[162] Subraya Lorenzano que sobre todo la exposición de la violencia sexual es un referente a la violencia política de esos años. El "cuerpo del otro o de la otra (la mujer es el blanco favorito de la violación) funciona como una extensión del territorio perseguido" (Lorenzano 2001: 82), más en momentos de conflicto político. Reati a su vez destaca que sobre todo después de la caída marcada del gobierno, a partir de 1982, empezaron a aparecer las novelas que "sugerían lazos entre la violencia política y las expresiones de una sexualidad 'aberrante', 'enfermiza' o por lo menos 'anormal' según los cánones sexuales oficiales" (Reati 1992: 181 y cf. también 185). Angela Carter destaca que de Sade

> describes sexual relations in the context of an unfree society as the expression of pure tyranny […]; the one constant of all Sade´s monstrous orgies is that the whip hand is always the hand with the real political power and the victim is a person who has little or no power at all, or has had it stripped from him (Carter 1978: 24).

La implementación de la figura del látigo en el sentido de un abuso de poder (sexual), llega a tener importancia en el análisis de *Cola de lagartija* (Valenzuela), capítulo III.3.1 de este trabajo.

Sin embargo, aunque la imagen del cuerpo en general es muy importante en relación a la religión, su emergencia en la literatura de estos años no lo es tanto en consideración a aspectos

[161] La novela *Perros de la noche* inicia con el relato del entierro de la madre de dos hermanos. El lector pronto se da cuenta que el hermano, por ser hombre, puede permitirse todo. Teniendo en mente únicamente su propio provecho, conduce a su hermana a la prostitución. En el prostíbulo es abusada sexualmente de tal manera que muere. Los libros de Medina fueron prohibidos entre 1973 hasta el final de la dictadura (1983), y él mismo se convirtió en "uno de los autores más sistemáticamente perseguidos por la censura" (Invernizzi/Gociol 2002: 284). Por un análisis más detallado cf. Foster (1987) e Invernizzi/Gociol (2002). Una de las novelas más reconocidas de Medina es *Las Tumbas* (1972), una demanda contra los patronatos y el maltrato presente en ellos. Otra es *El Duke* (1976), que ya al iniciar la dictadura, señala explícitamente las crueldades de esta.

[162] Describe Di Liscia (2007: 504) que "[p]aradójicamente, las mujeres que ancestralmente hemos estado asociadas al espacio privado (donde la intimidad es lo más recóndito) son las que han comenzado a sacar a la luz sus documentos íntimos, a mostrar sus cartas, a animarse a recordar y construir las memorias de la represión en Argentina".

religiosos. Según mi punto de vista, el cuerpo en las novelas tiene una clara connotación política. Esta, evidentemente, puede ser relacionada a la consideración represiva sobre el cuerpo en la sexualidad por parte de la institución eclesiástica. Pero no se puede afirmar que en las expresiones del cuerpo en las novelas estudiadas se manifieste una crítica a la religión. Al no haber encontrado ejemplos al respecto, no se justifica focalizar más en este tema.

Llama la atención que en ninguna de las novelas contestatarias hay una solución fácil o un único camino para andar. Todos los acontecimientos, todas las crisis y sus rupturas tienen que ser indagados y conectados por parte del lector, para que pueda hacerse un panorama amplio de la situación y llenarla con significado (cf. también Diana Taylor 1989: 15). También Coulson rescata que estas novelas necesitan de un lector crítico y creador que pueda seguir al juego del narrador y a la vez distanciarse para "ser su juez, de inferir sus 'contenidos latentes', de reconocer sus alusiones" (Coulson 1979: 114). Por ello, en muchos casos no hay víctimas y victimarios bien definidos, "las relaciones entre el yo y el Otro represor, o entre el yo y el 'otro yo', son contradictorias y de ningún modo unilaterales" explica Reati (1992: 234).

Según Maristany era posible entonces establecer lazos más sutiles y menos evidentes que el neonaturalismo testimonial de los años '70 ofrecía (cf. Maristany 1999: 54).[163] Las novelas contestatarias encontraron estrategias para construir una narración contraria a la del Estado, para crear un espacio discursivo y para contar y analizar lo que no se decía o no se debía decir. Vale destacar que algunas técnicas narrativas identificadas en las novelas, "están emparentadas con [el] equipo conceptual del posmodernismo" (Avellaneda 1997: 151). Una buena descripción de las estrategias implementadas da Aira, aunque de manera negativa. En 1981 postuló que la

> novela argentina actual, [...], es una especie raquítica y malograda. En líneas generales, lo que define a una producción novelística pobre es el mal uso, el uso oportunista, en bruto, del material mítico-social disponible, es decir de los sentidos sobre los que vive una sociedad en un momento histórico dado (Aira 1981: 55).

Los escritores escribían, según su opinión, con falta de pasión, una "prosa siempre confusa", "fragmentos distraídos", "porque siempre escriben en su tiempo de ocio". Además criticó que siempre escribiesen en primera persona, ya que esto impedirá la "llegada del autor a sus personajes, paisajes y escenas, absorbiendo todas sus energías de invención y estilo" (Aira 1981: 57).[164] Los únicos que encontraron su apoyo fueron Manuel Puig, Juan José Saer y Osvaldo Lamborghini.

Ante este panorama de escritura literaria, con sus silencios y fragmentaciones, las estrategias implementadas fueron complejas de comprender por parte del público lector. Con ello, se puede llamar esta literatura, junto con Coulson (1979: 115), "textos-icebergs: no muestran sobre la superficie sino una parte de lo que realmente son". Esto se debe, sin duda, además de la implementación de corrientes experimentales y antirrealistas, a las teorías de crítica del lenguaje y al psicoanálisis de orientación lacaniana que entraron en dichas obras, como se puede constatar, por ejemplo, asimismo en *Cola de lagartija* (Valenzuela).[165]

---

[163] La "red de discursos que circularon durante los años 60 y 70 en la Argentina en la cual se entrelazaban nociones políticas, sociales y estéticas provenientes, […], de las ciencias sociales, de la teoría cultural, de las investigaciones sobre los medios de comunicación, del marxismo y del psicoanálisis" (Maristany 1999: 142).

[164] Sobre la importancia de la primera persona en la historia oral y el testimonio cf. Sarlo (2007).

[165] Cf. Lafforgue (1988: 150) y Gregorich (1988: 117), entre otros.

En este contexto, es llamativo que no se mencione en la investigación literaria de la época estudiada, al discurso religioso como herramienta para evitar la censura y para lograr hablar sobre el horror vivido o conocido. Por ello, considero que es hora de investigar su entrada y su función en los textos narrativos. En los siguientes capítulos, en consecuencia, interesan las siguientes preguntas: ¿forma el discurso religioso en los textos narrativos (solamente) parte de la representación de la vida cotidiana de los personajes?, o ¿tiene una índole contestataria?, o ¿tiene contrariamente en novelas acomodadas un poder conciliador?

1.3.3 Resumen

En lo desarrollado anteriormente se ha visto que la censura fue algo omnipresente en el campo cultural argentino durante los años de la dictadura militar. Ya que las leyes y los procedimientos de la censura no fueron publicados abiertamente, y solamente se veían las consecuencias (prohibiciones de publicaciones, quema de libros, desaparecidos o colegas que tuvieron que exiliarse de un día al otro), se produjo un ambiente de incertidumbre que impedía una producción cultural libre.

Sin embargo, ya a partir de los años ‘80 las voces contestatarias se hicieron cada vez más fuertes. Ellas encontraron su lugar de resistencia en las revistas literarias, el Rock Nacional y el Teatro Abierto. También desde el exilio durante todos estos años, los escritores trataron de seguir y acompañar a sus colegas y darle una voz a la resistencia. En búsqueda, no solamente de evitar la censura, sino también de encontrar caminos de expresión del terror vivido, tanto los escritores desde adentro como los que estaban fuera del país, implementaron nuevas estrategias narrativas, o si bien las mismas ya eran conocidas, fueron recompuestas en una nueva forma de narrar. Entre ellas se puede enumerar sobre todo la fragmentación, recurso con el cual se trató de romper el monólogo del discurso autoritario y de mostrar diferentes miradas del mismo asunto. También las metáforas, las alusiones y la parodia se encuentran frecuentemente en la literatura de estos años. A pesar de la diversidad de los textos, todos tienen el mismo objetivo, el de “narrar la (im)posibilidad de representar una historia o una verdad” (Avellaneda 1997: 152). Es decir, la pluralidad de los sentidos y una perspectiva dialógica se hacen presentes, llevan a reflexionar al lector sobre lo leído y rompen con el silencio. Como dice Sarlo, la función de la literatura en estos años fue hablar (cf. Sarlo 1987: 35) y formar, a través de las nuevas estrategias narrativas, textos contrarios

> a las pautas de discursividad dominantes, a las del discurso del autoritarismo construido, básicamente, sobre una verdad única e indiscutible. La literatura buscó restaurar la diferencia frente a la voz totalizante del autoritarismo que borra la heterogeneidad en nombre de la identidad. Frente a lo monológico, entonces, la multiplicidad de voces y discursos (Lorenzano 2001: 74-75).

Además de esas estrategias narrativas, también se pueden distinguir nuevas temáticas dentro de los textos. Dentro de estas, se pudo comprobar que las emergencias del cuerpo y de la sexualidad ya han sido estudiadas de manera abundante, además de la postura del margen, tanto como lo que al lugar, el tiempo y los personajes se refiere. Por el contrario, la emergencia del discurso religioso en las novelas de aquellos años no ha encontrado su lugar todavía en las investigaciones de los críticos literarios. A partir de este reconocimiento general de las

estrategias de resistencia creadas por los escritores en el contexto dictatorial, se decide focalizar en este trabajo en la emergencia del discurso religioso, considerando entre otros aspectos: la tematización de los marginados utilizando tópicos del cristianismo y su concepto del amor al prójimo; la periferia como lugar de encuentro con lo divino; la tematización de la institución eclesiástica frente a sus obligaciones y su interés de mantenerse en el poder, así como también los ritos, la tergiversación y la parodia de imágenes, estructuras y citas bíblicas.

2 La religión y su incidencia en la literatura

Que la Biblia ha influido en la cultura europea y americana en todas sus manifestaciones del arte [...], suministrando de ese modo temas, símbolos e incluso un lenguaje, es un hecho incontestable
(Hugo Rodolfo Safa 2003: 121).

Es un hecho comúnmente aceptado por los críticos literarios y otros científicos que *La Biblia* ha tenido mucha influencia en las artes, y sobre todo en la literatura. Empero, es necesario constatar que se tardó mucho tiempo en llegar a investigar su influencia en ese ámbito, a pesar de que "[r]eligión y literatura son dos grandes ámbitos, que desde sus orígenes se encuentran doblemente unidos" (Georg Langenhorst 2011b: 170).[166]

Junto con la mayoría de los críticos literarios y teólogos que se ocupan de esta materia, es necesario volver a acordar sobre lo difícil que es definir los conceptos de 'religión' y de 'literatura' (cf. Bauke-Ruegg 2004: 25-43). Determinar un concepto del enlazamiento de ambas disciplinas, el campo de investigación "literatura y religión", tiene, por lo tanto, su complejidad inherente. Además, este campo es llamado de diversas maneras: existen denominaciones como 'Teología y Literatura' (Kuschel 1986, Langenhorst 2005, etc.) o 'Literatura y Religión' (Auerochs 2008, etc.), otros hablan de 'Literatura y Religiosidad' (Bleicher 1993), de 'Teología y Experiencia estética' (Lesch 1994), de 'Poesía, Fe y Moral' (Mieth 1976), de 'Cristiandad y Literatura secularizada' (Kaiser 1998) o de 'Teología y Poesía' (Baltz 1983). La ciencia teológica, a su vez, se divide en diversas ramas, por ejemplo: en la Teología Sistemática y en la Teología Práctica. Esto se vuelve importante, porque, según la adhesión a las distintas áreas, los teólogos están interesados en diferentes objetivos dentro de la investigación del discurso religioso en la literatura. Por tener en cuenta esta diversidad, se da un vistazo a diferentes conceptos, pero ya con el foco en el concepto de 'religión', por ser este el término con más difusión en el presente campo de investigación.

El considerable aumento de los estudios sobre esta temática hace difícil contemplar todas las publicaciones, como señala también José Carlos Barcellos (cf. 2000: 10).[167] Por lo tanto, y para no abundar en repeticiones, en este trabajo se proporcionará un bosquejo sobre las

[166] Cuando en lo siguiente se menciona a Langenhorst, es una referencia a Georg Langenhorst, uno de los científicos contemporáneos que desde el catolicismo se dedica a la temática de la Teología en la literatura. Las veces que me refiero a Annegret Langenhorst, lo indico específicamente.
[167] Otro investigador que hace énfasis en el creciente interés en el discurso religioso es Hans G. Kippenberg (cf. 2000: 221).

investigaciones existentes, destacando los rasgos más importantes y demostrando las similitudes o diferencias entre ellas. Por el lugar desde el cual se escribe esta tesis, la investigación está adherida al campo de investigación alemana. Empero, se integra el campo de investigación latinoamericano ya que corresponde al objetivo del presente estudio.[168] Esta operación se vuelve tanto más importante cuando en los últimos años este campo de investigación ha dado un gran paso, lo que se puede notar, por ejemplo, con la fundación del grupo Alalite.[169] Uno de los objetivos de este grupo es la vinculación con "asociaciones análogas que desarroll[a]n su actividad en otros continentes" (Alalite s.f.: s.p.). Adelantar a los análisis concretos un recorrido histórico por este campo de investigación, desde una perspectiva alemana, contribuye a ese cometido.[170] La reseña de los diferentes conceptos se basa en parte en los estudios de Bauke-Ruegg (teólogo protestante, 2004) y Langenhorst (teólogo católico, 2005, 2011a, 2011b), a los que se agregan los conceptos de otros científicos de este campo de investigación.[171] Estas referencias teóricas se amplían por los estudios del campo "literatura y religión" en América Latina, principalmente a través del estudio de Pedro Trigo (jesuita, 1976), Wolf Lustig (ciencias literarias, 1989), y el editado por Avenatti y Safa (ciencias literarias y teología; teología, 2003). Este recorrido es importante, porque el cambio de la valoración de este campo literario a lo largo del tiempo por parte de los investigadores permite focalizar en la importancia de su investigación para los estudios culturales de la actualidad. Se cierra este capítulo con el intento de crear un modelo de análisis apropiado para las metas del presente trabajo: la interpretación de la emergencia del discurso religioso en novelas contestatarias durante la dictadura militar argentina (1976-1983).

[168] Llama la atención que Avenatti (cf. 2003a, b) propague en sus artículos los estudios de Urs von Balthasar, mientras que en los ensayos consultados de habla alemana casi no se encuentran referencias a él. Una excepción es el artículo de Langenhorst "Romano Guardini und die Literatur" ["Romano Guardini y la literatura"], en que las posiciones de Guardini y von Balthasar son trabajadas. Langenhorst constata que ambos marcan primeros hitos en la investigación de esta temática, pero no llegan a tener mayor influencia. En otro artículo destaca el empuje que recibió von Balthasar del análisis de la estructura formal del drama "para su nueva mirada de la historia de, [sic!] salvación cristiana" (Langenhorst 2011b: 176), para concluir que ello significaba una instrumentalización de la literatura, ya que la utilizó "solamente como inspiración formal y confirmación temática de lo teológicamente ya sabido" (Langenhorst 2011b: 176). Subraya al contrario que Tillich con su concepto de "correlación" fue quien influjo incontables estudios (cf. Langenhorst 2011a: 698). Se confirma con ello la decisión de dar lugar especial al concepto de Tillich en este estudio.

[169] "La Asociación Latinoamericana de Literatura y Teología (ALALITE) se inscribe en el marco de la convocatoria realizada por el Concilio Vaticano II en orden a promover el diálogo de la Iglesia con el mundo de la cultura. Este enfoque interdisciplinario posibilitó que algunos teólogos de la segunda mitad del siglo XX se plantearan el estatuto epistemológico y sus posibilidades metodológicas en vistas a establecer un intercambio necesario, fecundo y eficaz entre fe cristiana y cultura" (ALALITE s.f.: s.p.). A través de este programa se ve que en América Latina la oferta del diálogo parte directamente desde la teología, a pesar de que su propósito es el estrecho enlace entre ambos campos científicos.

[170] Una contribución al objetivo de hacer conocer los diferentes ramos internacionales, ha hecho Barcellos, quien bosqueja en su artículo las diferentes terminologías y fundamentaciones teóricas de Pie Duployé, Jean Pierre Jossua, Marie-Dominique Chenu, Hervé Rousseau, Juan Carlos Scannone, Antonio Manzatto y Ernst Josef Krzywon por un lado, y Adolphe Gesché y Karl-Josef Kuschel por el otro (cf. Barcellos 2000: 27).

[171] Uno de los investigadores que analizan antes del 1984 los estudios en el ámbito de literatura y religión desde el punto de vista de los teólogos, tanto protestantes (Gerardus van der Leeuw, Paul Tillich, Karl Barth, Peter Brunner, etc.) como católicos (Tomás de Aquino, J. R. Maritain, Karl Adam, Theodor Haecker, Peter Metz, etc.), es Hans-Eckehard Bahr (1961). Martin Bröking-Bortfeldt (2006) da un resumen del desarrollo histórico teórico de la religión y de la religiosidad. Almuth Hammer (2003) compara en su estudio los conceptos de cultura de los teólogos protestantes Paul Tillich, Friedrich Gogarten y Rudolf Bultmann, mientras que Thomas Kucharz (1995) equipara a los de Karl Barth, Rudolf Bultmann y Paul Tillich.

2.1 Definición del término 'religión'

Religión es la condición de estar conmovido
por algo absoluto que trasciende
la brecha entre lo santo y lo profano, figurativamente hablado,
entre el templo y el mercado
(cf. Paul Tillich 1972: XIII, 449).[172]

Según la definición en el epígrafe, religión es algo "incondicionalmente perturbador". Es decir, religión es, según el teólogo y antropólogo Tillich, algo que nos toca absolutamente, sin limitaciones, en todos los ámbitos de la vida. Se trata de un concepto antropológico de la religión. Es una de posibles definiciones, teniendo en cuenta que todavía no se ha encontrado una definición científicamente válida y consensuada y la que difícilmente se encontrará (cf. Ernst Feil 2004: 265 y Andreas Nehring 2008: 14).[173] A pesar de esas dificultades coincido con Hans Zirker en que el concepto de 'religión' sí vale en la convención idiomática (cf. Zirker 1999: 1034). Dicho de otra manera, en el habla cotidiana todos saben a lo que se refiere el término 'religión'. Si ahora bien, es precisamente ese acuerdo y reconocimiento lo que interesa en un análisis literario, porque no se puede presuponer que todos los escritores ni los lectores tengan una competencia teológica y lingüística-literaria, como lo pide Ernst Josef Krzywon (cf. 1975: 202-203), me parece importante desarrollar de manera más amplia el concepto de la religión, ya que el discurso religioso entra de diversas maneras en las novelas y es importante partir de la misma base para entender las interpretaciones de las novelas que se analizan en el presente.

En un principio es necesario diferenciar el concepto de la religión de los términos 'religiosidad', 'fe' y 'teología'. Religiosidad significa "subjektive und individuelle Einstellungen, Haltungen, Erfahrungen usw. zu reflektieren, die mit dem Begriff ‚Religion' nicht mehr unbedingt abgedeckt sind" ("reflexionar maneras de pensar, posiciones, experiencias subjetivas e individuales, etc., que no caben necesariamente en el concepto de la religión"; Angel 2006: 10). Martin Rothgangel (cf. 2006: 180) ve en la religiosidad una razón determinante y forma expresiva de la religión. Una definición del término 'fe' es la consideración que 'fe' es el término central de la aceptación del mensaje de la salvación ofrecida a la humanidad por Dios a través de Jesucristo. Además significa el seguimiento del camino a la salvación (cf. Max Seckler y Christoph Berchtold 1991: 234). Mientras que el término 'teología' significa en su forma más concisa 'estudio de Dios'; comparte con la cristiandad el destino de estar en la vida (cf. Walter Kern 1985: 183).

El significado del término 'religión' ha cambiado a lo largo de la historia. Recién desde la época de la iluminación se usa como término general. Desde ese momento describe tanto una "circunstancia" individual, condicionada antropológicamente, como un sistema social de sentido que es producido por todos los grupos y pueblos siempre y en todos los lados. Estas formas incluyen de manera diversa ideas sustanciales dogmáticas y míticas-narrativas tanto como realizaciones cúlticas-rituales y éticas-prácticas (cf. Falk Wagner 1997: 522), lo que corresponde a la distinción entre el concepto estrecho y amplio de Tillich.

[172] "Religion ist der Zustand, von etwas Unbedingtem ergriffen zu sein, das die Kluft zwischen Heiligem und Profanem übersteigt, bildlich gesprochen, zwischen Tempel und Marktplatz" (Tillich 1972: XIII, 449). Esta es la definición amplia del concepto de religión de Tillich. En los párrafos siguientes las traducciones se encuentran en las notas y los originales se describen en el texto. Las traducciones de las citas son hechas por la autora (UA).

[173] Un resumen de diferentes conceptos que parten del significado etimológico, se encuentra por ejemplo en Susanne Klein (cf. 2009: 18-21), como también en Marco Frenschkowski (cf. 2006: 33-38).

Tillich es uno de los primeros en el siglo XX que se ocupa de una definición de la religión en relación a la cultura. El concepto de religión, en un sentido estricto, lo entiende como la vida de un grupo social que comparte un último e incondicional deseo, una experiencia santificadora, tanto en los símbolos místicos y de cultos como en las formas de vidas morales y sociales (cf. Tillich 1972: XIII, 449). En el sentido amplio, religión es la expresión de lo que nos toca incondicionalmente ("Ausdruck dessen [...], was uns unbedingt angeht" Tillich 1964: V, 41). Con ello, la religión está en todas las funciones del espíritu humano en distintas formas presente y trasciende la diferencia entre lo santo y lo profano. La pérdida de la religión o, con otras palabras de Tillich, la pérdida de la "dimensión de profundidad", significa que el ser humano ha perdido la respuesta a la pregunta por el sentido de la vida y sobre qué debe hacer de su vida (cf. Tillich 1964: V, 43). Tillich presenta con ello un concepto de religión antropológico que parte de la premisa que Dios está en todo lo que toca incondicionalmente al ser humano. Esta definición para el presente trabajo es de vigente validez, ya que su método de correlación, el vincular la verdad eterna con problemas actuales y existenciales, y el alcance de un nuevo ser que se manifiesta en Jesucristo como una realidad en que se supera la alienación del ser (cf. Martin H. Jung 2004: 91), es importante para el análisis de las novelas, ya que la interpretación se centraliza en la acción de los personajes. No se trata de novelas explícitamente religiosas que tengan como meta principal la conversión del lector en un creyente, sino de textos narrativos que preguntan de manera general por el sentido de la vida (cf. *Dios no nos quiere contentos* (Gambaro)*, Ganarse la muerte* (Gambaro)*, Los caminos* (Loubet)*,* etc.) en el sentido del concepto amplio de Tillich, o hacen referencia a los ritos y símbolos religiosos (cf. *Cola de lagartija* (Valenzuela), *Conversación al Sur* (Traba)*, El vuelo del tigre* (Moyano)*,* etc.), en el sentido del concepto estrecho de Tillich. Dicho de otra manera, este concepto articula la doble faz de la religión: el concepto de ella y sus prácticas. Ambas pueden ser reencontradas en las novelas a investigar, aunque no necesariamente ambas faces están presentes en cada una de ellas.

Los investigadores contemporáneos de las ciencias de las religiones adhieren a ese concepto, ya que no se refiere únicamente a la religión cristiana (cf. Tillich 1964: V, 44). Ellos ponen en el centro de sus estudios expresiones generalizadas sobre religión, en el sentido de un fenómeno humano que puede ser encontrado en todas las culturas (cf. Peter Antes 2004: 274). También Marco Frenschkowski (2009) sigue el concepto abierto de la religión. Señala que la investigación contemporánea se liberó de connotaciones estrechas y tradiciones judeocristianas. Tanto como Tillich afirma que se debe partir desde dos conceptos de religión que se complementan mutuamente: el que acepta los aspectos individuales y el que se ocupa de lo social. O en las palabras de Mircea Eliade: religión es un asunto del ser humano y por ello también un asunto social, lingüístico y económico (cf. Eliade 1986: 13). Para Frenschkowski lo específico de la religión es,

> dass sie die Wirklichkeit als eine ganze und geschlossene konstruiert. Rationales und Irrationales, den Sinnen Zugängliches und den Sinnen Entrücktes, Sichtbares und Unsichtbares, Greifbares und Transzendentes werden im Akt der religiösen Imagination als Teile eines Ganzen konstruiert (und behauptet) (Frenschkowski 2009: 115-116).[174]

[174] "que construye la realidad como una completa y cerrada. Lo racional y lo irracional, lo que es accesible a los sentidos, y lo inaccesible a ellos, lo visible y lo invisible, lo concreto y lo trascendental, se construye (y se afirma) en el acto de la imaginación religiosa como partes del todo" (cf. Frenschkowski 2009: 115-116).

Por ende, la noción de religión sólo puede ser definido en el marco de una teoría de la cultura (cf. Frenschkowski 2009: 114). Como "universal antropológico" tiene una base biológica y equivale con ello al idioma, el arte, la música, la economía, el juego, la caza y la sexualidad, sostiene Frenschkowski (cf. 2009: 118).[175] Presupone entonces un "modelo de la libido de la religión" o un modelo "energético religioso" que no se basa en una carencia, sino al contrario, de una energía específica social y mental, una libido religiosa. Esa libido crea la vida y el mundo, es activa y se postula en mitos, éticas, teologías, ritos y estructuras sociales, sin ser idéntica a ellas. Si se supone además, que entre las sociedades cada ser humano cuente con (más o menos) la misma energía religiosa, concluye Frenschkowski que esa energía se traslada automáticamente a otros campos culturales, como fútbol, música, amigos, cuando en otro campo cultural (educación, arte, ritos) disminuye. Dicho de otra manera, la actualidad cuenta con esa energía religiosa, ella no se perdió (cf. Frenschkowski 2009: 118-121). Además señala, parecido a Tillich, que

> Religion ist integrativ, auf das Ganze der Welt gerichtet. Sie setzt ethische, soziale und philosophische Funktionen frei, ist mit diesen aber nicht identisch. Ihre Wurzeln liegen in völlig anders gelagerten Elementarerfahrungen und ihrer sowohl theoretischen als auch praktischen, sowohl individuellen als auch sozialen Weiterführung (Frenschkowski 1999: 40).[176]

Como se ha visto en Tillich, Eliade y Frenschkowski, la religión es considerada situada en el mundo y abarca todas las zonas culturales. Esa amplitud del concepto de religión es necesaria, si se recuerda que en este trabajo se parte desde el contexto latinoamericano que fuerza la inclusión de su propia cosmovisión de la religión: los flujos migrantes provenientes de ámbitos culturales y religiosos muy diversos constituyeron influencias transculturales en las creencias, aunque la religión católica-romana es la religión estatal.[177]

Por lo tanto, se decidió trabajar con el término de 'religión', en el sentido de Tillich, por incluir tanto las creencias y los ritos, como los conceptos teológicos. Sobre todo para un estudio literario-cultural como el presente, es válido que la referencia a la religión se oriente al concepto antropológico, ya que las novelas consultadas para la presente investigación se mueven en el ámbito de la vida humana. Se puede suponer, por consiguiente, que el ingreso de la religión en las novelas, es parte de la vida cotidiana representada que abarca tanto los ritos religiosos –como el rezo–, como las preguntas por el sentido de la vida. Con ello, queda acordado que se trabaja con los términos 'religión' y 'literatura', según lo definido, con lo que además este trabajo se inscribe más fácilmente en el campo de investigación, ya que son los términos que se utilizan en la mayoría de los estudios de esta temática.[178]

---

[175] Frenschkowski habla en el original de "Religion als anthropologisches Universal" ("religión, como universal antropológico"; Frenschkowski 2009: 118). Sin embargo, es más común la expresión "anthropologische Universalie", como la utiliza Jan Assmann en referencia a la conciencia histórica de los hombres (cf. Assmann 1992: 66). Ambos términos se refieren a que la religión y la historia pertenecen a lo que concierne al hombre en cualquier caso.

[176] "Religión es integradora, dirigida al total del mundo. Libera funciones éticas, sociales y filosóficas, pero no es idéntica con ellos. Sus raíces se basan en experiencias elementales completamente diferentes y en su prosecución tanto teorética como práctica, tanto individual como social" (cf. Frenschkowski 1999: 40).

[177] Desde 1587 vivían en Argentina esclavos africanos. En el año 1812 formaban un 30% de la población. Según Cordones-Cook en los años '70 la religión 'Umbanda' estaba difundida, entre otras religiones, en la clase alta argentina. Así López Rega (Ministro de Salud y Sociales bajo el gobierno de Perón) fue llamado "El Brujo" (Cordones-Cook 1991: 64 y cf. el análisis de la novela *Cola de lagartija* de Valenzuela en el capítulo III.3.1).

[178] El término "literatura" se definió en el capítulo I.3 de este trabajo.

2.2 Los lazos entre la literatura y la religión

Mit der Rel[igion] teilt die Lit[eratur] die Eigenschaft,
daß sie eine symbolische Form ist, die die Fähigkeit
zur umfassenden Weltdeutung besitzt und sich in sprachlicher Gestalt
(rel[igiösen] bzw. lit[erarischen] Texten) artikuliert
(Bernd Auerochs 2008: 392).[179]

"En el principio ya existía la Palabra; y aquel que es la Palabra estaba con Dios y era Dios" (San Juan 1:1).[180, 181] Una frase bíblica que muchas veces es citada en el contexto de la investigación del campo "literatura y religión", como símbolo de la estrecha relación entre ambos.[182] Así también afirma el teólogo protestante Kurt Marti (cf. Henning Schröer y Klaus Wegenast 1998: 241), que todo arte tiene raíces religiosas. El germanista Bernd Auerochs (cf. 2008: 392) concuerda con ello y destaca que la literatura en sus comienzos estaba impregnada de religión y fue desde su principio el medio en que se articuló esta. Para Liscano el lenguaje literario "tuvo carácter sagrado y hermético" y cumplía con ello "una función integradora, unificadora y reveladora del sentido del mundo" (Liscano 1976: 10).[183] Asimismo John Coulson señala que en casi toda la literatura (del oeste), escrita antes del siglo XIX, las formas ficcionales y las creencias religiosas se fortalecieron mutuamente. Por otro lado, afirma que los autores asumieron la fe cristiana como la única verdad que no debía ser cuestionada:

> In such circumstances the culture is the incarnation of the religion, and the elements of our experience which may now seem to be irreconcilably opposed to each other are not as yet fragmented (Coulson 1984: 9).

Es al finalizar el siglo XIX que, según Coulson, las formas ficcionales atestiguan el comienzo de la separación del destino y de la fe, además el de la cultura y el de la religión. Como consecuencia de las revoluciones violentas y más acentuadamente después de la Primera guerra mundial, la cultura homogénea de Europa es destrozada de manera violenta (cf. Coulson 1984: 13). En una sociedad secular y plural ya no se cuenta con la afirmación común de la fe cristiana. Sin embargo, concuerdo con Auerochs en que esta separación empieza ya en el siglo XVIII, en la época de la Ilustración, cuando se desarrolla la idea de una literatura autónoma y de la literatura como un sustituto de la religión (cf. Auerochs 2008: 392).[184]

> De ahí en adelante la religión, los temas sagrados, la relación de la criatura con su Creador no desaparecerán, por supuesto, del *corpus* artístico y literario pero irrumpirán no ya como un todo orgánico y doctrinal sino como una de las facetas de ese *yo* decimonónico que se debate entre la ciencia, la razón,

[179] "Rel[ición] y lit[eratura] comparten la misma característica: son formas simbólicas, que poseen la facultad de explicar de manera amplia el mundo, articulándose a través de la lengua (en textos rel[igiosos] y lit[erarios] respectivamente)" (cf. Bernd Auerochs 2008: 392).

[180] Las citas bíblicas en este trabajo se refieren siempre a la edición *La Biblia. Dios habla hoy* (1996). Edición Interconfesional de Referencia.

[181] Ziolkowski subraya que *La Biblia* es de alfa hasta omega el libro de la palabra. Desde que Dios creó el mundo hasta la apocalípsis de Juan (cf. Ziolkowski 1986: 121). Que la palabra está estrechamente vinculada con Dios, también tendrá importancia para el análisis en el capítulo III.3.1.

[182] Por cuestiones de unificación, a partir de ahora se habla en la terminología del presente trabajo, es decir de "literatura y religión", según las definiciones anteriormente dadas. Solamente en excepciones, en citas textuales o si se pudiera llegar a confundir el concepto de la fuente original, se utiliza la terminología de esa.

[183] Liscano explicita el lenguaje literario como "distinto del habla corriente y constituido para una representación y comunicación trascendentes" (Liscano 1976: 10).

[184] Langenhorst indica el comienzo de la apertura ya para el siglo XVII, pero está con los otros investigadores de acuerdo que con la secularización en el siglo XIX se da el paso decisivo (cf. Langenhorst 2011a: 691).

> lo maravilloso, lo exótico, [etc.].[185] […] Pero ese giro no ha ido en detrimento del sentimiento amoroso del hombre por su Creador: casi al contrario, lo ha acercado, lo ha humanizado, y el poeta le habla de igual a igual casi identificándose con Él, exhortándole, reprochándole, maldiciéndolo como lo haría ante su propia imagen (Mercedes Roffé 1991: 31-32).[186]

Empero, Langenhorst subraya que precisamente la separación hizo posible una ocupación independiente y productiva con la tradición cristiana en el ámbito de literatura, ya que antes se trataba más bien de adornar los elementos religiosos (cf. Langenhorst 2011a: 691 y Langenhorst 2011b: 170). De hecho, parecido al concepto de la libido religiosa de Frenschkowski, destaca Schröer, que la secularización llevó a una sacralización en secreto de lo terrenal (cf. Schröer 1991: 295). Además se pueden observar casos, en que el discurso religioso en obras secularizadas activa en ese nuevo contexto sus propios valores (cf. Kaiser 1998: 8). O, como recalca Christoph Gellner, los textos tan familiares, en parte ya usados como pura retórica, por su reelaboración en textos narrativos, pueden abrir nuevos accesos y recibir una actualidad inesperada en relación a la vida cotidiana con sus preguntas existenciales (cf. Gellner 2004: 16). Estos aspectos desarrollados se vuelven sobre todo interesante al estudiar novelas no religiosas. En ellas, como recalca Mirja Kutzer (cf. 2006: 85) se pueden encontrar temas que recién a segunda vista pueden ser relacionados con la religión, cuando dan información sobre la situación actual del ser humano, desde la cual se puede comprender el mensaje cristiano de la salvación en la contemporaneidad. Tampoco Ursula Baltz ve en la supuesta enajenación nada negativo y señala que después de 1945 la secularización ya no fue criticada como un vaciamiento de los valores cristianos, sino como la oportunidad de la realización mundana del credo (cf. Baltz 1983: 282). Se puede afirmar entonces que aunque la religión ya no ocupa el mismo lugar en la vida de los seres humanos, la mayoría de los investigadores contemporáneos no ven en la separación de la religión y la literatura un problema, sino un posible enriquecimiento. Sin embargo, problematiza Gauri Viswanathan que el secularismo es más que la ruptura entre fe y razón (cf. 2009: 22). Al llevar la religión al lugar privado, impide tanto como la ortodoxia misma, que se desarrolle un lenguaje propio de la heterodoxia: "If recovered, these beliefs would show a split between elite and popular expressions *within* religion that is as wide as the divide between religion and secularism" (Viswanathan 2009: 21). Por eso advierte que todo lo que no está dentro de las religiones ortodoxas es subsumido bajo el complejo del paganismo. Esto significa para el presente análisis que hay que prestar atención también a esas expresiones marginadas en los textos y su posible correspondencia al discurso religioso.

Ahora bien, el campo de investigación de las relaciones entre literatura y religión tiene una historia amplia. Según Hugo Rodolfo Safa, se debe partir de Ibn Ezra en el siglo XI, pasar por Luis de León en el siglo XVI, y nombrar luego a Roberto Lowth y Johann Gottfried von Herder, ambos del siglo XVIII. "Luego habrá que esperar hasta el siglo XX" (Safa 2003: 121), en el cual la temática vuelve a ser considerada con mayor interés. Cecilia Inés Avenatti de Palumbo rescata para ese siglo el importante papel para el diálogo entre teología y literatura que tuvo la constitución pastoral *Gaudium et Spes* del Segundo Concilio Vaticano (11 de

[185] Anton Kirchhofer (2009: 3) también afirma que "[r]eligion has never been quite absent as a topic from literary and cultural studies".

[186] Una relación parecida, en el sentido que un personaje riñe con Dios y lo humanice, hablándole de igual a igual, se puede observar sobre todo en el protagonista Federico de *¿Y qué querés que te diga?* (Gudiño Kieffer 1983).

octubre 1962 – 8 de diciembre 1965). El objetivo central "fue la apertura de la Iglesia al diálogo con la cultura contemporánea" (Avenatti 2006: 366).[187] Ese *aggiornamento* creó nuevas condiciones para el encuentro de la literatura con la religión.

Según Bauke-Ruegg (cf. 2004: 2-3) el interés por esta temática en Alemania empezó relativamente tarde: el congreso "Teología y literatura" organizado por Küng, Jens y Kuschel en 1984 fue uno de los hitos en la historia de la investigación de la religión en la literatura en Alemania, mientras que la misma en los Estados Unidos ya contaba con una cierta tradición, iniciándose con una conferencia en 1956.[188, 189] Peter Tschuggnall (cf. 2006: 9) remarca la contribución a este campo científico desde las ciencias literarias, e incluye dentro de los primeros científicos literarios que se ocuparon del tema a Erich Auerbach (1892-1957) y a Ernst Robert Curtius (1886-1956). Los teólogos, Dorothee Sölle, del lado protestante y Dietmar Mieth, del lado católico, ambos asimismo germanistas, continuaron la investigación en los años '70. En las décadas siguientes varias conferencias se dedicaron a esta temática.[190] Específicamente para el campo cultural de Alemania, los germanistas Wolfgang Braungart y Manfred Koch y el teólogo Gotthard Fuchs hicieron un gran aporte con su libro *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden* ("Experiencias estéticas y religiosas de los fines de siglos"; 1997, cf. también Braungart 1996, 1998). Pero significativamente, todas estas investigaciones no entraron a los manuales de estudio, como reclama Kuschel (cf. 1994: 148).

En los últimos años el tema se extendió y condujo, entre otros, al estudio del teólogo protestante Bauke-Ruegg (2004) y al manual del teólogo católico Georg Langenhorst (2005) los que señalan tanto la historia y el desarrollo de la investigación de la religión en la literatura, como los diferentes objetivos de la misma. En el mismo año se publicó un acercamiento desde el lado de las ciencias literarias que analiza la emergencia de conceptos teológicos en la literatura y (en un capítulo) en la televisión (cf. Ulrich Wergin y Karol Sauerland 2005).[191] También en los años 2011/2012 se publicaron de manera pareja ponencias desde la perspectiva teológica (cf. Maike Schult y Philipp David 2011) y desde las ciencias literarias (cf. Andrea Polaschegg y Daniel Weidner 2012).[192] Todos concuerdan con que los estudios sobre esta

[187] La influencia que tuvo esa 'apertura' para la literatura ya se vio en el capítulo II.2.

[188] Que la conferencia sea considerada como un hito en la investigación de ese campo científico, no significa que no haya habido estudios anteriores. Un ejemplo es el concepto de la 'Teología literaria' (1975) de Ernst Josef Krzywon.

[189] David Jasper (1992: 1) ve el punto de partida de la creciente "industry in 'religion and literature'" para los EE.UU. a partir de los años 1950.

[190] Tschuggnall (cf. 2006: 10) señala particularmente la conferencia en Innsbruck 1986 en la cual participaron sobre todo expositores de las ciencias literarias. Otra conferencia condujo al libro *Vom lateinischen Hymnus zum deutschen Kirchenlied* ("Del himno latino al himno sagrado alemán"), en el cual se encuentran varios artículos que relacionan la religión con la literatura y la música (cf. Michael Fischer y Christian Senkel 2004). Un específico enfoque en *La Biblia* tienen los dos tomos editados por Heinrich Schmidinger y Gottfried Bachl (^{2}2000) en los que motivos, formas, personajes y figuras bíblicas son analizados.

[191] En el semestre de invierno 2011/2012, la universidad de Hildesheim dedicó un ciclo de conferencias a la temática "literatura y religión". Las ponencias se publicaron en el libro del mismo nombre (cf. Toni Tholen, Burkhard Moenninghoff, Wiebke von Bernstoff 2012). Se diferencia de otras publicaciones con esta temática por incluir artículos sobre el budismo y el islamismo. Otra perspectiva ofrece el libro de Hermann Weber (Ed., 2011) que analiza la relación entre literatura, derecho y religión.

[192] En 2010 se fundó la red científica www.bibelundliteratur.de, un proyecto de cooperación entre el Institut für deutsche Literatur de la Universidad Humboldt y el Zentrum für Literatur- und Kulturforschung en Berlín (cf. Polaschegg/Weidner 2012: 11). Un enfoque teológico católico tiene la página http://www.theologie-und-literatur.de, cuyo editor es Langenhorst (s.f.).

temática se realizan en Alemania en los más diversos centros científicos bajo diferentes puntos de interés, sin que unos conozcan de los otros (cf. Polaschegg/Weidner 2012: 10 y Schult 2011: 27). No obstante, a través de estos nuevos estudios se puede afirmar que también desde el lado de las ciencias literarias y culturales el interés en la religión en la literatura está aumentando, a pesar de que Schult manifiesta todavía que en Alemania son sobre todo los teólogos, los que se ocupan de esta temática (cf. Schult 2011: 5).[193] Lustig destaca que sobre todo son

> Theologen und Ethnologen […], die sich dem Gegenstand mit größerer Aufmerksamkeit und umfassenderem Sachverstand widmen als lateinamerikanische Literaturkritiker und europäische Literaturwissenschaftler mit ihrem teilweise dogmatischen Desinteresse an allem, was mit Religion zu tun hat (Lustig 1989: 60).[194]

Gerhard Kaiser (1997/1998), Magda Motté (1997) y Peter Tschuggnall (2001/2006), son otros de los investigadores que hace tiempo se acercan desde el lado de la literatura a este tema. Uno de los pioneros, como lo reconocen todos los investigadores, es Tillich. Con su discurso "Über die Idee einer Theologie der Kultur" (Tillich 1967: IX, 13-31) dio a conocer uno de los más importantes estudios teológicos culturales, de gran influencia en las corrientes protestantes del Siglo XX.[195] La teología de la cultura postulada por Tillich se refiere a todas las funciones culturales y a la ética. Según su concepto no debe haber esferas específicas religiosas, sino que la teología de la cultura debe destacar las experiencias concretas religiosas que se encuentran en todos los fenómenos culturales (cf. Tillich 1967: IX, 19). La religión tiene la capacidad de ver desde la sustancia la unidad de todas las funciones culturales y evidenciar las relaciones entre las culturas. Con ello, puede traspasar la supuesta contradicción entre cultura y religión que según Tillich destruye la cultura.[196] En 1948 Tillich denomina este concepto una 'cultura teónoma':

> Eine theonome Kultur jedoch drückt in ihren Schöpfungen etwas aus, das uns unbedingt angeht, einen transzendenten Sinn, nicht als etwas ihr Fremdes, sondern als ihren eigenen geistigen Grund. Religion ist die Substanz der Kultur und Kultur die Form der Religion (Tillich 1967: IX, 84).[197]

Ya que la cultura rodea toda la vida espiritual del ser humano, nada puede estar excluido de lo que pasa en ella, por lo tanto, tampoco la religión. A la vez, lo religioso está en todas las provincias de lo intelectual. Sin embargo, Tillich admite que en su actualidad lo religioso tiene un círculo especial dentro de la vida intelectual. En esa división reconoce un problema de la razón de la existencia de la religión. Mientras que la religión y el estado civil están divididos, la autonomía de la vida intelectual está amenazada. La solución se encuentra para Tillich en

[193] Cf. también Langenhorst (2005: 220, 227) y Albrecht Grözinger, Andreas Mauz, Adrian Portmann (2009: 8). Langenhorst ofrece en su estudio *Theologie und Literatur: Ein Handbuch* ("Teología y Literatura: un manual"; 2005) una vista general sobre las publicaciones de esta temática, sobre todo del ámbito de habla alemana, ordenándolos tanto cronológica como temáticamente.

[194] "teólogos y etnólogos [...], quienes se dedican al objeto con mayor atención y entendimiento que los críticos literarios latinoamericanos y filólogos europeos, con su desinterés, parcialmente dogmático, por todo lo que tiene que ver con religión" (Lustig 1989: 60).

[195] "Sobre la idea de una Teología cultural", ponencia de Tillich publicada por primera vez en 1919.

[196] Tillich hace una estricta diferencia entre contenido, sustancia y forma. El contenido es lo figurativo en su simple ser que a través de la forma se eleva hacia la esfera espiritual-cultural. Bajo la sustancia, en cambio, se entiende el sentido, la sustancia mental que da a la forma su significado (cf. Tillich 1967: IX, 20).

[197] "Una cultura teónoma manifiesta en sus creaciones algo que nos toca incondicionalmente, un sentido trascendental, no como algo ajeno sino como su propia base espiritual. Religión es la sustancia de la cultura y cultura es la forma de la religión" (cf. Tillich 1967: IX, 84). La ponencia "Religion and Culture" fue publicada por primera vez en Chicago en 1948 en inglés.

la existencia de lo "*Überseiende*" ("lo encima del ser"; cf. Tillich 1967: IX, 18) que se impone a través de todas las cosas. Por esa existencia, una separación dentro de la vida intelectual ya no es posible: lo religioso y las esferas de la vida intelectual (las ciencias, la ética) se juntan a través de esta experiencia básica religiosa como un absoluto bajo la teonomía (cf. Tillich 1967: IX, 15-19). La cultura y la religión no deben abrir dos campos diferentes: ni que sean contrarios ni que existan lado a lado: "[…] beide, Kultur und Religion, sind ineinander, das eine im anderen" ("ambas, cultura y religión, están unidas, la una en la otra"; Tillich 1967: IX, 94). Sin embargo, este estado todavía no está dado, por lo que Tillich insiste en un necesario establecimiento de las diferencias entre religión y cultura del mundo contemporáneo, reconociendo que describe un ideal, respecto a la entrada de la religión incondicional en las obras de arte (cf. Tillich 1967: IX, 96, cf. también Erdmann Sturm 2009: 24). Esa división entre la religión y la cultura se debe sobre todo, según Tillich (cf. 1967: IX, 97), al miedo que provoca la libertad de la cultura a algunos movimientos religiosos.[198] Pero al mismo tiempo destaca la dependencia y la fructificación entre ambas:

> Wenn wir das Religiöse als Tiefendimension verstehen, dann ist es nicht gleichzusetzen mit irgendeiner speziellen kulturellen Form. Auch die heiligste religiöse Tradition im Denken, in der Kunst, in der Ethik, in der Politik ist niemals absolut, hat niemals unbedingte Gültigkeit. Und andrerseits ist die Form des Religiösen, seine Sprache, sein Ausdruck in allen Gebieten der Kultur, den Gesetzen der kulturellen Bewegung unterworfen. Die Freiheit des Kulturellen gibt dem Religiösen immer neue Ausdrucksformen. Die Tiefe des Religiösen gibt der Kultur einen unendlichen Sinn (Tillich 1967: IX, 99).[199]

Es decir, al entender la religión como dimensión de profundidad, la cultura, impregnada por la misma, recibe un sentido infinito. A la vez, la religión, condicionada por las leyes de la expresión cultural, se renueva constantemente. Se puede decir entonces, que ambas disciplinas se necesitan o se enriquecen mutuamente. Bauke-Ruegg lo llama un movimiento de ida y de vuelta entre la realidad teológica y la posibilidad literaria (cf. Bauke-Ruegg 2004: 592).

Que el idioma es el punto en común entre la religión y la literatura, ya que el acto espiritual pasa por la lengua, sea expresado o solamente pensado, es consenso entre todos. Ambas disciplinas, como lo explica Auerochs (cf. 2008: 392), son una forma simbólica con la capacidad de explicar el mundo a través de la lengua. La forma de la religión, según Tillich (cf. 1967: IX, 106), se manifiesta, por lo tanto, siempre en la cultura ya que cada religión necesita utilizar el idioma de su cultura. Es importante señalar que ve, como tantos otros científicos, en la cultura la revelación de la situación contemporánea o de los tiempos pasados del ser humano,

[198] También Annette Kopetzki (cf. 2005: 170) destaca que un diálogo entre arte y religión muchas veces está impedido por el tópico de la confrontación de la supuesta libertad del arte en contra de la rigidez de las normas de la religión. Eso no quita que conforme con Lesch se puede destacar un acercamiento: "Die in der Theologie reflektierte Spannungseinheit von Mystik und Politik konnte auch für den theologischen Umgang mit Kunst fruchtbar gemacht werden und den starren Gegensatz von Engagement und Interesselosigkeit entkrampfen helfen. Ästhetik des Widerstands und Autonomie der Kunst müssen einander nicht widersprechen" ("La tensión entre mística y política reflectada en la teología se podía hacer fértil también para el trato teológico con el arte, ayudando a relajar la oposición rígida entre el entusiasmo y el desinterés. La estética de la resistencia y la autonomía del arte no tienen que contradecirse"; Lesch 1994: 22).

[199] "Si entendemos lo religioso como dimensión profunda, no lo podemos equiparar con cualquier otra forma especial de la cultura. Hasta la más santa tradición religiosa en el pensamiento, en el arte, en la ética, en la política, nunca es absoluta, nunca tiene validez incondicional. Y por otro lado, la forma de lo religioso, su idioma, su expresión en todas las regiones de la cultura, está sujeta a las leyes del movimiento cultural. La libertad de la cultura pone a disposición de lo religioso siempre nuevas formas de expresión. La profundidad de lo religioso da a la cultura un sentido ilimitado" (cf. Tillich 1967: IX, 99).

como lo señala Ricoeur (1988) en su concepto de la Mimesis. Según ese concepto el autor retoma lo que está en su contexto (prefiguración) y a través del acto de crear lo configura en su ficción, con la posibilidad que un futuro lector, según su propio contexto, lo refigura. Para Tillich esto funge como explicación de que la cultura se vuelve teológicamente importante ya que la religión es parte de ella: a través de su dedicación a las artes plásticas, a la literatura y a la filosofía, se puede entender la postura religiosa del ser humano. En una época, en la que la dimensión de profundidad está tapada, el afán de alcanzar el sentido de la vida se expresa muchas veces en el arte moderno:

> Moderne Kunst und Philosophie sind nicht religiös im engeren Sinn des Wortes; aber die religiöse Frage wird in ihnen radikaler und dringlicher aufgeworfen als in der sogenannten religiösen Literatur (Tillich 1964: V, 48).[200]

Tillich diferencia las obras artísticas en cuatro categorías: 1) el arte mundial, el que no tiene contenido religioso, en él se expresa indirectamente la última consternación; 2) esta categoría se destaca por su estilo y este es la forma en que se expresa el sentido de la época; 3) la tercera categoría es la de un estilo no-religioso que igualmente trata de contenidos religiosos, como, por ejemplo, la imagen de una mujer con influencia en la sociedad que es representada como una madona; 4) el cuarto nivel, finalmente, abarca tanto el estilo como el contenido religioso (cf. Tillich 1955-56: 198-199). Dentro de las cuatro categorías, Tillich considera la segunda cómo la más interesante:

> Und warum ist es religiöser Stil? Weil es die religiöse Frage radikal stellt und die Kraft und den Mut besitzt, der Situation ins Angesicht zu sehen, aus der diese Frage kommt, nämlich dem menschlichen Dilemma (Tillich 1955-56: 202).[201]

Según Tillich, la religión entonces también está inherente en obras del arte sin connotaciones religiosas. Sin embargo, existen voces que critican este concepto, por el peligro que la teología usurpe el arte: si se tiene en cuenta que el arte ayuda a iluminar la situación humana como dimensión de cuestiones existenciales, se puede dar el problema, junto con Langenhorst, que la teología puede creer que su interpretación de los textos narrativos con las respuestas del mensaje cristiano es la única válida (cf. Langenhorst 2005: 21-22 y 25). Bauke-Ruegg problematiza que tanto Tillich como también Marti, por la amplitud de sus conceptos permiten entender toda la literatura como religiosa:

> Die Frage nach dem Verhältnis von Theologie und Literatur wäre so eigentlich nur eine Frage danach, wie einzelne literarische Texte die Frage dessen, was uns unbedingt angeht, thematisieren und zur Sprache bringen und insofern ‚theologischer' sind als andere (Bauke-Ruegg 2004: 34-35).[202]

Lesch agrega que la teología cultural en el sentido de Tillich seguramente no tiene problemas en reconocer la 'autonomía de la realidad terrestre', pero que no se conformará con aceptar que la profunda dimensión religiosa de la realidad será desplazada a un sentido de la provincia entre muchas otras (cf. Lesch 1994: 20). Efectivamente, Tillich subraya que lo religioso no es

---

[200] "Arte moderno y filosofía no son religiosos en el sentido estricto de la palabra; pero la pregunta por la religión está planteada en ellos más radicalmente y con más apremio que en la así llamada literatura religiosa" (cf. Tillich 1964: V, 48).
[201] "¿Y por qué se trata de un estilo religioso? Porque pregunta radicalmente por la religiosidad y tiene la fuerza y la valentía de encararse a la situación de la cual se origina la pregunta, es decir, el dilema humano" (Tillich 1955-56: 202).
[202] "La pregunta por la relación entre teología y literatura en este sentido sería entonces solamente la pregunta cómo algunos textos literarios tematizan y hablan de lo que nos toca incondicionalmente y por ende son más 'teológicos' que otros" (cf. Bauke-Ruegg 2004: 34-35).

un principio entre otros de la vida intelectual, sino que impregna todos los ámbitos de la cultura; pero reconoce que el caso ideal no es dado aún (cf. Tillich 1967: IX, 96). Mieth (cf. 1976: 93) comparte con Tillich la idea de que la literatura es parte de la experiencia humana temporal, pero subraya que puede ser prolongada hacia las experiencias de la fe o resistir a ella. Es decir, para Mieth la estetización de la religión es posible, pero no necesariamente se da. Problematiza que si bien el concepto de Tillich es un puente hacia la literatura, sus trabajos parten desde la perspectiva fija de la teología. Esta posición puede ser rechazada por miedo de acaparar la literatura (cf. Mieth 1986: 173). Pero destaca a la vez que en la actualidad una crítica teológica ya no significa presión social y por lo tanto no se diferencia de una colisión entre sociedad y literatura (cf. Mieth 1986: 174). También Kuschel señala que se encuentra en los textos literarios de los años ochenta un discurso no ideológico de la religión:

> Religion ist dann nicht-ideologisch, wenn sie hellsichtig macht für die Brüche und Widersprüche der Welt, in der wir leben, wenn sie Unversöhntheiten aufdeckt, Menschen bewußter macht für die Bedingungen ihres Lebens, Erwartungen an Uneingelöstes artikuliert und Hoffnungsbilder beschreibt (Kuschel 1986: 217).[203]

Deduce de ello que religión en los textos literarios tiene su relevancia, cuando ayuda al hombre a reflexionar sobre sí mismo. O, como Klaus Vellguth (cf. 2001: 13) destaca, la literatura no es impía; en ella se reflejan, tanto como en la teología, las experiencias de la sociedad moderna. En consecuencia se puede destacar que a pesar de las críticas referentes al método del concepto de Tillich, todos concuerdan en su síntesis, que la relación entre religión y obra artística es dada a través del interés en común en el sentido de la vida, o dicho de otra manera, que la religión tanto como el arte está en el mundo y trata de él (cf. Tillich 1964: V, 48). Kuschel afirma, que tanto la teología como el arte, iluminan la *conditio humana*, por lo cual ambos siempre confrontarán al hombre con la verdad sobre sí mismo (cf. Kuschel 1994: 165). Además, cuentan ambos con analogías en las experiencias religiosas y estéticas (cf. Auerochs 2008: 399),

> – und zwar über die *kulturellen* Formen der Teilnahme, der Kunst, der Riten und Gebräuche; denn wie Spirituelles mit Erfahrung zu tun hat, sich mit Erfahrung auseinandersetzt und Erfahrung ist, so ist auch die Kunst und die Literatur Erfahrung und lässt uns Erfahrungen machen (Martin Sexl 2002: 465).[204]

Las experiencias humanas que ambos campos tienen en común, incluyen la vivencia de la muerte, pasión, resurrección y la búsqueda del sentido de la vida. "In so einem Sinne ist Religion *konzentrierte menschliche Erfahrung*" ("En tal sentido religión es una *experiencia humana concentrada*"; Sexl 2002: 464). Ese conocimiento se encuentra junto con Zoran Konstantinovic en la literatura mundial, ya que la poesía contiene además de todas las otras vivencias objetivables, como el sentir, el actuar, el reconocer humano, asimismo la experiencia de lo religioso como un experimentar estético (cf. Konstantinovic 2002: 7). También el cardenal Franz König quien sostiene que Jesucristo está en la miseria con uno, explaya:

---

[203] "Religión es no-ideológica cuando sensibiliza hacia los quiebres y las contradicciones del mundo en que vivimos, cuando demuestra irreconciliabilidades, concientiza a las personas para las condiciones de su vida, articula expectativas a lo no resuelto y describe imágenes de esperanza" (cf. Kuschel 1986: 217).

[204] "–o sea a través de las formas *culturales* de la participación, del arte, de los ritos y de las tradiciones; porque tanto como espiritualidad tiene que ver con experiencia, la ahonda y es experiencia, así también el arte y la literatura son experiencia y nos permiten obtener experiencia" (cf. Sexl 2002: 464).

> Religion und Literatur, [...], begegnen sich im Menschen, in seinem Elend und seiner Größe; der Mensch steht im Mittelpunkt der sich wandelnden Themen und Fragen, sowohl in der Religion als auch der Literatur. Immer ringen beide auf je verschiedene Weise auch um letzte Fragen des Menschen: Woher komme ich, wohin gehe ich, welchen Sinn hat mein Leben? (Cardenal Franz König 1998: 6).[205]

Estas preguntas son las que relacionan a Bonhoeffer y a Tillich, más allá de que el primero critique del concepto de Tillich el intento de interpretar el mundo desde la religión (cf. Bonhoeffer 2010: 173).[206] Considera que los conceptos cristianos (resurrección, etc.) deben ser interpretados sin requerir a la religión como condición de fe (cf. Bonhoeffer 2010: 174-175). La frase de la "interpretación no-religiosa de conceptos bíblicos" de Bonhoeffer (cf. 2010: 184) se volvió famosa, aunque Bonhoeffer no ofrece una definición explícita de ella.[207] Estos conceptos bíblicos (mitológicos) o teológicos abarcan las grandes preguntas de la vida y conceptos como 'creación', 'caída', 'reconciliación', 'penitencia', 'fe', 'vita nova', 'últimas cosas' (cf. Bonhoeffer 2010: 204), es decir, conceptos que según él hablan al ser humano por su destino teológico y que lo confrontan con la existencia incondicional, y lo refieren a su vida eterna y auténtica.[208] La religión, en cambio, según la crítica de Bonhoeffer, conduce a pedir socorro a Dios, en cuanto la persona está mal: cuenta con un Dios Todopoderoso, pero no lo deja compartir su vida cotidiana. De manera parecida argumenta Regina Ammicht-Quinn, quien señala que la religión como protectora, consoladora y dadora de sentido para la vida humana es una religión de superación de conflictos. Además, es usada por algunos como estructuradora donde hay desorden. Pero el centro de la fe cristiana está entre la creación y la salvación, conceptos que no se dejan reducir a orden y consuelo, sin relevancia política y social. Al reducirla de tal manera, además, se pierde el escándalo de la cristiandad, el traspaso de Dios Padre celestial al Dios Hijo, el Dios encarnado (cf. Ammicht-Quinn 2008: 130). La resurrección de Jesús no debe ser entendida (solamente) como salvación de este mundo terrenal; desde el punto de vista cristiano conduce a la vida en el mundo.[209] Siguiendo a Jesucristo, la pasión por el otro se vuelve esencial: "Die Bibel weist den Menschen an die Ohnmacht und das Leiden Gottes"; ("*La Biblia* indica el ser humano hacia la impotencia y la pasión de Dios"; Bonhoeffer 2010: 192). Es decir, el hablar de una manera no religiosa de

[205] "Religión y literatura […] se encuentran en el ser humano, en su miseria y en su grandeza; el ser humano está en el centro de temas y preguntas cambiantes, tanto en la religión como también en la literatura. Siempre ambas luchan en sus diferentes maneras también por últimas preguntas del ser humano: ¿De dónde vengo?, ¿a dónde voy?, ¿qué sentido tiene mi vida?" (cf. Cardenal Franz König 1998: 6).

[206] Esta crítica, partiendo de la base que ya no existe religión en el mundo, la escribió Bonhoeffer durante la Segunda Guerra Mundial, bajo arresto por el régimen de los Nacional Socialistas. Para Bonhoeffer la religiosidad del hombre significa buscar al Dios Todopoderoso, el que puede sacar al hombre del sufrimiento. Pero según su concepto Dios significa hacerse chico, hacerse pobre. Sólo el Dios que sufre puede ayudar (cf. Bonhoeffer 2010: 192). Hay que resaltar que la teología de Bonhoeffer fue tomada en cuenta en toda América Latina (cf. los artículos de Melano 1998 y Beros 2006).

[207] Bonhoeffer (cf. 2010: 184) menciona varias veces la "interpretación no-religiosa de conceptos bíblicos" en sus cartas a su amigo Eberhard Bethge como algo que debe ser trabajado. Él mismo no llega a hacerlo, ya que fue ahorcado en 1945 por el régimen Nacional Socialista. Sin embargo, a lo largo de las cartas se entiende el concepto, aunque no esté elaborado explícitamente.

[208] La crítica de Kaiser (cf. 1997: 184, nota 3) acerca de que Bonhoeffer fue muchas veces mal interpretado, ya que en la mayoría de las veces es citado con la *interpretación no religiosa de conceptos teológicos* y no con la *interpretación no religiosa de conceptos bíblicos*, como debería ser, según Kaiser, no es válida teológicamente, ya que la teología es la sistematización del mensaje bíblico. Además, hay que recalcar que en la edición de 2010, aparece también la expresión de la *interpretación no-religiosa de conceptos teológicos* (cf. Bonhoeffer 2010: 174). Es decir, Bonhoeffer mismo varía ese término.

[209] Sobre la importancia de la resurrección en el contexto latinoamericano se vuelve en el capítulo siguiente.

Dios, significa en última destapar su ausencia en el mundo, demostrar sobre todo el ateísmo en el mismo. El mundo aparecerá así bajo una nueva luz, con lo que sería posible que Dios se revelara de manera más cercana (cf. Bonhoeffer 2010: 194). No es el acto religioso, entonces el que hace al cristiano, sino la participación en la pasión de Dios en la vida terrenal (cf. Bonhoeffer 2010: 193), la preocupación por el prójimo es lo trascendente (cf. Bonhoeffer 2010: 204). Tschuggnall afirma que "Theologie als Rede von und über Gott muss sich den modernen Problemen und 'Lasten' stellen, stets den Kontakt auch zum 'Außen' wahren" ("Teología como discurso de y sobre Dios tiene que enfrentar los problemas y las cargas modernos y buscar siempre el contacto hacia el 'afuera'"; Tschuggnall 2001: 36).

Según Garhammer (cf. 2001: 48), la pregunta por Dios es lo que iguala los dos campos paralelos aunque tengan diferentes respuestas. Al lado de la creación de Dios existe la poesía:

> Sie [die Poesie] spricht vom Geheimnis Gottes, wenn sie davon spricht, eher so, dass sie das Bekannte eher verrätselt, die Antworten änigmatisiert. Gegen die bloße Spielerei der Poesie steht allerdings die Theologie mit ihrem Drängen auf die Wahrheitsfrage (Garhammer 2001: 49).[210]

Pero Sölle, una de las investigadoras que retoman la frase de la interpretación no-religiosa de conceptos teológicos de Bonhoeffer, no ve en la poesía un mero "juego". Se basa a la vez en Tillich, cuando señala que los conceptos teológicos pueden ser encontrados en la cultura:

> So wie christliche Elemente ohne expliziten Bezug auf die christliche Tradition literarisch erscheinen können, so kann das Christliche in seiner nicht-religiösen Gestalt die Dichtung durchdringen, und die Aufgabe einer Theologie, der an nicht-religiöser Interpretation liegt, wäre die Entdeckung dieser Spuren in ihrer Weltlichkeit und Anonymität (cf. Sölle 1973: 103).[211]

El estudio de Sölle se destaca por su enfoque en la utilización del lenguaje. Tanto como Ricoeur –quien dice que la experiencia religiosa siempre se expresa en un idioma, y que por lo tanto un análisis lingüístico siempre es válido (cf. Ricoeur 1995: 35)– Sölle subraya que el idioma de la fe cristiana ha sufrido modificaciones y a la vez ha ocasionado cambios en la sociedad, desde que salió de su sitio litúrgico eclesiástico y es utilizado también por hablantes no creyentes.[212] Mientras que en el habla cotidiana las raíces religiosas muchas veces no son reconocidas, dentro de la cultura sirven como referencia y son un medio estilístico especial (cf. Sölle 1973: 15). La pregunta por la funcionalidad de ellas en un texto, construidas por reglas literarias, se hace urgente. Como Sölle aclara, no se trata de buscar elementos y contenidos religiosos sin tener en cuenta forma y estructura de la obra. La interpretación de elementos religiosos sueltos significaría encontrar lo cristiano, lo ya conocido y lo familiarizado. El interés teológico en cambio, tiene que abarcar todo:

---

[210] "Ella [la poesía] habla del secreto de Dios. Pero cuando habla de él, lo hace de tal manera que codifica lo conocido, enigmatiza las respuestas. En contra del mero juego de la poesía está la teología insistiendo en la pregunta por la verdad" (cf. Garhammer 2001: 49).

[211] "Así como elementos cristianos sin referencia explícita a la tradición cristiana pueden aparecer como forma narrativa, de la misma manera lo cristiano puede penetrar en su forma no-religiosa la poesía. La tarea de una teología, que tiene interés en una interpretación no-religiosa, sería la exploración de estos rastros en su secularidad y su anonimato" (cf. Sölle 1973: 103).

[212] Ricoeur amplía esta frase agregando que "faith is certainly not an act that can be reduced to any act of speaking or any piece of writing. This act represents the limit of any hermeneutic because it is the origin of all interpretation" (Ricoeur 1995: 218). Pone de relieve que los documentos de fe no tienen que contener declaraciones teológicas, pero expresiones insertadas en "such modes of discourse as narratives, prophecies, legislative texts, proverbs and wisdom sayings, hymns, prayers, and liturgical formulas. These are the ordinary expressions of religious faith" (Ricoeur 1995: 37).

> Das theologische Interesse an Literatur muß umfassend bleiben, sonst verstößt es gegen jenes hermeneutische Prinzip, das besagt, daß das einzelne Element, so selbständig es sein mag – und so weit es aus dem ästhetischen Kosmos hinausweist, doch nur im Zusammenhang des Ganzen verstanden werden kann (Sölle 1973: 22).[213]

Lo mismo subraya Bauke-Ruegg (cf. 2004: 62-63), quien, para remarcar la importancia, dice que los objetos en sí no son lo que importa, sino la pregunta por la representación religiosa de los objetos literarios y/o la representación literaria de los objetos religiosos. Según Sölle, a través de esa representación de la emergencia de experiencias religiosas en la narrativa, se hace posible la interpretación correspondiente:

> Die Entlarvung der Sünde als Sünde, die Erkenntnis Christi in jedem Leidenden, die Deutung des geglückten Lebens als Gnade, so ließen sich in der religiösen Sprache die Erfahrungen benennen, die ihre nicht- religiöse Interpretation literarisch gefunden haben (Sölle 1973: 104).[214]

Sölle caracteriza este concepto el de la "realización", demostrando que la función del lenguaje religioso en la literatura es la concreción mundana de lo que el idioma religioso dijo de manera codificada. Si, por ejemplo, en San Mateo 25: 40 Jesús dice que lo que el hombre hace al más sufrido en el mundo, lo hace a Jesús mismo, Sölle reencontraría esa expresión teológica en el sentido de Bonhoeffer en el protagonista de Francisco Sanctis de la novela *La larga noche de Francisco Sanctis* (Costantini 1984b), quien da su propia vida para salvar a la de otros dos personajes. Realización también significa una ganancia de lenguaje, de expresión, de un mundo apropiado (cf. Sölle 1973: 29-30). Según Baltz, el concepto de la realización se ha vuelto término básico para la interpretación teológica de literatura. Cuando se entiende realización como concretización mundana de lo que está prometido en el idioma de la religión, entonces los textos narrativos, aunque no liberan de buscar formulaciones teológicas, ayudan a reflejar las posibilidades que se encuentran en el idioma contemporáneo (cf. Baltz 1983: 259). Empero, subraya que las investigaciones que únicamente abarcan el estudio del posible contenido religioso no corresponden al ser de la literatura por su carencia estética (cf. Baltz 1983: 272).

La Teología narrativa es la que pone un énfasis especial en la manera de narrar. Según ella, el contar es un modo central de la teología: la fe y la teología dependen de que el ser humano haga experiencias con Dios y esas experiencias deben ser transmitidas, es decir, narradas (cf. Baltz 1983: 42-43). La relevancia de la fe para la vida no se puede expresar sin textos poéticos (cf. Baltz 1983: 165, 169 y cf. también Baltz-Otto 1989: 17). Terence. R. Wright coincide con esa postura, y sobre todo con la de Sölle, cuando resalta que los primeros símbolos del credo cristiano son "a richer, more emotive mode of exploring the mysteries at the heart of the Christian faith" (cf. Wright 1988: 152), en comparación con la doctrina. Pero agrega, en oposición a Baltz, que la literatura no es una alternativa, sino un complemento a la doctrina. Coincido con Wright quien analiza "the poetics of faith" en vez de una "theology of poetry" y destaca que su intento es mostrar un posible significado teológico de formas literarias, en vez de calificar literatura según los principios religiosos en ella (cf. Wright 1988: 3).

---

[213] "El interés teológico en la literatura tiene que mantenerse amplio, sino infringe aquel principio hermenéutico, que dice que el elemento específico, por más autónomo que sea, y exceda ampliamente del cosmos estético, sólo puede ser entendido en relación con el todo" (cf. Sölle 1973: 22).

[214] "El descubrimiento del pecado como pecado, el reconocimiento de Cristo en cada sufriente, la interpretación de la vida realizada como gracia, así se pueden llamar en la lengua religiosa las experiencias que hallaron literariamente su interpretación no-religiosa" (cf. Sölle 1973: 104).

Tampoco Kienecker (cf. 1991: 159), quien se basa en el concepto de Tillich, ve a los escritores como una herramienta para establecer el arte como una religión sustituta, sino para establecer una relación viva con lo que los toca a los hombres incondicionalmente.

Se cuestiona del concepto de la 'realización' la premisa que el lenguaje religioso tenga que ser traducido para que se lo entienda en la sociedad secularizada. Sobre este tema y la posibilidad de traducir conceptos religiosos, se ha abierto un campo vasto de estudios. Según Sölle (cf. 1973: 16), no todas las expresiones religiosas pueden ser traducidas completamente en un idioma no-religioso. Para Jürgen Habermas (cf. 2005: 136), es este el momento, cuando a los creyentes les debe ser permitido utilizar el lenguaje religioso, sin traducirlo en idioma secularizado. La traducción no es una obligación hacia la sociedad secularizada, sino una necesidad para la teología, opina Wilhelm Gräb. Destaca que religión sigue siendo una forma de sentido independiente. Constantemente se desarrollan nuevas simbolizaciones con lo que el sentido religioso es comunicado e inscrito en otras esferas sociales, como arte, ciencias, política y educación (cf. Gräb 2006: 28). Lo que se interpreta a través del lenguaje de los símbolos, son experiencias que pertenecen a nuestras vidas. Pero para muchos este lenguaje tradicional ya no es comprensible y no funciona como interpretación de experiencias de la vida; entonces necesita ser traducido (cf. Gräb 2006: 35). Nehring (cf. 2008: 21) problematiza esas traducciones en general, porque no permiten distinguir entre las lógicas específicas de la acción social y cultural. Para ello las ciencias culturales ofrecen herramientas que encuentran las contradicciones y los conflictos de la categoría *traducción* (cf. Doris Bachmann-Medick 2007: 387). También Lesch resalta la necesidad de explicar los puntos centrales de la transmisión bíblica y eclesiástica, ya que han dejado de ser puntos en común de la convivencia y de la educación de los seres humanos (cf. Lesch 1994: 2 nota 5).[215] Pero Bleicher argumenta al revés, que al realizar la transformación pretendida por Sölle, se le quita a la lengua el nivel trascendental del símbolo; y que solamente el lector, quien conoce el trasfondo religioso, lo podrá reencontrar en la literatura 'realizada' (cf. Bleicher 1993: 199).[216] Por eso, no está de acuerdo con Sölle y la traducción del símbolo religioso. También Irene Kann (cf. 1992: 33, nota 119), desde el lado de las ciencias literarias, advierte que la búsqueda de equivalencias entre literatura y religión, fácilmente conduce a generalizaciones o estrecha y cierra desde un principio a interpretaciones posibles. Indica que no se deben trasladar las tramas narrativas a

[215] Si bien para la actualidad es un hecho real que muchas personas ya no cuentan con el imaginario textual religioso, es decir, que a mucha gente le falta la formación, la lectura y el conocimiento del discurso religioso para reconocer que las cosas dichas están basadas en una fuente religiosa, para el corpus que se estudia en este trabajo, hablando de los años '70 hasta '80 del siglo XX en Argentina, todavía se puede dar por hecho que la religión era consolidada fijamente en la sociedad argentina, como un producto cultural y con ello parte de la literatura, como se vio en el apartado sobre el contexto político social (cf. II.1) y se verá más adelante al hablar de la importancia de los estudios literarios sobre la religión en Argentina (cf. II.2.3). Bauke-Ruegg subraya la creciente necesidad de involucrar la religión en los análisis literarios, porque la literatura se vuelve cada vez más religiosa, mientras que la sociedad se aleja cada vez más de las Iglesias, por lo cual al lector común le falta el conocimiento básico necesario para entender los textos (cf. Bauke-Ruegg 2004: 594). Esta situación puede tener su significancia para la interpretación de textos ya escritos. Para la literatura contemporánea queda la pregunta de cómo los textos pueden volverse más religiosos, si la sociedad y con ella también los autores, se alejan, según él, cada vez más de las tradiciones eclesiásticas.

[216] Mieth (cf. 1976: 89-90), quien analiza específicamente la analogía entre literatura y teología en el ámbito de la ética, constata, que en vez de descodificar teológicamente la literatura, Sölle descodifica literariamente la teología. También Bauke-Ruegg critica este concepto, porque ya no interesa el contenido de los textos literarios, sino que el texto es utilizado como una nueva manera de expresar cuestiones teológicas, como si a través de la literatura se pudiera encontrar una forma de expresión más atractiva que en la teología (cf. Bauke-Ruegg 2004: 13-15).

sistemas abstractos, ya que con ello pierden sus impulsos vivos para la moral. Rechaza además la pretensión de traducir la obra literaria en términos religiosos (cf. Kann 1992: 33).

Con todo se puede destacar, que muchos de los científicos están de acuerdo que la traducción del idioma religioso puede ayudar a acercar la religión a la vida, aunque hay otros que temen que pierda así su significado. Porque aun cuando las experiencias estéticas y religiosas sean muy parecidas, a su vez muestran diferencias entre ellas, y cada una tiene su importancia. Sin duda, se puede decir con Sölle que la literatura ayuda a entender conceptos teológicos, al 'realizarse' ellos en los textos narrativos. Pero lo mismo concuerdo con Braungart quien señala que

> Literatur ist auch funktional gesehen niemals äquivalent zur Religion, weil sich die literarische Äußerung von der religiösen Äußerung grundsätzlich unterscheidet, so sehr sie formal wie inhaltlich der Religion verpflichtet sein mag. Etwas anders sagen, heißt auch, etwas anderes zu sagen (Braungart 1996: 144).[217]

También Auerochs señala que mientras en la religión la interpretación del mundo es importante, "zielt die Lit[eratur] als Sprachkunst vorrangig auf Ausdruck und Darstellung von Weltdeutungen ab" ("la lit[eratura] –como arte de la lengua– tiene como meta en primera línea la expresión y representación de la interpretación del mundo"; Auerochs 2008: 392).

A este hecho se acopla la pregunta acerca de si la experiencia estética permite trascender hacia Dios. Ante esta cuestión se dividen nuevamente las opiniones de los científicos, por lo tanto, es necesario adelantar una definición del término trascendencia que sea válida para este trabajo. Según Werner Schüßler trascendencia significa

> zum Ausdruck bringen, daß ein bestimmter Bereich und damit eine bestimmte Grenze „überschritten" wird. Damit ist immer schon eine gewisse Diskontinuität und ein gewisser Hiatus verbunden, der sich zwischen diesen beiden Bereichen auftut, und es entsteht so das Problem der Vermittlung. Je nachdem, was überschritten oder überstiegen wird, ergeben sich verschiedene Bedeutungen von Transzendenz (Schüßler 2002: 768).[218]

El método de la filosofía es la trascendencia sobre toda la materialidad (cf. Schüßler 2002: 770), mientras que para la reflexión teológica se muestra la necesidad de tematizar la trascendencia desde la diferencia entre Dios y el mundo "wobei der Begriff Transzendenz das erkenntnistheoretische Verfahren des Übergangs vom Vorhandenen zu einem wie auch immer zugänglichen Unzugänglichen meint" ("a lo cual el término trascendencia significa el proceso

---

[217] "También bajo la perspectiva funcional literatura nunca es equivalente a la religión, porque la expresión literaria se distingue fundamentalmente de la expresión religiosa aunque pueda estar comprometida formalmente como en cuanto al contenido a la religión. Decir algo de otro modo, significa también decir otra cosa" (cf. Braungart 1996: 144). Igualmente Kienecker (cf. 1991: 114), otro de los científicos literarios que se ocupa de la temática, enfatiza que "la 'verdad artística' no está sobre la verdad, que es Dios mismo. Si el límite del misterio se borra o se traspasa, la obra sufre una pérdida irreparable de la sustancia". Liscano hasta advierte que "constituye un error de graves consecuencias usar la literatura como sustitución de la espiritualidad, porque entonces ésta se frustra y agota", lo que crea "una tremenda confusión, se incurre en mentiras y engaños, quedan frustrados el arte y la espiritualidad y pueden desencadenarse neurosis y locura" (Liscano 1976: 24). Broich afirmaría esta crítica, ya que señala que la lengua es esencial, pero no abarca todo: "the nature and the condition of man cannot be explained in terms of this world only, but that there is another, transcendental or spiritual world to which man belongs as well" (Broich 1984: 307). Steiner (cf. 1990: 183) afirma que hay lengua, hay arte, porque existe 'lo otro'.

[218] "expresar que un determinado ámbito y con él un límite determinado fue 'traspasado'. Con eso siempre ya está relacionado una cierta discontinuidad y un cierto hiatos que se abre entre estos dos campos, y empieza el problema de la mediación. Depende de lo que fue traspasado o excedido, se dan diferentes significados de trascendencia" (cf. Schüßler 2002: 768).

de la epistemología del traspaso de lo dado a algo inaccesible, como sea accesible"; Bernd Harbeck-Pingel 2002: 771).

Estos dos diferentes puntos de partida se muestran también en la discusión del campo "literatura y religión". Para el teólogo Lesch queda claro que una „[ä]sthetische Erfahrung vermittelt keinen Zugang zu einer höheren Wahrheit; sie ist ein spielerisches Experiment mit Möglichkeiten – nicht mehr und nicht weniger" ("una experiencia estética no da acceso a una verdad superior; es un experimento de jugar con más posibilidades, ni más ni menos"; Lesch 1994: 11-12), y cf. Marcus Düwell (filosofía ética; 1999: 18). Liscano, por su parte, destaca una diferencia esencial entre literatura y religión:

> la experiencia espiritual amagada a través de la literatura no puede alcanzar mayor desarrollo dentro de las dimensiones literarias mismas. Las exigencias específicas de la literatura no corresponden a las de la realización espiritual. Mientras la literatura ahonda en la pluralidad, la espiritualidad anhela la unidad (Liscano 1976: 21).

De similar manera opina Philipp Stoellger (cf. 2009: 48) cuando asiente que la narración goza de muchas características divinas, pero no las comparte, no las comunica al lector. E incluso Wright, quien es uno de los investigadores más importantes para el espacio anglo-americano, subraya que siempre habrá una tensión entre el discurso conceptual y creativo. La Teología sistemática va a continuar con su intento de imponer claridad y consistencia "upon language while literature will no doubt maintain its equally necessary task, to explore, to complicate and to enrich the apparent security of theological concepts" (Wright 1988: 12-13). Zerweck (filólogo) da a la estética narrativa mucho más importancia que los investigadores anteriores:

> Für die zeitgenössische Inszenierung von Religion sind experimentell-realistische Romane deshalb von besonderer Bedeutung, weil sie die Überschreitung der menschlichen Existenz und die Unmöglichkeit von deren repräsentativer und kognitiver Erfassung in Szene setzen und gleichzeitig den menschlichen Erfahrungshorizont, auf den sich alle immanenten Fragen von Spiritualität beziehen, in hohem Maße evozieren (Zerweck 2001: 123).[219]

La literatura es como un espacio en el que la espiritualidad se evoca. Se podría decir, que las posibilidades que menciona Lesch, pueden ser consideradas como oportunidades que a través del juego estético pueden abrirse, sin que necesariamente lo hagan. Así, la forma narrativa abre la posibilidad de trascender la existencia humana.[220]

Empero, Avenatti y Safa argumentan de manera parecida a Tillich que Dios se encuentra directamente en la estética literaria:

> si es verdad que el hombre es imagen de Dios, ello, en la obra de un gran artista (lo sepa él o no, lo rechace en el nivel de sus creencias o no) no puede no manifestarse. Se admite entonces que el hecho estético literario puede ser *un* lugar teológico (Avenatti/Safa 2003: 24).

Hay entonces críticos que parten de una presencia religiosa en la literatura en un sentido absoluto y encuentran la pregunta por lo que nos toca incondicionalmente en todas las obras de arte (como Tillich, Marti, además Avenatti y Safa), mientras que otros lo ven de una manera

[219] "Para la puesta en escena contemporánea de la religión las novelas experimental-realistas son de importancia especial, ya que ponen en escena el traspaso de la existencia humana y la imposibilidad de su registro representativo y cognitivo, y a la vez evocan en alto grado el horizonte humano de la experiencia, al cual se relacionan todas las preguntas inmanentes de la espiritualidad" (cf. Zerweck 2001: 123).

[220] También Peltzer realza la importancia de la pregunta por la trascendencia en la literatura (cf. Peltzer 2003: 151). Él analiza obras de los años '50 y '60.

más diversificada. Sobre todo los investigadores contemporáneos, a los que me adhiero, hacen hincapié en que no se trata de acaparar la literatura por la religión sin respetar sus propias leyes, como también Hille Haker (cf. 2000: 64) lo destaca respecto a una posible interpretación ética de la literatura.[221]

Con todo se puede decir que a partir del *aggiornamento* los teólogos (católicos) parten de la autonomía de la literatura y del valor independiente de su forma estética, y evitan dar solamente respuestas teológicas a las preguntas existenciales que encuentran en los textos. En consecuencia, el énfasis de los teólogos a partir de los años '80 está puesto en demostrar que no quieren utilizar la literatura para sus fines, sino demostrar

> que su autonomía y su incuestionable valor propio debe ser aceptado en forma incondicional; en segundo lugar, la disputa con la literatura debe ser realmente tomada en forma dialógica, creativa y como un proceso (Langenhorst 2011b: 177).

Por lo tanto, en este trabajo se señala la interpretación de los textos en un sentido religioso, como una posibilidad entre otros análisis viables.

Para los años que corresponden a la investigación de este trabajo, no solamente la conexión entre religión y literatura es de interés, sino además el lazo entre literatura y política. Zerweck señala para las novelas inglesas de los años '80 y '90 que existe en la literatura y crítica de literatura contemporánea, al lado de preguntas éticas y religiosas, también una discusión intensificada acerca de problemas sociales y políticos (cf. Zerweck 2001: 123). Para la literatura que se escribió en el aquel entonces en Alemania Oriental, Homann constata todavía una conexión más estrecha entre ambos ámbitos:

> Mit Vorliebe griffen [...] Autoren der ehemaligen DDR mythologische, biblische, literarische und historische Stoffe auf, um sich in chiffrierter Form über die politischen Zustände ihres Staates und unserer Zeit kritisch auszulassen oder auch, um sich eine gewisse Gestaltungsfreiheit zu verschaffen, [...] (Homann 2002: s.p.).[222]

Es decir, el discurso religioso que está ligado a ideas políticas, sea para contradecir o manifestarlas, se encuentra en varias literaturas nacionales, sobre todo en los años que abarca el presente estudio. Un nuevo desarrollo se puede observar desde 1990. A partir de esa década se habla del 'religious turn' que proclama la vuelta de la religiosidad. Su objetivo es el estudio de la ligazón entre la literatura, la religión y la cultura. Más énfasis recibió el tema todavía desde el 11 de septiembre de 2001, cuando las ciencias culturales, o sea la economía política, la comunicación, la sociología, la teoría social, la teoría literaria, la teoría de los medios de comunicación, el cine, la antropología cultural y la filosofía, descubrieron la importancia de resaltar los puntos de articulación entre las expresiones religiosas y culturales. Homann (cf. 2002: s.p.) destaca que los intelectuales, filósofos y escritores de libros de divulgación desde

[221] "Eine ethische Interpretation, die diesem Anspruch der Reflexion auf den 'anderen Blick' ernst nimmt, ohne die Grenzen zu verwischen zwischen dem Anspruch des Romans, eine Geschichte zu erzählen, und dem Anspruch der Ethik, Orientierungen zu geben, erfüllt eine Aufgabe, die von der Literatur selbst gestellt wird"; ("Una interpretación ética, que toma en serio esa pretensión de la reflexión a 'otra mirada', sin borrar por ello los límites y la pretensión de la novela de narrar una historia, más la de la ética de dar orientación, cumple con una tarea, puesta por la literatura misma"; Haker 2000: 64).

[222] "Con preferencia autores de la República Democrática Alemana retomaron temas mitológicos, bíblicos, literarios e históricos, para tratar críticamente en forma cifrada la situación política de su Estado y de nuestro tiempo o para lograr cierta libertad de creación" (cf. Homann 2002: s.p.).

esa fecha vienen rescatando el valor de la religión. Es probable, según ella, que lo mismo vaya a suceder con el género de las novelas.[223]

De lo anteriormente dicho resulta el interés del presente trabajo en resaltar la emergencia del discurso religioso en las novelas contestatarias argentinas: si se incluye el factor 'religión' en el análisis cultural, se puede llegar a entender las lógicas de los actos sociales que resultan de la tradición religiosa. En ese sentido hay que recalcar una vez más que este estudio se refiere a las novelas escritas entre 1976 y 1983, en una situación de fuerte conexión entre la literatura y la política (cf. el capítulo II.1.3), lo que vuelve importante la relación entre literatura–religión–política.

2.3 Literatura y religión en América Latina

La mejor literatura, desde el último tercio del siglo XIX hasta hoy,
tiende a cuestionar, por aceptación o por rechazo,
esa zona donde el problema de la trascendencia acucia al hombre:
o Dios ha sido exitosamente abolido y es preciso sustituirlo,
o Dios permanece y es necesario contar con El
(Federico Peltzer 2003: 151).

En este capítulo el énfasis está en focalizar en el campo de investigación "literatura y religión" en América Latina, que se está formando desde hace unos años.[224] A través del epígrafe del ensayista y novelista argentino Federico Peltzer, salta a la vista, que muchas de las discusiones señaladas en el apartado anterior desde la perspectiva alemana, como el debate sobre la trascendencia, son parecidas en Argentina.

Empero, es necesario entrar más profundamente en el campo de investigación del discurso religioso en la literatura en América Latina, porque el contexto en el que los textos a analizar están escritos, es de gran relevancia. Se ha visto que en América Latina de los años 1976-1983 la religión sigue ocupando un lugar decisivo en la formación de las conciencias, por lo cual su discurso resulta de central interés para las investigaciones literarias. En lo que se refiere a la época investigada en este trabajo, sobre todo la Teología política es sumamente importante (cf. Kurz 1986: 229), pero como pude demostrar en los capítulos anteriores (y como se verá en los siguientes), para Argentina también la postura de la jerarquía eclesiástica frente a los acontecimientos es de gran interés para la investigación.[225]

Según Enrique Dussel la cultura latinoamericana, de la cual forma parte la religión, no se entiende como una ideología, sino como un sistema de prácticas que determina la subjetividad y es la totalidad de objetos como totalidad de sentido. Una sociedad, por ello, siempre está compuesta por una diversidad de culturas. Dentro de ellas está la 'cultura popular', la que

[223] Como en este análisis no se trabaja la literatura contemporánea, aquí no se hará mayor énfasis en esa suposición. Pero el libro de Martin Walser (2011) *Muttersohn* es un ejemplo de que Homann acertó con ella. Además se pueden nombrar las novelas contemporáneas argentinas que tratan de la dictadura militar y están llenos de referencias religiosas (cf. por ejemplo *Purgatorio* (2008) de Tomás Eloy Martínez).
[224] Si bien se trata de dar una visión lo más amplia posible, no queda duda que algunas obras no pudieron ser consultadas por su reciente publicación y la dificultad de acceso a las mismas desde Alemania.
[225] Como anoté en el capítulo I.3, la doctrina de la *Teología de la Liberación,* cercana en sus ideas a la Teología política, tuvo más predicamento en América Latina.

comprende las clases oprimidas del régimen capitalista, como las tribus, etnias, etc. Un momento de esa cultura popular es la 'religiosidad popular', que es "el núcleo fundamental de sentido de la totalidad de la cultura popular porque se encuentran ahí las prácticas que enmarcan la significación última de la existencia" (Dussel 1988: 14). Es decir, que este término también está abarcado en el concepto de religión, como lo postula Tillich. Es el sentido de la vida, del trabajo y del sufrimiento, que el pueblo no encuentra ni en la cultura de masas de los medios, ni en los partidos de izquierda.[226] Dussel observa

> que [la religiosidad popular] no puede confundirse con la religión oficial sacerdotal. Es un 'campo religioso' propio, con autonomía relativa, que tiene por sujeto al pueblo, aunque inciden sobre él sacerdotes, shamanes [sic!] y profetas (Dussel 1988: 15).

Esta separación entre religiosidad popular y religión oficial sacerdotal que es mencionada también en muchas de las novelas del corpus, empieza desde el proceso de la emancipación de España y Portugal y se transforma en un campo de resistencia popular ante el régimen liberal, según Dussel (cf. 1988: 17), además se debe a que la Iglesia católica se alejó en la segunda mitad del siglo XIX de las prácticas en que el pueblo era sujeto y actor. El término 'religiosidad popular' significa entonces "las creencias subjetivas populares, símboles [sic!] y ritos, junto a comportamientos o prácticas objetivas con sentido, producto de historia centenaria" (Dussel 1988: 14-15). Igualmente Manuel M. Marzal destaca que el catolicismo popular

> cree en un Dios providente y cercano, objeto de promesas y que premia y castiga ya en esta vida, y en los 'santos' o imágenes religiosas, que manifiestan su poder sagrado (hierofanías) y que están íntimamente ligados a la vida social de los pueblos (Marzal 1976: 129).

La creencia de un Dios que "premia y castiga ya en esta vida" corresponde a la Ley del Talión, un principio jurídico de justicia retributiva que se conoce del Antiguo Testamento (cf. Éxodo 21:23-25, Levítico 24:18-20 Deuteronomio 19:21). La expresión "ojo por ojo" deviene de ella.[227] Hermann Brandt ubica a las creencias del pueblo latinoamericano en la categoría de la "espiritualidad". La define, siguiendo a Eco (cf. 1989: 193-253), como una mezcla de tendencias tradicionales romanas-católicas, oligárgicas, mariológicas, sincretistas, espiritualistas, reencarnatorias, esotéricas (cf. Brandt 2005: 17), es decir una mixtificación de los fenómenos de la religión oficial y la religiosidad popular en América Latina. Peligrosa se vuelve la religiosidad popular para los creyentes mismos en el sentido que está dirigida por una cierta fatalidad "Dios así lo quiere" y con ella viene acompañada a veces una "introyección de la ideología dominante en el dominado" (Dussel 1988: 22). Como es tematizado en la novela *Cola de lagartija* (Valenzuela), esa religiosidad popular muchas veces es manejada por chamanes, por políticos, a través de un "cierto carismatismo [sic!] religioso" (Dussel 1988: 22), o por la "Iglesia Católica jerárquica [que] sigue controlando los centros de peregrinación" (Dussel 1988: 23). Sin embargo, es esa religiosidad popular también la que ayudó a muchos pueblos a levantarse en nombre de sus santos, en contra de la injusticia. Prien explaya que en

[226] Esta idea se vuelve evidente en el personaje de Valentín de *El beso de la mujer araña* (Puig), cf. el capítulo III.2.2.4.
[227] La ley del talión cobra importancia para el análisis de *Conversación al sur* (Traba), en el capítulo III.2.2.1. y también es mencionada en *Cola de lagartija* (Valenzuela), cf. el capítulo III.3.1.5.

"vista de un sistema de dominación que comprendía todos los campos de vida incluso la religión el catolicismo popular tiene una importante *función compensadora* para las masas oprimidas" (Prien 1988: 52).

Será necesario entonces, observar al momento del análisis literario, cuáles de estos elementos, los oficiales o los de la religiosidad popular, ingresan a las novelas y de qué manera son desarrollados. ¿Es la religiosidad popular un motor para la resistencia?, o ¿es un signo de opresión de los marginados? ¿Se manifiesta a través de ella el poder político-social?, o ¿se critica a través de los textos narrativos la jerarquía eclesiástica? Fueron sobre todo Trigo (1976, 1978, 1987) y Lustig (1989) quienes destacaron que la literatura latinoamericana es especialmente una fuente de tematización de la experiencia cristiana y de sus símbolos.[228, 229] La señalan como un sismógrafo de discusiones y preguntas de la vida del presente.[230] También Annegret Langenhorst resalta:

> Wenn auch natürlich nicht vorausgesetzt werden darf und muß, daß die Literaten Lateinamerikas selbst von christlichem Standpunkt aus schreiben, […], so sind doch das Christentum und speziell der Katholizismus in Lateinamerika eine Realität, mit der sich auseinanderzusetzen die Literaten reizt (Annegret Langenhorst 1998: 49).[231]

En referencia a Argentina, Lustig enfatiza que, tanto como Colombia, es el país latinoamericano en el cual el catolicismo tradicional eclesiástico tiene la mayor influencia cultural: muchos de los escritores e intelectuales son (en los años a los que se refiere su estudio) católicos practicantes (cf. Lustig 1989: 74). Lustig nombra entre otros a Jorge Luis Borges (1899-1986), Manuel Gálvez (1882-1962), Hugo Wast (seudónimo de Gustavo Martínez Zuviria; 1882-1962), Eduardo Mallea (1903-1970), Leopoldo Marechal (1900-1970) y Manuel Mujica Láinez (1910-1984). Sin embargo, Navascués recalca que "son escasas las obras de temática religiosa" en la narrativa hispanoamericana del siglo XX y que ha sido dejado "en un segundo

[228] Pedro Trigo, Jesuita, de origen español y nacionalizado venezolano, es profesor de teología en la Facultad de Teología de la Universidad Católica Andrés Bello, Caracas. Se dedica entre otras temáticas al estudio de la literatura hispana y al de la *Teología de la Liberación*.

[229] El estudio de Lustig es importante para el presente trabajo, porque discute las diferentes críticas literarias, publicadas hasta ese entonces, y sus referencias a la religión en la literatura (cf. Lustig 1989: 59-73): según ello, Stephenson (1951) analiza la frecuencia de la figura de Cristo y de diferentes motivos religiosos en las novelas; Leo Pollmann (1968) encuentra que en el período de 1948-1963 la simbología de procedencia bíblica-cristiana tiene mayor entrada en las novelas; Grossmann (1969), en cambio, se dedica a investigar la influencia ideológica y cultural del cristianismo a través de las diversas épocas y su influencia en los autores y a través de ellos en la literatura. Un cambio de la importancia de la religión en la literatura se da según Francisco Morales Padron (1973) en las novelas de los últimos años (o sea antes del 1973). Tanto la religión popular como las nuevas tendencias, como la *Teología de la Liberación*, se pueden encontrar en las novelas de esos años, si bien creencias mágico-míticas y el sincretismo son de mayor importancia. Los estudios de Román Lopez Tames sobre la literatura colombiana de los años '60 y '70 demuestran claramente que el cristianismo ha sido un impulso para corrientes revolucionarias. Lustig trata además, de sistematizar en su estudio el ingreso del cristianismo en la novela hispanoamericana en diferentes niveles: el de la lengua, el de la realidad representada, a nivel simbólico y analiza la significancia de la tradición cristiana para el "mensaje" de las novelas (cf. Lustig 1989: 114-121). A diferencia de otros investigadores critica el uso no diferenciado de símbolos cristianos al lado de los de otra procedencia religiosa (cf. Lustig 1989: 71).

[230] Lustig describe la literatura latinoamericana de los años '50 y '60 como un sismógrafo del malestar 'subterráneo' de aquellos años. Recalca así el compromiso político de la literatura y enfatiza en que los mismos acontecimientos que fueron descritos en la literatura, no hasta una década más tarde provocaron reacciones en la Iglesia y el cristianismo oficial (cf. Lustig 1989: 25). Bajo el término 'subterráneo' se entiende que existen ideas o sentimientos en una sociedad que todavía no son puestos en palabras, no son llevados a la superficie a común entendimiento.

[231] "Aunque naturalmente no se debe ni se puede suponer que los literatos de América Latina escriban desde un punto de vista cristiano, [...], el cristianismo y especialmente el catolicismo son una realidad en América Latina, en la cual ahondarse provoca a los literatos" (cf. Annegret Langenhorst 1998: 49).

plano este aspecto que sería, paradójicamente, uno de los timbres distintivos de su identidad cultural" (Navascués 2002: 159).[232] Pero Trigo señala que la literatura contemporánea (es decir los años 1970 hasta 1990) se destaca por su "capacidad de aglutinar múltiples contextos –históricos, geográficos, antropológicos, filosóficos, teológicos, políticos..." (Trigo 1987: 24-25). Ello no necesariamente se tiene que contradecir con la opinión de Navascués. Importante es distinguir claramente entre novelas que tienen la función de transmitir un mensaje religioso, y novelas, en las que el discurso religioso está presente, pero (sólo) en función estética o por esconder detrás de este discurso una crítica política-social, por ejemplo. El hecho que se pueda encontrar el discurso religioso de diversas maneras en los textos narrativos de América Latina de aquellos años se debe, siguiendo a Lustig, a que el cristianismo siempre tendrá un rol especial en cuanto se trate de la pregunta por la

> *americanidad*, also einer kulturellen Identität der Länder des Subkontinents, [...], auch wenn religiöse Indifferenz und Kirchenfeindlichkeit – besonders unter den Intellektuellen – dort vielleicht weiter verbreitet sind als in Europa (Lustig 1989: 1).[233]

Lustig (cf. 1989: 6) coincide con Dussel que el cristianismo sigue siendo en el siglo XX parte importante del poder cultural en América Latina que caracteriza las costumbres cotidianas de manera diversa aunque la fe misma haya disminuido o se haya alejado de las formas cristianas en su sentido más estrecho. En muchas novelas, por lo tanto, el recurso al simbolismo cristiano es un reflejo de esa caracterización cultural de la realidad y al mismo tiempo una "excrecencia" de la misma (cf. Lustig 1989: 7).[234] Así señala que la tradición bíblica-cristiana significa para los autores de los años '50 un código de símbolos, con por lo menos la misma importancia que los mitos y las creencias mágicas, que tienen su origen o en el suelo sudamericano o en la tradición culta del occidente (cf. Lustig 1989: 73). Esta impregnación temprana de los escritores con la religión, según Navascués, está dada por la importancia "de la Iglesia en la formación de las clases letradas" (Navascués 1996: 370); una base de la cual tanto pudo surgir apoyo como crítica. A partir de la 'nueva novela' (Borges, Cortázar, Sabato, etc.) se "percibe mayor preocupación por la religiosidad popular", subraya Navascués (1996: 376), la cual significa una presentación positiva del sacerdote inclinado al pueblo, sin dejar por eso señalar una posible corrupción eclesiástica.[235]

Que la pregunta por la importancia de las tradiciones cristianas para la literatura moderna fue dejada de lado largo tiempo por la crítica literaria, puede tener su razón, para el campo latinoamericano, en que el cristianismo hasta fines de los años '60 fue visto comprometido política y culturalmente y sobre todo como un poder conservador, por lo cual era indiscutible para la mayoría de los intelectuales y escritores; además no se esperó por parte de la religión

---

[232] Navascués enumera en su artículo a los escritores latinoamericanos que enlazan su compromiso revolucionario con el cristianismo. Llama la atención que –salvo la excepción de *La guerra del fin del mundo* (1981) de Mario Vargas Llosa– todas las novelas datan de antes o después de los años de la dictadura argentina. Entre los escritores argentinos señala a Marcos Aguinis *La cruz invertida* (1970), Leopoldo Marechal *Megafón, o la guerra* (1970) y del mismo autor, *Adán Buenosayres* (1948) (cf. Navascués 2002).

[233] *"[A]mericanidad*, es decir una identidad cultural de los países del subcontinente, [....] aún cuando indiferencia religiosa y anticlericalidad –especialmente entre los intelectuales– quizás son más extendidos que en Europa" (cf. Lustig 1989: 1).

[234] Stephenson resalta contrariamente en su estudio sobre las novelas latinoamericanas de los años 1930-40, que los escritores no parecen estar familiarizados con *La Biblia*, la moral muchas veces es enseñada a través de parábolas y no de historias bíblicas (cf. Stephenson 1951: 321).

[235] Esto describe exactamente la situación en *Goliat o la noche de los milagros* (Alonso, cf. el capítulo III.3.2.3).

un impulso renovador (cf. Lustig 1989: 2). Sin embargo, al analizar la estructura del cristianismo, Lustig destaca contrariamente, que el credo de este está dirigido hacia un futuro (que comienza en el presente), mientras que la comprensión del tiempo en el caso de los mitos es cíclica. Por lo tanto, ve en el cristianismo una mayor posibilidad de convertirse en

> Träger von Engagement, Protest und Hoffnung [..], als die zumeist ‚fatalisierenden' mythologischen Erzählungen, die im modernen Roman eher deutende Funktion haben, Sinnzusammenhänge herstellen und existentielle Gegebenheiten menschlicher oder kosmischer Natur verstehbar machen (Lustig 1989: 2).[236]

Lustig señala a la vez que el escepticismo y la posición crítica hacia la religión de la mayoría de los intelectuales latinoamericanos son debidos a la influencia de Europa. Desde mitades del siglo XIX sus impulsos positivistas-ilustrados se expandieron por todo el subcontinente (cf. Lustig 1989: 8).[237] Los filósofos que mayor acogida recibieron fueron Sören Kierkegaard, Karl Jaspers, Martin Heidegger, Gabriel Marcel, Nikolai Aleksandrovich Berdyaev y Jean-Paul Sartre (cf. Hayden 1973: 21-30).

En relación a América Latina, es posible afirmar entonces, que el sentido mágico-mítico de la realidad, el anticlericalismo positivista, el cristianismo tradicional y revolucionario – posiciones de una procedencia histórica muy diversa– coexistieron de manera más masiva que en una Europa culturalmente más o menos estandarizada (cf. Lustig 1989: 8). En ese contexto la abundante recepción y reflexión sobre la figura de Jesucristo en la literatura llega a tener gran importancia.[238] En muchas novelas se encuentra en la figura de Cristo la

> dura lucha del pueblo por liberarse –con su horizonte incierto o sombrío, pero con agónica persistencia– como la pasión de Cristo, como un cristo sufriente, aún sin resurrección, pero sin sumisión tampoco a la fatalidad, nos parece una certera captación en profundidad de la manera como el pueblo latinoamericano autoentiende su vivencia cristiana. Una vivencia respetuosa de la ley de Dios, pero más allá de ella, en estado límite, atenta más bien a no rendirse, a no perder la esperanza, a no cerrarse al hermano, al compartir (Trigo 1976: 258-259).

Sobre todo a partir de los años '60, cuando nace la *Teología de la Liberación*

> [a]lgunas novelas han captado finalmente que este pueblo, de la etapa de resistencia latente, subterránea, está pasando a la lucha activa por la liberación, y varias novelas apuntan certeramente la valoración cristianamente positiva, incluso la exigencia cristiana, de esta puesta en marcha, y el papel que el clero latinoamericano comienza a tener –como tuvo en parte en los viejos tiempos de la colonización y la independencia– en este movimiento por la tierra, por el pan, por la justicia y más globalmente por romper con la servidumbre y ser artífices de su destino (Trigo 1976: 259).[239]

---

[236] "portador de compromiso, protesta y esperanza [...] que los cuentos mitológicos, en la mayoría 'fatalistas', los que en las novelas modernas tienen más que nada una función interpretadora, los que crean relaciones significativas y hacen entendibles hechos existenciales de la naturaleza humana o cósmica" (cf. Lustig 1989: 2).

[237] Sin embargo, Hayden, en su estudio anterior al de Lustig, le quita importancia al existencialismo: "[t]he Existential theme is relatively infrequent in Latin American literature for several reasons: Authors have traditionally been concerned with nationalistic and Pan-American realities and less directly affected by the cataclysmic upheavals of the two world wars, a depression, and the consequent disintegration of traditional beliefs and values […]. Despite these initial inhibiting factors, some writers did cultivate an Existential literature" (Hayden 1973: 1-2).

[238] También hay varios estudios sobre la literatura alemana que investigan la entrada de la figura de Jesucristo. Cf. por ejemplo Kaiser (1997), Kuschel (2000), Langenhorst (1998). Un futuro estudio comparativo puede ser de mucho interés para el campo de investigación. Para un análisis sobre la importancia de la figura de Jesús Cristo en la sociedad latinoamericana cf. por ejemplo Jon Sobrino (1982).

[239] Lo mismo subraya Baltz para la literatura alemana, cuando anota que la historia de la salvación parece ser opuesta a la experiencia histórica y la vida actual. Ello se concretiza en las experiencias de violencia, desigualdad, represión, pecado y muerte (cf. Baltz 1983: 76).

Algunos de los aspectos religiosos que se encuentran en la literatura latinoamericana son en consecuencia la 'liberación', la 'resurrección' y la 'salvación' (cf. Lustig 1989: 3), es decir, los conceptos bíblicos realizados en la literatura en el sentido de Sölle (cf. 1973: 103) o los conceptos teológicos que aguardan una interpretación no-religiosa según Bonhoeffer (cf. 2010: 184). El motivo de la crucifixión gana a lo largo del tiempo cada vez más importancia: Stephenson señala para los años '30 y '40 que este motivo no es muy frecuente en las novelas y que en general no se habla mucho de Jesucristo. Es el Hijo del Padre, o el crucificado, sin hacer hincapié en sus enseñanzas (cf. Stephenson 1951: 323).[240] Para los años '60, Trigo (cf. 1976: 246-248) destaca algunas novelas, en las que la realidad del crucificado se realiza en la realidad de los pobres, identificándose ellos con el pueblo de *La Biblia*, sobre todo cuando este está en el cautiverio en Egipto y en Babilonia. Es por ello, que se puede hablar de la *biblicidad* de América Latina (cf. Lustig 1989: 29 y Jürgen Ebach/ Richard Faber 1998: 10). La huida del cautiverio, las amonestaciones de los profetas del Testamento Antiguo y Cristo como el Salvador, son los motivos que se encuentran, según Lustig, con más frecuencia en los textos narrativos. En lo que se refiere a la figura de Cristo, es sobre todo el hombre activo, el que se encarna en todos los pobres del mundo y no tanto el Cristo como deidad: es decir, se produjo un cambio del Cristo divino al Jesús histórico, humano (cf. Lustig 1989: 31).[241] Pero Cristo sufriente representa la inevitabilidad de la pasión, y en ella ya está presente la resurrección. La muerte y la resurrección se ven, por lo tanto, como complementarios; son los crucificados a quienes se anuncia la resurrección. Gutiérrez subraya la equivalencia del paso del pecado a la Gracia de los hombres con el de la muerte de Jesús a la resurrección. La Última Cena (del Nuevo Testamento) es recordatoria de la liberación del pecado a través de la muerte de Jesús. Esta cena que Jesús tiene con sus discípulos y que se ha vuelto en uno de los sacramentos del culto cristiano, tiene su origen en la fiesta del Pésaj y es a su vez recordatoria del éxodo del pueblo judío de Egipcio y la Alianza mosaica, la alianza de Dios con su pueblo. Ya que el éxodo ha tenido significado político, la salvación del pecado es el núcleo de toda liberación política, concluye Gutiérrez (cf. 1992: 320). Por eso, no se debe entender el sufrimiento ni como destino, ni como la antesala de una vida mejor:

> Auf keinen Fall werden Armut und Leiden als Ideal hingestellt, woraus Veranlassung entstehen könnte, zugefügtes Unrecht geduldig zu ertragen: Armut und Leiden sind vielmehr das σκάνδαλον. Somit kündigt sich eine *despacificación* des Christus-Bildes an, die sich etwa auf Jesu energisches Vorgehen gegen die Händler im Tempel berufen kann (Lustig 1989: 31).[242]

También Trigo recalca que el pueblo se ve como si fuera el Cristo sufriente:

---

[240] Contrariamente destaca Stephenson que el culto por la virgen María es lo que más aparece en la literatura de aquellos años (cf. Stephenson 1951: 323).

[241] Esa distinción corresponde a la explicación de Eliade y Joan P. Couliano: "Die Gestalt Christi zum Beispiel läßt sich in seine Göttlichkeit, seine Menschlichkeit, in die Beschaffenheit des Jesus Christus genannten Aggregats, in sein Wesen, seine Substanz, seine hierarchische Stellung usw. aufteilen" ("El aspecto de Cristo, por ejemplo, puede dividirse en su deidad, su humanidad, en el estado del agregado llamado Jesucristo, en su esencia, su substancia, su posición en la jerarquía, etc."; Eliade/Couliano 1996: 226).

[242] "En ningún caso se califica pobreza y sufrimiento como ideal, de lo cual pudiera darse la razón de soportar con resignación la injusticia causada: al contrario, pobreza y sufrimiento son más bien el σκάνδαλον [escándalo]. Con esto se anuncia una *despacificación* de la imagen de Cristo, que puede apoyarse en la reacción enérgica de Jesús contra los comerciantes en el templo" (cf. Lustig 1989: 31). Cf. también las citas en *La Biblia*: San Mateo 21:12-13 y San Juan 2:13-17.

> Jesús abandonado por su Padre en la cruz es el pueblo sin profetas, abandonado por el rey que les había dado leyes justas nunca aplicadas, por el padre a quien muchos no conocían y reducido en otros casos a la impotencia o a la muerte (Trigo 1976: 247).

De esta cita se puede resaltar que Trigo (cf. 1976: 248), contrariamente a Lustig y a Gutiérrez, entiende que en la literatura existe una imagen de un Cristo sufriente y moribundo, pero sin la consiguiente resurrección. En la novela *Hijo de hombre* (1960) del escritor paraguayo Augusto Roa Bastos, por ejemplo, se da lugar a una procesión de un 'Cristo leproso' que no termina en la Iglesia, sino que vuelve al cerro y termina en la cruz, de donde vinieron. O los cortadores de yerba mate que solamente el Viernes Santo están liberados de su cruz, en el sentido de yugo, aunque no aliviados para siempre, ya que al día siguiente continuará su explotación (cf. Roa Bastos 2008: 39-40 y 122 respectivamente). A estas novelas se alinea *Ganarse la muerte,* cuya protagonista Cledy muere sin quedar liberada de sus sufrimientos (cf. Gambaro 2002: 201).[243] Trigo reconoce que la presentación de ese Cristo sin resurrección puede parecer herética, sin embargo añade: "¿Cómo se puede decir que este pueblo cristiano ha resucitado con Cristo? ¿En qué puede consistir la resurrección para estos hombres?" (Trigo 1976: 248). Difiere con esas preguntas del entendimiento común de la resurrección que habla de la vida eterna, después de la vida terrenal. Pero el concepto teológico cristiano reconoce que la resurrección de Cristo alienta a una vida humana justa y de perdón ya en la tierra. La resurrección implica la crítica a todas las opresiones y humillaciones entre las personas. Con la muerte no se anulan los pecados interpersonales, no se la debe tener en cuenta como instrumento regulador (cf. Friedrich Wintzer 1979: 541). Según Friedrich Mildenberger (cf. 1979: 573) el mundo se convierte para y por el creyente en el mundo futuro de Dios. Es decir, la resurrección del hombre en el hoy, no se refiere a que los muertos vuelvan a la vida en el ahora, sino a la realización de la libertad y de la felicidad dentro de un mundo que está marcado por odio, desgracia y muerte. La seguridad que la comunidad con Dios es realidad comenzada, se expresa en el amor al prójimo. Para Trigo

> toda interpretación cristiana que no tome absolutamente en serio esta pasión histórica de este Cristo que es el pueblo latinoamericano, estas muertes sin redención, muertes de generaciones enteras sin conocer una liberación de sus existencias, es simplemente evasiva y alienante (Trigo 1976: 248).

Esta vista de la resurrección de Jesús corresponde al concepto de Bonhoeffer, como fue señalado respecto al campo de investigación alemana. Hay que vivir y seguir a Jesús Cristo en su pasión y sobre todo en la pasión del otro. Recién entonces Jesucristo, el resucitado, está con uno y uno en su pasión y resurrección con él (cf. Bonhoeffer 2010: 179-180). Kienecker insiste en que la resurrección es el centro de la fe cristiana. Ante ella se eleva la pregunta por la adecuación de la producción estética a un nivel superior (cf. Kienecker 1991: 109). La muerte de Jesucristo sería una más entre la de muchos mártires, sino fuese que después de tres días resucitó de la muerte. Todas las obras de arte que retoman esta temática, son "Echo, Resonanz, Antwort auf diesen Anspruch" ("Eco, resonancia, respuesta a esta pretensión"; Kienecker 1991: 111). Por ello, Kienecker ve en la pasión de Cristo un caso límite del arte ya que el

[243] Cledy no puede ser sepultada por falta de ataúdes. Esto puede ser entendido como una alusión a los desaparecidos de aquellos años y el sufrir sin límite de los parientes y amigos que no pueden empezar con el luto necesario, no sabiendo en dónde están las tumbas/los cuerpos de sus muertos. Esto se tematiza también en la novela *Purgatorio* de Martínez (2008), novela de la memoria, en la cual la protagonista Emilia se niega a aceptar la muerte de su marido desaparecido, ya que no ha visto su cadáver.

artista debe elegir, si lo retoma como un modelo psicológico, sociológico, político, según el contexto, o si lo enseña como la conclusión de la fe, es decir, la trascendencia. Si bien admite que se trata de un "auf den ersten Blick befremdliches, ja anstößiges Postulat" ("a primera vista postulado extraño hasta indecente"; cf. Kienecker 1991: 112), dice a la vez que quien entiende literatura como una cada vez nueva condensación de experiencia interna o externa, entenderá que literatura abarca igualmente responsabilidad (cf. Kienecker 1991: 112-113).

> Mit einem Wort: In der literarischen Zuwendung zur Passio Christi tritt das Prinzip der Kunst ([…]. Sie besitzt Eigengesetzlichkeit und Eigenwertigkeit.) in eine grundsätzliche Beziehung, fruchtbare Spannung, ggf. in schwierige Konflikte zum Prinzip des Christlichen! (Kienecker 1991: 113).[244]

Kienecker entonces sostiene que se debe diferenciar entre literatura que se basa en la figura del Jesús humano –la que abarca un potencial político, pero no incluye el concepto de la resurrección y la trascendencia hacia Dios– con la literatura que narra del Jesús salvador. Kienecker se distingue por lo tanto de los conceptos de Trigo y Bonhoeffer, quienes ven la necesidad de vivir la resurrección ya en la vida terrenal, tal como se vio en Wintzer (1979) y Mildenberger (1979). Esta diferencia, sin embargo, se debe a que los últimos hablan de la escatología del presente, el comienzo del reino de Dios en la vida terrenal, fundamental para la *Teología de la Liberación* en América Latina. Pero tampoco Trigo ni Bonhoeffer sostendrían que la muerte de Jesucristo pueda ser equivalente con la de otro ser humano.

En las novelas del corpus de este trabajo, la figura de Jesús está presente, aunque no de manera frecuente y central: en *Ganarse la muerte* aparece en un sueño (cf. Gambaro 2002: 186); en *Dios no nos quiere contentos* (Gambaro 2003) el protagonista "bebé" cumple, según Morell (cf. 1991: 492), el papel de Jesús (cf. la escena en Gambaro 2003: 132) y en *La larga noche de Francisco Sanctis* el protagonista mismo se denomina "un pobre Cristo" (Costantini 1984b: 230). En *Cola de lagartija* el significado de la alusión a Jesús es invertida, ya que este aparece como un hijo que sirve al padre para dominar al mundo (cf. Valenzuela 2007b: 257). Lo mismo sucede en *El vuelo del tigre* en que el "Salvador" es comparado con el usurpador (cf. Moyano 1981). Además, hay críticos literarios que atribuyen a la muerte de Molina en *El beso de la mujer araña* y a la visión de Valentín en la última escena características de la resurrección (cf. por ejemplo Gómez-Lara 1996: 66-67 que se refiere a las escenas en Puig 2008: 237-238 y 240-245).

Como un ejemplo más, de cómo el discurso religioso entra en la novela latinoamericana, puede ser considerado el análisis que Pinillos hace de la figura del sacerdote en la literatura latinoamericana.[245] Constata que los novelistas coinciden en destacar "el papel coadyuvante a la Iglesia, mediante su complacencia o su silencio" (Pinillos 1987: 21-22). Esto cambia con las novelas sobre la Revolución cubana, en las cuales la Iglesia está del lado del grupo que se opone a la dictadura militar. Pinillos indica diferentes figuras de sacerdotes, de los que tres corresponden a los años de investigación del presente trabajo:

---

[244] "En una palabra: en la atención literaria hacia la pasión de Cristo entra el principio del arte ([...]. Tiene autonomía y autovalorización.) en una relación fundamental, una tensión fértil y, dado el caso, en conflictos difíciles con el principio de lo cristiano" (cf. Kienecker 1991: 113).

[245] El corpus de la investigación de Pinillos (cf. 1987) se refiere al género de la novela testimonio político-social hasta 1970. En otro artículo (cf. Pinillos 1989) abarca obras hasta el 1984. No estoy de acuerdo, en base al corpus del presente estudio, con su observación que "sólo es en los ciclos de la novela urbana y de la guerrilla donde ese espíritu [que anima a la llamada *Teología de la Liberación*] ha surgido hasta ahora" (Pinillos 1989: 212).

> - el que mantiene la continuidad con la mejor tradición, siente con el pueblo y comparte su lucha, dentro de la fidelidad a su condición;
> - el que, arrastrado por la lucha, la abandona;
> - el que conserva las formas tradicionales (Pinillos 1987: 128-129).

Pinillos constata además el cambio que hubo en la representación del sacerdote, desde la primera novela estudiada por ella (*Amalia* de José Mármol, 1851-55), hasta la última (*La cruz invertida* de Marcos Aguinis, 1970): mientras que en *Amalia* todavía se "describe una Iglesia vergonzosamente servil al poder omnímodo y despótico" destaca que los sacerdotes de Aguinis "están comprometidos con el poder civil, es decir, en este caso la jerarquía, no actúan con los extremos de sometimiento de la etapa de Federación" (Pinillos 1987: 154).[246] Dicho de otra manera, la "imagen del sacerdote ya no es degradada en lo moral y vendida en su acción evangélica" (Pinillos 1987: 155). Ya no todos los sacerdotes están sometidos al poder político, como lo fueron durante siglos desde la colonización, cuando estaban estrechamente vinculados al Estado como integrantes de la clase dirigente. Es interesante para el presente análisis destacar la evidencia que los escritores de la

> 'novela política' mantienen un equilibrio entre los personajes eclesiásticos sometidos o cómplices del poder injusto y los que se le oponen, aunque son ligeramente superiores en número los primeros (Pinillos 1987: 250).

Para Argentina, hay que recalcar que esta situación no es tan sorprendente, ya que la jerarquía eclesiástica se mantuvo al lado del poder, mientras que Pinillos insiste varias veces que a partir de los años '60, con el triunfo de la revolución castrista "la comprensión y el apoyo de la Iglesia, tal vez por primera vez en América [estuvo] del lado de la revolución y no de la reacción" (Pinillos 1987: 260). Es decir, a través de la figura del sacerdote en la novela, es posible juzgar sobre la posición de la jerarquía eclesiástica frente a los gobiernos del momento. Sin embargo, en las novelas consultadas para el presente trabajo, casi no hay sacerdotes, o sólo tienen un papel marginal, como en la novela *Cuerpo a tierra* de Norberto Firpo (1983). En esta, el sacerdote, amigo de la familia, aparenta ayudar a encontrar al secuestrado, hasta que el hermano de la víctima descubre que toda la búsqueda por parte de la Iglesia fue una farsa.[247] La figura del sacerdote igualmente puede ser analizada en la novela *Cola de lagartija* (Valenzuela), en la que el protagonista ejerce ese rol como demagogo del pueblo. En *El vuelo del tigre* (Moyano) se mencionan sacerdotes, pero se hace más bien énfasis en la inacción de los dioses ancestrales y del Dios judeocristiano. Mientras que se puede decir que en estos tres casos la figura del sacerdote se presenta en forma negativa, en la novela *Goliat o la noche de los milagros* (Alonso) se encuentran dos de las figuras de sacerdotes señalados por Pinillos: el que se siente comprometido con el pueblo y el que está al lado del poder. Que en las otras novelas la figura del sacerdote no esté presente se puede deber a la posición fuerte que tuvo la jerarquía de la Iglesia católica romana en Argentina durante la dictadura. Por lo tanto, en el caso que se encuentra una crítica a la institución eclesiástica, se la hace al margen o a través de una alegoría, como en el caso de *Ganarse la muerte* (Gambaro), sin que la figura del sacerdote esté involucrada directamente.

[246] Según Hans-Otto Dill (cf. 1999: 127) la novela *Amalia* es la primera novela argentina. Se publicó como novela de entregas en el diario "La Semana" de Montevideo (1951-1955).

[247] La novela *Cuerpo a tierra* de Norberto Firpo (1983) remarca explícitamente la complicidad de la jerarquía eclesiástica en los secuestros. Estos episodios quedan, sin embargo, al margen de la trama.

Otro aspecto que adquiere gran importancia es la emergencia del rezo en la novela. Mientras que Lustig (cf. 1989: 115) resume que sólo de vez en cuando se enlazan en los textos, Stephenson destaca en relación a los años '30 que "[c]ontemporary Spanish American fiction abounds in prayers" (Stephenson 1951: 325). Para el corpus del presente trabajo se ha encontrado que en muchas novelas el rezo entra en ellas y hasta tiene un papel significativo para la interpretación del texto. Esto se da por ejemplo en las novelas *En la estela de un secuestro* (Bosco) y *La larga noche de Francisco Sanctis* (Costantini) y se estudia más detenidamente en el capítulo III.2.

2.4 ¿Existe un diálogo entre literatura y religión?

Also die Religion der Theologie zu überlassen, ist Wahnsinn, nicht wahr!
Die Dichtung der Literaturwissenschaft zu überlassen, ist Blödsinn.
Martin Walser en una entrevista
(cf. Walser/Wesener 2011: s.p.).[248]

Después de haber destacado la estrecha relación entre literatura y religión en general y los campos de investigación alemana y latinoamericana, en este apartado se focaliza en el campo de investigación en la actualidad y el tema que es de interés para los investigadores alemanes y argentinos hoy en día: ¿es posible hablar de un diálogo entre ambas disciplinas, tomando "diálogo" en el sentido bajtiniano (1971)?[249] Esa discusión ayuda a encontrar los posibles frutos que un acercamiento y un trabajo en conjunto entre las dos disciplinas, como se da en este estudio, pueden producir.

Almuth Hammer (cf. 2008: 614) identifica para la investigación contemporánea tres grandes campos: 1) el de la 'literatura en la religión', en el marco del cual se investigan las formas narrativas de *La Biblia*, 2) el de la 'religión en la literatura', es decir, el análisis de los motivos y de los temas bíblicos, además, de las figuras y de las historias bíblicas en la literatura ficcional.[250] A estos se suman las contralecturas paródicas y las explícitas recreaciones de los temas bíblicos.[251] Bauke-Ruegg agrega a este campo el análisis de la lengua de los personajes de la novela, de los dichos y los proverbios provenientes de la religión en el marco de sus géneros discursivos, además de investigaciones sobre el autor. De estos dos últimos campos se ocupa, según él, sobre todo la Teología bíblica-histórica. La Teología sistemática y sobre todo la Teología práctica se dedican a la investigación de las novelas a partir de los mismos puntos de vista, pero las analizan además desde el punto de vista de la recepción (cf. Bauke-Ruegg 2004: 33-34). Esta manera de investigar abarca también el tercer campo señalado por Hammer, referido a la 'estetización de lo religioso'. A través de la estetización, la literatura se mueve

[248] *"Dejar la religión a la teología es locura, ¿no cierto? Dejar la poesía a la ciencia literaria, es tontería";* Walser en una entrevista realizada por Sigried Wesener (cf. Walser/Wesener 2011: s.p.).
[249] La teoría sobre el 'diálogo' desarrollada por Bajtín (2005) parte de una escucha mutua, y una cadena dialógica en la cual los enunciados de una u otra esfera de ambas praxis se responden unos a otros.
[250] Ute Eisen (2006) y Jürgen Ebach/Richard Faber (1998) son unos de los investigadores del campo "literatura en *La Biblia*". Además, se puede nombrar al Groupe d'Entrevernes en Francia que investigó este campo ya en los años '70 (cf. Groupe d'Entrevernes 1977).
[251] Cf. los estudios de Walter Jens, Hans Küng y Karl-Josef Kuschel (1986) entre muchos otros.

hacia el infinito con lo que se convierte en un medio de expresión de lo religioso. Este entendimiento de la literatura corresponde a la mirada del romanticismo y, a mi entender, a lo que Strauß llama la vecindad trascendental entre literatura y religión (cf. Strauß 1990: 307) o al concepto de Tillich, quien sostiene que ambos campos expresan lo que les toca incondicionalmente. Distingo para este trabajo este concepto del romanticismo con su desarrollo en la modernidad: la sacralización de las obras como obra de arte integral, y en la posmodernidad la referencia a los íconos de la cultura pop mediante películas y música (cf. Hammer 2008: 615). Este último desarrollo corresponde a lo que Susanne Bach (cf. 2001: 16) llama la *innovación* de textos sagrados, lo que no sucede con las novelas trabajadas.

Los tres paradigmas de la articulación entre literatura y religión que Barcellos destaca, pueden ser sumados a lo hasta ahora visto:

> um paradigma hermenêutico (a literatura como forma não-teórica de teologia: prioridade à metodologia dos estudos literários); um paradigma heurístico (a literatura como 'lugar-teológico': prioridade à metodologia teológica) e um paradigma interdisciplinar (a literatura e a teologia como pólos de um diálogo intercultural: método da analogia estrutural) (Barcellos 2000: 27).

Los primeros dos paradigmas corresponden a los dos primeros campos de Hammer, aunque no se delimitan tan estrechamente a la investigación de textos religiosos y la religión de textos mundanos, como es señalado por ella. El método de la 'analogía estructural', puede abarcar la 'estetización de lo religioso', cuando es entendido en la manera como lo postula Kuschel:

> Möglich scheint [...] der Nachweis strukturell gleicher Grundmodelle literarischer und theologischer Weise der Erfahrung von Wirklichkeit. Literarische und theologische Existenzdeutung können sich finden in einer *Koalition der Betroffenheit* angesichts der Ungesichertheit menschlicher Existenz (Kuschel 1986: 218).[252]

Si bien la mayoría de los estudios se basa en las analogías de ambos campos, hay que tener la crítica de Irene Kann (cf. 1992: 33, nota 119) en mente, que una pura investigación de las analogías, estrecha el análisis y no reconoce las fuerzas inherentes de ambos campos.

Este trabajo, por lo tanto, si bien se adhiere al paradigma interdisciplinario señalado por Barcellos, va más allá del método de la analogía estructural. De manera similar a las investigaciones del campo de la Teología sistemática y práctica, el estudio enlaza el segundo y el tercer campo señalado por Hammer (con las reservas mencionadas al respecto). En relación al segundo campo, hay que destacar que no solamente la observación de los motivos bíblicos, ni solamente un análisis narrativo de las novelas puede abrir y explicar completamente las posibles interpretaciones de un texto, sino que tal objetivo será el resultado de un análisis conjunto, como ya lo había planteado Bajtín (2005) y como lo postula la *narratología histórica-cultural* (Erll/Roggendorf 2002).

Un proceder como este significaría poder hablar de un diálogo entre pares, si las ciencias literarias tanto como la teología lo siguieran. A partir de fines de los años '60 y comienzo del '70, motivado por el *aggiornamento* que fue promovido por el Segundo Concilio Vaticano, esta idea del diálogo interdisciplinario se convirtió en el paradigma de este campo de investigación (cf. Langenhorst 2005: 49-50). Pero, según Langenhorst, la situación se ha invertido y los investigadores ponen ahora la autonomía de la literatura en el foco del estudio, como ya

[252] "Parece ser posible […] comprobar modelos básicos de igual estructura de la manera literaria y teológica de experimentar la realidad. Interpretaciones literarias y teológicas de la existencia se pueden encontrar en una *coalición de consternación* ante la falta de seguridad de la existencia humana" (Kuschel 1986: 218).

se ha visto, por ejemplo, a través de la crítica del concepto de Sölle. Los teólogos, hoy en día, casi no se atreven a desarrollar la teología en base a la literatura (cf. Langenhorst 2011a: 698). No obstante, la teología debe dirigirse con sus preguntas teológicas hacia la literatura con la meta que responda. Con dichas respuestas la teología se puede desarrollar y transformar. Es decir, Langenhorst sí acepta la literatura como un campo propio, pero refuerza también la independencia de la teología. Según su opinión, el diálogo entre ambas disciplinas ha fracasado, era más bien "una conversación curiosa" (cf. Langenhorst 2005: 217), porque era solamente una invitación suplicante de parte de los teólogos, un ideal deseado de cierta utilidad estratégica, más que un concepto analítico realmente adecuado (cf. Langenhorst 2005: 214). Propone, por lo tanto, la despedida del paradigma del diálogo, porque el interés por parte de los científicos literarios está en otro nivel (en temas, motivos, en las formas del habla) que el interés teológico, que está a nivel de motivación y reconocimiento (cf. Langenhorst 2005: 217). Prefiere hablar del 'encuentro' de las disciplinas, lo que significa que ambas partes tienen la posibilidad de acercarse, de 'encontrarse' con vistas a lo que pudiera suceder, lo que puede llevar a una relación fructífera entre ambos campos:

> für die Theologie, weil sie sich immer wieder überprüfen und weiterentwickeln kann durch die Spiegelungen und Provokationen der Literatur; für die Literatur, weil sie Auseinandersetzungen mit den traditionellen Religionen, mit religiösen Erfahrungen und theologischen Reflexionen immer wieder künstlerisch fruchtbar machen kann (Langenhorst 2011a: 691).[253]

Mieth lo denomina una 'colisión productiva' entre ambos campos y la considera mucho más fructífera que una harmonización falsa (cf. Mieth 1986: 175-176). Dicho de otra manera, también Mieth reconoce la autonomía de ambas ciencias, y se vuelve en contra de una valoración de la literatura por parte de los teólogos, en cambio a la vez se opone a una crítica de una interpretación teológica, cuando la religión puede ayudar a abrir los horizontes narrativos.

Bauke-Ruegg mantiene una posición ambigua frente al concepto del diálogo: insiste en que hay cuatro coordenadas a tener en cuenta al investigar la religión en la literatura: a) la fe/religión (cristiana); b) la teología (cristiana); c) la literatura (poesía); d) las ciencias literarias (cf. Bauke-Ruegg 2004: 44). Entre estas coordenadas se analizan sobre todo las correspondientes al entorno vital, la religión (fe) y la literatura, es decir a) y c), y las dos del ámbito científico, la teología y las ciencias literarias b) y d). Resalta con ellas las diferencias entre una disciplina científica (la teología) y una creación artística (la literatura), pero ve, sin duda, un posible encuentro de ambas en la experiencia individual. Pero eso es un problema científico, tal como destaca: si bien las congruencias entre las cuatro coordenadas están en que todas tratan de percibir la realidad, ya sea a través de la estética, la hermenéutica, la poiesis o la mimesis, la realidad siempre ya es interpretada, no existe la realidad pura, por lo tanto, es difícil de tomarla como base para la comparación entre las coordenadas. Estas diferencias deben ser tomadas en cuenta como diversas realizaciones de las percepciones de la realidad, enriquecedoras puesto que permiten trabajar las diferentes tensiones entre los campos de la religión y de la literatura (cf. Bauke-Ruegg 2004: 60). Por ello, no se puede hablar de un diálogo real, entre literatura y religión, ya que parten de condiciones distintas. Queda junto

[253] "Para la teología, porque se puede examinar siempre de nuevo y seguir con el desarrollo a través del reflejo y las provocaciones de la literatura; para la literatura, porque siempre de nuevo se puede hacer artísticamente fructífera a través de las discusiones con las religiones tradicionales, las experiencias religiosas y las reflexiones teológicas" (cf. Langenhorst 2011a: 691).

con él la pregunta de cómo se relaciona la interpretación de la realidad literaria con respecto a la de la teología (cf. Bauke-Ruegg 2004: 559). El arte y la literatura se mueven dentro de una dinámica entre realidad y posibilidad. Este mundo de la posibilidad es lo que junto con Bauke-Ruegg puede (¡*no tiene* que!) repercutir en la teología. Cuando la literatura recurre a la realidad de textos teológicos y los transforma en su mundo de posibilidades, y la teología retoma esas transformaciones y las aplica al discurso teológico de la realidad, en ese caso puede suceder una fructificación recíproca de ambos campos (cf. Bauke-Ruegg 2004: 592).[254] Remarca Bauke-Ruegg que este proceso debe ser cuestionado críticamente, por si realmente se da un beneficio del conocimiento teológico que entrelaza el discurso teológico con la realidad. En caso positivo, esto demuestra como nuevas interpretaciones literarias pueden influenciar a su vez a la teología. Pero analizando bien este pensamiento, hay que afirmar junto con Langenhorst, que entonces no se puede hablar de un diálogo en el sentido estricto, ya que se produce una ganancia para la teología más que para las ciencias literarias. Las ciencias literarias en muchos casos no saben además de la propuesta del diálogo y no pueden contestar o no tienen interés. Un diálogo en el sentido literal de la palabra nunca fue el objetivo, ya que los teólogos si bien se sirvieron de la metodología de las ciencias literarias, buscaron el diálogo con los textos y no con los críticos literarios. Ambos investigadores subrayan que hay entonces una disparidad entre las coordenadas, ya que la teología utiliza un discurso científico, mientras que la literatura se destaca por su ficcionalidad. Lo mismo se puede observar en el escritor alemán Martin Walser, quien también subraya la necesidad de distinguir entre los conceptos de religión y teología, por un lado, y poesía y crítica literaria, por el otro. También Avenatti y Safa destacan que hay que "advertir el hecho religioso en tanto experiencia y el hecho teológico en tanto ciencia *en* el texto literario, es decir, en sus formulaciones, estructuras y articulaciones profundas" (Avenatti/Safa 2003: 24).

De hecho, este campo de investigación en general tiene los textos narrativos como base, y no se trata de un diálogo entre los dos campos científicos entre sí. Albrecht Schöne retoma un concepto expresado por Martin Opitz (1624): "Theologie [verbirgt sich] in Dichtwerken, die von weltlichen Dingen handeln, dabei aber vom Sprachgebrauch religiöser Texte zehren"; ("Teología [se esconde] en obras poéticas que tratan de cosas cotidianas, pero que están determinadas por el idioma de textos religiosos"; Schöne 2000: 8). Schöne considera que 'Teología escondida' se encuentra en textos en que la teología, por razones teológicas mismas, queda ocultada y el querer revelarla en ese contexto requiere aceptar la oscuridad en que se encuentra (cf. Schöne 2000: 12).[255] Si bien Schöne mismo no forma parte de la discusión del campo de investigación contemporáneo, el encuentro entre ambas disciplinas, que Langenhorst propone, corresponde, a mi entender, a su concepto de la 'Teología escondida'. También el concepto de Lesch se halla, en parte, en esa idea: según él, se pueden descubrir 'huellas' religiosas en las obras de arte, a través de las cuales se debe buscar el encuentro de la religión en la literatura.

[254] Un ejemplo de ello se encuentra en el estudio de Kaiser, quien remarca que la teología retomó el concepto de Nietzsche "Dios está muerto", para pensar de ahí de nuevo la radicalidad de la crucifixión (cf. Kaiser 1998: 14).
[255] Schöne (2000) explaya ese concepto a través del ejemplo del poema "Einem, der vor der Tür stand" ("A uno que estaba ante la puerta") de Paul Celan.

> Spuren stehen für die Dialektik von Abwesenheit und Anwesenheit, für die konkrete Zeichenhaftigkeit und für die Aufforderung, sich in Freiheit und Verantwortung auf diese Zeichen und Gesten, Gesichter und Formen einzulassen (Lesch 1994: 15).[256]

Con el concepto de las 'huellas', Lesch se suma a los que afirman que las investigaciones actuales no dependen de expresiones explícitamente religiosas, para poder interpretar en los signos encontrados en la literatura conceptos teológicos. Signos que con su presencia señalan a su sentido original aunque no se lo comprenda. Es decir, Lesch no habla de un diálogo: respetando la autonomía de la literatura, él tiene como punto de partida la teología.

Tschuggnall, en cambio, prefiere seguir hablando del concepto del diálogo. Según su opinión, el diálogo no funcionó, porque estaban involucradas personas que quizá querían impedirlo. Pero, según él, el diálogo está consolidado en la cosa misma, teniendo sus raíces en la literatura antigua y bíblica.

> Es scheint aus Respekt und Ehrfurcht vor dieser Argumentation geradezu eine 'Pflicht', darauf hinzuweisen, dass Betrachtungen zu dem Spannungsfeld von Ästhetik und Theologie nicht allein für die Wissenschaft(en) selber, sondern darüber hinaus auch für eine Gesellschaft, die Kraft aus poetisch und religiös angeregter kultureller Tradition schöpft, berechtigt, hilfreich und unumgänglich sind (Tschuggnall 2006: 11).[257]

Apoya en ese sentido a Bauke-Ruegg, quien finalmente sigue hablando del diálogo (aunque de un diálogo abierto) entre literatura y religión (cf. Bauke-Ruegg 2004: 596). Tal apoyo se basa en el argumento de que es necesario trabajar en conjunto en la comparación de la estética teológica y resultaría fatal si cada una de ellas hiciera lo suyo (cf. Tschuggnall 2006: 14).

Pero Langenhorst, a mi entender, no rechaza un trabajo futuro en conjunto, solamente discute si ha habido un diálogo real entre los científicos literarios y los teólogos. Kienecker (cf. 1991: 160-161) subraya que dependerá de las condiciones de argumentación, si el diálogo entre literatura (y su ciencia) y la religión cristiana (y su teología) en el futuro fuera fructífero: "Orthodoxie ist *nicht* formale, äußerliche Linientreue, und der Anspruch auf Freiheit der Kunst ist nicht ohne dezidiertes Verantwortungsbewußtsein"; ("Ortodoxia *no* significa lealtad formal y externa, y la pretensión de la libertad del arte no se da sin sentido de responsabilidad decidida"; Kienecker 1991: 161). Según mi opinión, los investigadores se distinguen por la intensidad del intercambio propuesto entre ambos campos y la posibilidad que ven en un trabajo en conjunto. Depende entonces, si el diálogo es entendido en el sentido de Bajtín (2005), como una comunicación entre iguales, con los mismos intereses y derechos, o si se lo entiende (simplemente) como una conversación.

Avenatti y Safa parten de un diálogo entre iguales para el contexto argentino. Sostienen que existe "un diálogo que comparte métodos, lenguajes e información, en el que ambas ciencias se instruyen y enriquecen la una a la otra" (Avenatti/Safa 2003: 35). Como también para sus colegas alemanes, para ellos el texto literario está en el enfoque central. Se diferencian pero de ellos, en su exigencia del intérprete, quien debe tener "una cualidad de fe y de sensibilidad poética" (Avenatti/Safa 2003: 24), como ya lo había pedido Krzywon (1975: 202-203).

---

[256] "Huellas representan la dialéctica de ausencia y presencia, la simbolización concreta y la llamada a admitir en libertad y responsabilidad a estos signos y gestos, aspectos y formas" (cf. Lesch 1994: 15).

[257] "Parece ser una 'obligación' por respeto y reverencia ante esta argumentación señalar, que las reflexiones sobre estos puntos de tensión de la estética y la teología son justificados, útiles e indispensables, no sólo para la(s) ciencia(s) misma(s), sino además para una sociedad, la que obtiene su fuerza a raíz de tradiciones culturales determinadas por la poética y la religión" (cf. Tschuggnall 2006: 11).

Estas facultades deben ser sistemáticamente integradas a la interpretación con el fin de articular un lenguaje en el que la percepción tanto de figuras teológicas como poéticas se va aunando, lo que Avenatti y Safa llaman una *estética teológica*, siguiendo en parte al concepto de Hans Urs von Balthasar (cf. Avenatti/Safa 2003: 26, nota 5). En consecuencia, su concepto corresponde al deseo no-realizado de sus colegas investigadores alemanes. Pero, por el contrario de lo que los investigadores alemanes constatan para su situación actual, ellos consideran que un diálogo en el propio sentido de palabra es posible, un diálogo en que ambas disciplinas tienen el mismo derecho e interés de encuentro, y en que el trato se desarrolla a un nivel parejo. Para ello, Avenatti y Safa subrayan que son necesarios el espíritu de fe y la sensibilidad estética, que abren

> un enorme espacio de coincidencia que, a partir del diálogo interdisciplinario en el que cada ciencia habla su lenguaje propio, admite un lenguaje común y nuevo enriquecido por ambas vertientes, que lejos de clausurar el diálogo inclina permanentemente hacia él (Avenatti/Safa 2003: 27).

Resumiendo, destacan que según su punto de vista existen tres niveles de diálogo: 1) hacerse entender mutuamente, con el propio lenguaje; 2) la incorporación del discurso del otro; 3) tratar de producir una "comunión en lo pensado y en el lenguaje con el que se lo expresa" (Avenatti/Safa 2003: 34). Eso sería crear un espacio de intersección, en el que ambas disciplinas están envueltas en "un mismo espíritu e intencionalidad" (Avenatti/Safa 2003: 35).[258] Esta forma de trabajo significa una relación muy estrecha entre las dos disciplinas, que solamente en algunos casos se debe dar. Además, queda por cuestionar su opinión referente a que toda

> teología comporta o admite una gramática, y, en este sentido, toda gramática alberga un significado teológico. Es desde aquí que se puede procurar un análisis literario que sea a la vez una interpretación teológica (Avenatti/Safa 2003: 35).

No todos los científicos literarios comparten esta teoría, que, a mi entender, se basa de manera excesiva en la suposición que todos los investigadores sean creyentes y solamente por ello investiguen la literatura por su valor espiritual. Asimismo su nota a pie de página en ese sentido es dudable:

> Esto vale para todos los grandes autores que, en una primera (o apresurada) lectura, *parecieran* excluir el elemento de la fe. Porque si bien esto ocurre muchas veces en el nivel conciente [sic!], o en el de las creencias de un autor, o en su ideología más explícita, si él es un verdadero y gran artista, la dimensión trascendente, teológica, e incluso cristiana, se manifestará de una u otra manera, como ya se ha dicho, modificando los otros niveles más superficiales e incluso llegando a contradecirlos en el proceso creativo artístico (Avenatti/Safa 2003: 36, nota 16).

Si bien este argumento ya se vio en Kaiser (cf. 1998: 8), y yo misma incluso lo demostraré en el caso de *Ganarse la muerte* (Gambaro), subrayo, sin embargo, junto con Bauke-Ruegg, Kuschel y otros investigadores teológicos, que es importante afirmar que la presencia de Dios en la literatura es una posibilidad, pero una que no se da necesariamente. Los ejemplos que se desarrollan a continuación, son, por lo tanto, entendidos como una posibilidad enriquecedora de la interpretación, pero no como una firmeza, que todas las obras transmitieran un mensaje religioso, incluso más definido, un mensaje cristiano. Por lo tanto, lo desarrollado

[258] En otro artículo Avenatti llama ese espacio el "ámbito de encuentro, apertura dialógica y configuración de un lenguaje" (Avenatti 2003b: 141).

por Avenatti y Safa, la estrecha relación entre religión y literatura, a mi entender, es una descripción de un ideal por desarrollar, siempre y cuando realmente se respete la autonomía del texto literario y se ofrezca la interpretación teológica como una opción entre otras. Bajo esa premisa sí se puede hablar de un diálogo a largo plazo, ya que los textos literarios son producidos y reescritos en el tiempo, como también la religión no es una constante fija. Pero sin ese respeto mutuo, los críticos literarios con toda razón pueden hablar de una violación de los texto literarios, lo que Avenatti y Safa en sí también rechazan (cf. Avenatti/Safa 2003: 40).

Por lo arriba desarrollado, este trabajo se basa en el concepto de religión de Tillich y aplica una interpretación no religiosa de conceptos teológicos siguiendo a Bonhoeffer. Sin embargo, se recurre para la interpretación a las herramientas narratológicas, según lo requerido para cada novela. Importante también es señalar que el concepto de 'encuentro' entre literatura y teología, libera de añadir obligatoriamente una posición teológica, después del análisis literario (cf. Langenhorst 2005: 219). Con todo, en este trabajo no se busca encontrar como conclusión del análisis un mensaje religioso, pero se señala a este como una posibilidad enriquecedora, cuando se evidencia desde el análisis narrativo.

2.5 Las manifestaciones del discurso religioso en la literatura

Der literarisch/literaturwissenschaftliche Erkenntnisgewinn liegt hierbei darin,
zunächst einmal überhaupt zu erkennen und zu analysieren,
welche religiösen oder theologischen Traditionen aufgenommen wurden,
gegebenenfalls der Frage nachzuspüren,
warum und wie diese Bezüge eingebaut wurden
(Langenhorst 2005: 230).[259]

Para obtener una vista completa del campo de investigación, falta subrayar que la mayoría de los científicos no concretiza los métodos que se pueden aplicar a la hora de interpretar los textos. Como se ve en el epígrafe, Langenhorst destaca que ante todo hay que reconocer las tradiciones religiosas en los textos narrativos. Sin embargo, esto solamente es una mirada principal, sobre lo que concierne a un análisis dentro de este campo de investigación. Una reseña de las posibilidades de cómo se puede trabajar con el discurso religioso en las novelas, se expone en lo siguiente de manera sintetizada. Es decir, los puntos ofrecidos por otros investigadores, en muchos casos cabos sueltos, se reúnen, comparándolos y juntándolos en la siguiente presentación. Al mismo tiempo se destaca lo que para el presente trabajo es válido e importante y se amplían los métodos cuando sea necesario.

Arte y literatura se encuentran en la pregunta: ¿qué es el ser humano? Junto con Kienecker (cf. 1991: 161) es una consecuencia lógica que en el camino de esa cuestión también está la pregunta por Dios. Empero, hay diversos estudios que se ocupan sobre todo de las figuras cristianas en las novelas, como la figura de Jesucristo y la del sacerdote, pero en la mayoría les falta agregar un análisis de la imagen de Dios. Esta ha sufrido en la historia cultural y

[259] "El beneficio de la ganancia cognoscitiva literaria/científica literaria está en primer lugar en reconocer y analizar qué tradiciones religiosas o teológicas están presentes y dado el caso indagar la pregunta, del por qué y cómo se hicieron esas referencias" (cf. Langenhorst 2005: 230).

religiosa una pasión cuyo fin no ha llegado todavía. Homann señala que la palabra 'Dios' ya no se encuentra tan frecuentemente como al principio de la vinculación entre ambos campos, ni en la literatura, ni en el arte, ni en las discusiones públicas o en la vida privada (cf. Homann 2002: s.p.). Según Kienecker (cf. 1991: 93), se ha vuelto una palabra cotidiana, vaciada. Ricoeur, en cambio, todavía considera que

> the word 'God' does not function as a philosophical concept, whether this be being either in the medieval or in the Heideggerian sense of being. Even if one is tempted to say–in the theological metalanguage of all these pretheological languages–that 'God' is the religious name for being, still the word 'God' says more: it presupposes the total context constituted by the whole space of gravitation of stories, prophecies, laws, hymns, and so forth (Ricoeur 1995: 45-46).

En ese sentido, Ricoeur amplía que "[t]he referent 'God' is thus intended by the convergence of all these partial discourses" (Ricoeur 1995: 227-228). Kurz afirma otro cambio que se produjo en el concepto de 'Dios' en la literatura y que va en una dirección política-social:

> Autoren sprechen heute über Gott meist weniger in Beziehung zu oder Auseinandersetzung mit einer bestimmten Kirche als aus dem von ihnen erfahrenen gesellschaftlichen, bewußtseinsmäßig erreichbaren geschichtlichen Raum. Ihre Sätze sind signifikante Äußerungen der Zeit, Gespräche mit den Überlieferungen des Christentums, Geschichten aus der nach allen Seiten aufgebrochenen Welt (Kurz 1996: 10-11).[260, 261]

Indica además, la diferencia que se hace entre el Dios personal y el Dios de la Iglesia. Para las novelas argentinas, estudiadas en el presente trabajo, se puede recalcar que están las dos imágenes de Dios presentes. Sobre todo en el capítulo III.3 la imagen de Dios es de importancia central para el análisis. La connotación positiva o negativa que se le atribuye, es un índice de la ideología y de la postura ante la política que se transmite (queriendo o no queriendo) en el texto narrativo. En el caso del Dios de la Iglesia, su emergencia lleva muchas veces una connotación negativa, sobre todo cuando de novelas contestatarias se trata. Al tener en cuenta la estrecha relación que tenía la jerarquía eclesiástica con el gobierno de facto, ello puede implicar una crítica al sistema político.

Además, entran en los textos narrativos, siguiendo a Homann (cf. 2002: s.p.) los conceptos de la vejez, el morir y la muerte. Estos conceptos reflejan, como Tillich ya había señalado, lo que concierne últimamente al ser humano. Pero como Homann (cf. 2002: s.p.) destaca, el uso de esos conceptos en la literatura ha cambiado. Baltz advierte también, que esas preguntas en la literatura contemporánea ya no abarcan un entendimiento cristiano en su totalidad, sino que se encuentran solamente de manera puntual y parcial (cf. Baltz 1983: 272). Si bien esto para la literatura alemana puede ser válido, en el caso de las obras analizadas hay que recalcar,

[260] "Hoy en día, los autores hablan de Dios ya no desde una relación o discusión con una Iglesia determinada, sino desde el espacio histórico social, de ellos experimentado y para ellos conscientemente alcanzable. Sus frases son observaciones significativas del tiempo, conversaciones con las tradiciones del cristianismo, historias de un mundo reventado por todas partes" (cf. Kurz 1996: 10-11).

[261] Kurz señala las diferentes formas en que el concepto de Dios entró a la literatura alemana: „Er war der 'Sündenbock' der Geschichte, der alte Mann der Gesellschaft (seit Arno Holz und Bert Brecht), der blutarme Theologengott (Wolfgang Borchert), das Gespinst der Gedankenlosen (Hans Erich Nossack), der naturwissenschaftlich Unbeweisbare, eine Abstraktion (Wolfgang Koeppen, 'Tauben im Gras'), gering geschätzt als Lebenssinn für Gedankenlose, Tröster für zu kurz Gekommene"; ("Era el chivo expiatorio de la historia, el hombre viejo de la sociedad (desde Arno Holz y Bert Brecht), el anémico Dios de los teólogos (Wolfgang Borchert), el hilado de los irreflexivos (Hans Erich Nossack), el científicamente incomprobable, una abstracción (Wolfgang Köppen, 'Palomas en el pasto') menospreciado, como el sentido de la vida para los insensatos, consolador para los que se quedaron atrás"; Kurz 1996: 65-66).

que debido a la situación en que están escritas, la vejez no es un problema que esté tratado en ellas. El tema de la muerte o el morir, en cambio, sí es esencial, por no decir omnipresente. Pero ¿cuál es la importancia de su emergencia en los textos narrativos?, ¿cómo es su entrada en ellos?, y ¿tiene su representación alguna connotación política?

Se ha visto que la mayoría de los investigadores sostiene que vale la pena seguir el diálogo o encuentro entre la literatura y la religión. En casos ya se han remarcado algunos de los frutos que semejante investigación puede brindar. Generalmente se destacan más los beneficios que resultan para la teología que el provecho que puede resultar para las ciencias literarias. Langenhorst (2005) es uno de los primeros, quien se ocupa de sistematizar posibles ganancias del encuentro, tanto para la teología, como para la literatura. Por lo tanto, en lo siguiente se suma a las ganancias desarrolladas por Langenhorst (desde una perspectiva teológica), las formas narrativas que pueden ayudar a producir esas ganancias. Para eso me baso sobre todo en el estudio de Bleicher, quien lista herramientas narrativas desde su perspectiva de las ciencias literarias. Con ello, en este trabajo, se ofrecen de manera sintetizada diferentes modelos de análisis de la emergencia del discurso religioso en textos narrativos, que logran tener en cuenta la perspectiva de ambos campos científicos. Basado en las cinco ganancias de Langenhorst, se puede destacar que las primeras dos se refieren a la forma estética literaria del discurso religioso, mientras que en las otras tres se focaliza en su función en mira al contexto histórico-cultural y social-político. A partir de ese procedimiento se ha creado un nuevo sistema de análisis, que ya por la heterogeneidad de las novelas es imprescindible, para tener una base de comparación. Sin embargo, se puede obviar la aplicación de todas las dimensiones a todos los textos.

La primera ganancia señalada por Langenhorst (cf. 2011b: 181), se refiere a *reflejos textuales* en el texto literario, o, como Lustig los denomina, *las señales* para el lector (cf. Lustig 1989: 133). Estos pueden ser citas, motivos, nombres, lugares, praxis religiosa en la oración, actitud de culto, etc., como lo señala Hammer (cf. 2008: 614) para su segundo campo de investigación. En algunas novelas esa praxis religiosa encuentra a través del rezo repetidamente su entrada, por lo que se le destina un capítulo completo: se encontró que este análisis puede ayudar a caracterizar los personajes y lleva así a un entendimiento más profundizado del texto narrativo. Las diferentes posibilidades de la emergencia de los *reflejos textuales* del discurso religioso en las novelas, señala Bach (cf. 2001: 16). Postula cuatro conceptos: *integración*, *extensión*, *quiebre*, e *innovación. Integración* se refiere a textos literarios que reflejan simplemente escrituras 'sagradas', como en cierto sentido se da en *Dios no nos quiere contentos* (Gambaro), la *extensión* las amplía o las reescribe. Es decir, los *reflejos textuales,* en lo que se refiere a citas, motivos, etc., también pueden ser transformados. Un análisis de ellos bajo las teorías de la intertextualidad, de las cuales se cita en este trabajo como un ejemplo a la de Bajtín (1989), permite "una mirada transformada y aguda al texto original" (Langenhorst 2011b: 181) para el teólogo, y a la vez permite abrir el análisis literario hacia otras y tal vez nuevas perspectivas. El *quiebre,* a su vez, se da cuando se niega explícitamente la relación con una tradición y convicción religiosa y se postula una contraposición a ella, mientras que *innovación* significa el invento de nuevos textos 'sagrados', lo que puede ser entendido como la categoría c) de Hammer, la estetización de lo religioso, la consagración de obras y/o artistas en la modernidad y la posmodernidad (Hammer 2008: 615). Estas cuatro categorías ayudan a preestructurar la emergencia de la religión en la literatura.

Sumando todas estas posibilidades, se puede sostener que esta ganancia corresponde a lo que Lustig llama el enriquecimiento del sentido por una dimensión más:

> Durch Integration der biblisch-christlichen Erzählsymbolik bereichern die Autoren das vordergründig erzählte Geschehen um eine zusätzliche Sinndimension. Als Garant der Sinneinheit des literarischen Werks wird sie dort unentbehrlich, wo sich entweder die lineare Ordnung des Erzählens auflöst […] oder sich auf philosophischer Ebene Zweifel am Sinn der Existenz (des Helden) anmelden. Die symbolische Struktur des Geschehens, die allein schon durch den Titel, durch Motti oder Namen etabliert werden kann, wird dann für den Leser gleichsam zur Lektüreanweisung, auf welche er die einzelnen Elemente der Erzählung hinordnen kann (Lustig 1989: 551-552).[262]

Esta ampliación del sentido se demostrará sobre todo en el análisis de *Ganarse la muerte* (Gambaro), al tener como fondo interpretativo un texto bíblico: el *Libro de Job*. Las referencias a una posible interpretación teológica, permiten ampliar el análisis narratológico y encontrar nuevos puntos de vista. Estos nuevos reconocimientos también pueden influenciar en el sentido del concepto del *conocimiento cultural* (Neumann/Nünning 2006) al lector y su entendimiento de los acontecimientos en la sociedad (cf. lo desarrollado en el capítulo III.1). En general se puede decir que los *reflejos textuales* se encuentran en todas las novelas analizadas, sin embargo, en algunos casos más explícitos o frecuentes que en otros.

La segunda dimensión consiste en la *sensibilización del lenguaje*. Para la ciencia literaria, un análisis detallado del lenguaje de *La Biblia*, de los sermones, de los mandamientos y oraciones en los textos literarios, puede ser muy fructífero para la interpretación de un texto, sea por una continuación de su escritura, una parodia, una sátira, o como código (cf. Langenhorst 2005: 231), tal como se verá en *Cola de lagartija* (Valenzuela). A través de esta novela se demuestra, como a través del uso de versículos, por un lado, se puede construir poder, y por el otro, desarmarlo, al parodiar el discurso religioso.

Según el acuerdo de los críticos literarios, fue sobre todo la lengua religiosa, la que hasta hace unos pocos años atrás tenía una función importante: "Vom frühen Mittelalter über die Spracherweiterung der Mystik, die Reformation, das Barock, bis in die frühe Romantik hatte religiöse Sprache eine bedeutende literarische Funktion" (Kurz 2004: 59).[263] Pero mientras que la literatura cristiana antes solamente conoció el idioma religioso, en el presente "sind bibelbewußtes, kirchlich konfessionelles, außerkirchlich religiöses Denken nebeneinander gegenwärtig" (Kurz 2004: 59).[264] Todavía hay versículos y expresiones eclesiásticas que caracterizan el vocabulario de nuestra cultura (cf. Kurz 2004: 60). La interpretación de estos,

[262] "A través de la integración del simbolismo narrativo bíblico-cristiano los autores enriquecen lo narrado en primer plano con una adicional dimensión del sentido. Como garante de la unidad del sentido de la obra literaria se hace indispensable en el momento en que se diluye el orden linear de la narrativa [...] o a nivel filosófico se hacen presente dudas respecto al sentido de la existencia (del héroe). La estructura simbólica del acontecimiento, que ya puede ser establecida tan solo por el título, los lemas o nombres, llega a convertirse en instrucción de lectura con la cual el lector puede ordenar los diferentes elementos de la narración" (cf. Lustig 1989: 551-552).

[263] "A partir de la temprana Edad Media, pasando por la ampliación lingüística mística, la Reforma, el Barroco y hasta en el Romanticismo temprano, la lengua religiosa tuvo una función literaria importante" (cf. Kurz 2004: 59).

[264] "están presentes uno al lado del otro el pensamiento comprometido con *La Biblia,* el confesional eclesiástico, el extraeclesiástico religioso" (cf. Kurz 2004: 59). Según Kurz, el ansia de una trascendencia religiosa, el deseo de que después de la muerte no todo haya terminado, la imaginación de que un Dios esté por encima de la historia de los hombres, que la vida tenga un sentido, que la justicia no quede excluida para siempre, que viva en muchos de los hombres. Devoción a la naturaleza y religiosidad cósmica se despertaron nuevamente. Muchos anhelan embarcarse meditativamente en la vida eterna. Formas de religión esotérica se expanden. Hasta el actuar en el campo social puede ser expresión de una conducta religiosa (cf. Kurz 2004: 59-60).

junto con David Jasper, no tiene que ser necesariamente literal, sino que puede ser metafórica. Así se debe contestar ante la pregunta: "how may the kingdom of God be described? Metaphorically […]" (Jasper 1992: 93). Para John Neary la forma narrativa de la metáfora y su uso, es precisamente la que debe reunir a los teólogos y críticos literarios:

> the question of how and to what extent, if at all, metaphor can mediate some deeper reality (divine, transcendent, ultimate concern, radiant gist) is a key modern-day religious question–and one that ought to bring theologians together with literary critics, who study texts explicitly founded on metaphors and fictions (Neary 1999: 5).

Pero también, junto con Kurz (cf. 2004: 118), se puede recalcar que en muchos casos los recursos narrativos son utilizados como modo de alusión indirecta, porque los autores de hoy en día temen declaraciones directas de fe. En consecuencia, también en el caso de la religión se recurre a la ironía, la sátira o la polémica, para no hablar directamente de lo que concierne a uno incondicionalmente.[265] Kurz subraya que la función de la ironía consiste en cuestionar la autoridad excesiva, en dilatar el reclamo del poder y en hacer preguntas crípticas. La ironía se niega a los reclamos autoritarios y hace temblar la fe de cualquier índole absolutamente segura de sí misma (cf. Kurz 1996: 116). Recalca además, que la generación joven no espera un discurso religioso para encontrar a Dios en la literatura:

> Sie [Christen einer jüngeren Generation] erkennen unsakrale Stilmittel, Ironie, Parodie, Satire. Am Wechsel der Sprachstile, der Vermischung des hohen mit dem niederen Ton, an der Verkupplung des Zitats mit einem Vulgärausdruck nehmen sie keinen Anstoß, vorausgesetzt, daß der Text Stil hat und Form (Kurz 2004: 127).[266]

Kienecker agrega el silencio a estas formas de narrar. Según él, la literatura moderna calla más a Dios de que lo hace hablar. Pero no es un silencio de silenciar algo, de negarlo. La literatura reconoce que no puede disponer de Él, no lo puede utilizar como 'Deus ex machina' (cf. Kienecker 1991: 94).[267] Solamente el callar puede proporcionar un sentimiento y seguro también la conciencia de lo 'enorme'. El silencio es parte del diálogo abierto como expresión de una atenta expectativa (cf. Kienecker 1991: 162). Bauke-Ruegg (cf. 2004: 54) afirma también que el silencio es una de las congruencias entre literatura y religión, ya que ambas están influenciadas por la estupefacción creciente en las sociedades contemporáneas. Asimismo Lesch afirma que el intento de hablar 'fuera' de la lengua no necesariamente tiene que conducir al enmudecimiento, sino puede conducir a una manera de hablar de manera *diferente* (cf. Lesch 1994: 18).[268] Avenatti y Safa explican a su vez que la hermenéutica

> debiera tener por finalidad no menor devolverle al misterio su carácter de tal. Se trata de un itinerario que va desde un silencio inepto hasta un silencio sabio por el camino de la palabra. La *Palabra Una* (y única) capaz de contener, pronunciar y producir la totalidad de la realidad bella […], está vedada a la

[265] Cf. también Favoretto (2010: 277) quien destaca la función didáctica de la ironía en textos escritos bajo la dictadura militar.

[266] "[Los cristianos de una generación más joven] reconocen recursos estilísticos no sagrados, ironía, parodia, sátira. No se escandalizan por el cambio de estilo lingüístico, por la mezcla del tono alto con el tono bajo, por la combinación de la cita con vulgarismos, siempre que el texto tenga estilo y forma" (cf. Kurz 2004: 127).

[267] La forma narrativa del silencio y su significado se retoma en los análisis de *Dios no nos quiere contentos* (Gambaro; capítulo III.1) y *El vuelo del tigre* (Moyano; capítulo III.3.2.5).

[268] El silencio también en *La Biblia* tiene su importancia (cf. por ejemplo el silencio de Zacharias en San Lucas 1:18-22 y 1:57-66). Cf. también las veces que los profetas del Antiguo Testamento, Jesús y los Apóstoles en el Nuevo Testamento van al desierto para prepararse a su misión; cf. entre otros: 1 Reyes 17:1-7; San Mateo 4:1-11; 2 Corintios 11:26. El desierto también se tematiza en la novela *Dios no nos quiere contentos* (Gambaro).

> pronunciación humana; no así la palabra que participa de las 'voces' que esa Palabra ha dejado en todo y que halla su mejor lugar expresivo en el hecho poético, que la alude constantemente. Una hermenéutica así permite, precisamente, uno de los más nobles actos humanos posibles: *callar con ocasión de Dios* […]. Pero, en definitiva, no es un mero callar, sino *haber dicho* (Avenatti/Safa 2003: 34).

Otra s*ensibilización del lenguaje* se da a través de una de las formas narrativas de las que se sirvieron los escritores en los años '60 al '80, la 'enigmatización': el simbolizar elementos cotidianos. 'Pan', por ejemplo, puede significar tanto un alimento como la representación del cuerpo de Cristo. También el uso de la paradoja, puede ejemplificar el carácter absoluto de Dios, abarcando las contradicciones en él (cf. Bleicher 1993: 198).

La *ampliación de experiencias* sería la tercera dimensión, según Langenhorst (2005: 232): ¿cuáles son las huellas de socialización religiosa que se pueden encontrar en los textos? ¿Cuáles son los procesos que influyen en los autores?, y –bajo la teoría de la recepción– ¿cuáles son las experiencias que el lector puede (re)encontrar en el texto? Esto se puede dar, entre muchas otras técnicas narrativas, a través de la transfiguración, como la explica Bleicher (cf. 1993: 204): un personaje contemporáneo vive una o todas las estaciones de la vida de Jesús, o sea, se transfieren las experiencias de su vida hacia la realidad contemporánea. Eso se puede observar sobre todo en la novela *La larga noche de Francisco Sanctis* (Costantini), en la que el protagonista camina por toda la ciudad de Buenos Aires, como un *vía crucis*, hasta reconocer que su destino es intentar salvar a dos muchachos. Otra forma, explica Bleicher, se da cuando en algunas novelas se representa la influencia de Dios en el mundo a través de la vida y el crecimiento interno de alguno de los protagonistas. En *Los caminos* (Loubet) se encuentran esas huellas de la socialización religiosa en la protagonista Julia, la que finalmente pasa de ser una persona egoísta a ser amistosa y a responsabilizarse por su entorno social. También en *Dios no nos quiere contentos* (Gambaro), la protagonista Ecuyere, después de haber pasado por un desierto figurativo, se transforma de una mujer egoísta y ensimismada en una mujer preocupada y responsable de su alrededor. En este caso, sin embargo, el texto no permite concluir que la protagonista haya sido educada según criterios religiosos, pero sí se abre la posibilidad de la presencia divina a través de ese momento de silencio.[269] Otra de las técnicas posibles, según Bleicher, es el cambio de perspectiva, en el sentido que uno de los personajes de la ficción cuenta la historia de Jesús, vinculándola con su propia época. Este es un recurso que no se da en las novelas estudiadas.

La cuarta ganancia se refiere a la *indagación de la realidad*: "Tanto la teología como la literatura se esfuerzan, cada una a su manera, por describir y reconstruir la realidad en y con el lenguaje" (Langenhorst 2011b: 182). Para ello en las ciencias literarias no solamente importa que la religión esté presente en los textos, sino se hace hincapié en la presentación de los objetos teológicos y literarios, según lo afirma Bauke-Ruegg (cf. 2004: 62-63), lo que Bajtín (2005) llamó la unidad entre contenido y forma. Esta ganancia se da, según las formas narrativas listadas por Bleicher (cf. 1993: 206), a través de imágenes contrastivas: el lector siente tanto rechazo por lo que lee, que llega a sentirse obligado a actuar, como en el caso de *Ganarse la muerte* (Gambaro). Un método muy frecuente es la transmisión de los valores cristianos, a través del actuar social o el compromiso político de los personajes, como se

[269] La Ecuyere, protagonista de *Dios no nos quiere contentos* de Gambaro, está centrada en sus propios problemas. Después de la muerte forzada de dos compañeros y un momento en absoluta soledad (el paso por el desierto), se da cuenta que el apoyo mutuo entre los pobres es necesario para poder salir de la miseria.

revela en *Conversación al sur* (Traba) y nuevamente en *La larga noche de Francisco Sanctis* (Costantini) y muchas otras. Esto corresponde al concepto de Tillich (cf. 1964: V, 48): la pregunta por la religión está en el intento inútil de encontrar su lugar en la vida, en protagonistas que están perseguidos por su cargo de conciencia, personajes, cuya muerte es tan sin sentido como su vida lo fue (como el caso de Cledy, la protagonista de *Ganarse la muerte* -Gambaro), o en personajes que están repugnados por el vacío en sus vidas (como la protagonista Ecuyere en *Dios no nos quiere contentos* -Gambaro), a través de poetas, que nos demuestran el vacío y el desierto de nuestro ser (o al contrario, que el amor lo puede todo, como en *De Dioses, hombrecitos y policías* -Costantini), la suciedad física y moral bajo la superficie limpia (*Ganarse la muerte* -Gambaro; *Goliat o la noche de los milagros* -Alonso, *En la estela de un secuestro* -Bosco y, en parte, *El mejor enemigo* -López), a través de un dramaturgo que con símbolos grotescos nos demuestra la ilusión humana o el estar enlazado en el odio y la culpa, es decir, las profundidades oscuras de la esperanza perdida (*Luna caliente* -Giardinelli).[270, 271]

Están, además, los *indicios de posibilidades,* los que forman la quinta dimensión: "El lenguaje religioso y el literario comparten muchas cosas: ambos condensan la realidad y van más allá de ellos mismos, reflejan y 'trascienden' así la realidad" (Langenhorst 2011b: 183), con la diferencia, que para el teólogo, "la trascendencia del lenguaje religioso, no es […] solamente un trascenderse a sí mismo del hombre, sino un proceso otorgado por Dios para abrirse a Él" (Langenhorst 2011b: 183). De esa manera se abren espacios de posibilidades, de vida, de experiencia en la literatura. En ellos se encuentran, según Langenhorst, también expresiones sobre Dios, porque todos los elementos del lenguaje de la fe son "Sehnsuchts- und Hoffnungsaussagen" ("expresiones de ansiedad y esperanza"; Langenhorst 2005: 234), tanto como las que se abren en *Los caminos* (Loubet), *Goliat o la noche de los milagros* (Alonso), *El vuelo del tigre* (Moyano) y *Dios no nos quiere contentos* (Gambaro).

Estas entonces son las posibilidades con las cuales a continuación se analizan las formas narrativas del discurso religioso en novelas contestatarias, escritas bajo una dictadura militar. Según lo desarrollado, permiten profundizar y ampliar el análisis de la literatura, con lo que tal vez se le abre una nueva dimensión de entendimiento al lector. Esto, sobre todo para un análisis de novelas escritas bajo un régimen autoritario, puede ser de importancia fundamental.

---

[270] Para Roger Hazelton sobre todo el arte de lo grotesco es "peculiarly open and congenial to theological reflection" ya que muestra "incongruity and even monstrosity in a great variety of forms" y con ello puede "induce reflection upon the elements of distortion and disorder in our experience" (Hazelton 1997: 75). Hazelton ve tanto en la teología como en lo grotesco la manera de recordar el misterio del ser humano en un mundo que siempre dejó que desear, a modo de practicabilidad y claridad (cf. Hazelton 1997: 75): "The art of the grotesque, while not forcing or foreclosing any theological issues, is valuable in recalling the precariousness of faith itself. The grotesque way of seeing humanity-in-the-world underscores the risk and hazard that are bound up with any vote of confidence given to reality. Theology, which is the enunciating of that abiding, confiding trust and loyalty called faith, should not be allowed to forget that faith is but one option among others – an option moreover that embraces not only contemplation but commitment, and demands that we can no longer easily be reconciled to the way things are with us" (Hazelton 1997: 81). También el humor permite crear con sus 'contra historias' de múltiples significados un espacio en el cual los valores morales, filosóficos y teológicos son puestos en contradicción (cf. Bauke-Ruegg 2004: 571). Según Liscano, es la literatura fantástica la que resuelve la oposición entre literatura y religión, por "ser precisa y solamente ficción, fábula, especulación, erudición" (Liscano 1976: 26) y sigue: "Al declararse ficción pura y simple, esencia literaria, entorna puertas hacia el misterio que suelen cerrar las mascaradas del ocultismo y del seudomisticismo orientalista" (Liscano 1976: 27).

[271] En referencia al cine, Klein (cf. 2009: 173-174) señala que el terrorismo en la película *V wie Vendetta* (2006, director James McTeigue) es conscientemente irreligioso, pero se dirige en contra del régimen que utiliza la religión cristiana como fachada para esconder sus crímenes. El mismo recurso se puede observar por ejemplo en la novela *Ganarse la muerte* (Gambaro), cf.el análisis en el capítulo III.1.

2.6 La religión en la literatura contestataria argentina y criterios para su investigación

Después de haber definido el concepto de la religión, y en base a lo aclarado en la introducción sobre el concepto de la literatura, se pudo anclar el presente estudio en el campo científico "literatura y religión". Resumiendo, se puede decir que el concepto de religión de Tillich sigue siendo actual, ya que se lo puede entender como un antecesor de los teólogos y científicos de la religión de hoy en día, que parten de una antropología teológica. Su comprensión de la teología en su contexto lo hace pertinente para este trabajo interdisciplinario, más si se tiene en cuenta el contexto cultural latinoamericano, en que las novelas se inscriben. Este, marcado por las influencias del catolicismo desde el 'descubrimiento', además de las religiones afroamericanas, como de los pueblos originarios de América Latina, está impregnado por formas de sincretismo. Por eso, es de suma importancia que el concepto de Tillich, permita entender bajo el término 'religión' tanto las formas y ritos de la religión popular, como de la jerarquía eclesiástica. Es necesario recalcar que también cuestiones teológicas, como la búsqueda del sentido de la vida, entran en este concepto de religión doble facético de Tillich. Este es el punto en común, entre Tillich y Bonhoeffer, quien desarrolla que el sentido de la vida está en el seguimiento de Jesucristo en su pasión. Fue uno de los teólogos de gran influencia en los círculos de la *Teología de la Liberación* en América Latina, cuyas ideas entraron varias veces en la literatura. Significativo de este concepto para el contexto de una dictadura, es además, que parte de un ser humano activo y no de alguien con un papel de espectador (cf. por ejemplo Tillich 2007: XV, 289).

¿Cómo emerge entonces la religión en la literatura? y ¿cuál es su función en las novelas contestatarias? Aunque difieran en uno u otro punto, los científicos están de acuerdo en que la tensión entre los diferentes métodos de la teología y de las ciencias literarias es necesaria para un análisis amplio de cada novela y para que ambos campos se enriquezcan mutuamente. Me adhiero a la postura de Langenhorst, que un encuentro entre ambos campos produce ese enriquecimiento. Para ese encuentro se necesita, junto con Bauke-Ruegg (cf. 2004: 60), del *tertium comparationis*, que es la novela misma. Pero la diversidad de maneras en las que la religión entra a la literatura, y la diferencia en la metodología de ambos campos, hace difícil establecer un modelo explícito como válido para la interpretación de todos los textos narrativos. También Polaschegg y Weidner (cf. 2012: 11) destacan que diferentes instrumentos metodológicos son necesarios, para cumplir con el desafío que significa este vasto campo de investigación. En consecuencia, en el capítulo II.2.5 se listó una gran variedad de posibilidades narrativas para la interpretación de textos literarios y las ganancias que se pueden obtener a través de una mirada teológica sobre estos. Si bien las diferentes metodologías son bastante heterogéneas y oscilan entre preguntas temáticas y por la estética formal, es justo este espectro amplio lo que posibilita tomar el texto en serio en su individualidad y ajustar el análisis a cada necesidad. Si bien no todos los aspectos se encuentran en cada novela a analizar, el aparato es como una fuente de donde se puede servir a la hora de analizar un texto concreto.

Un diálogo sincero que respeta ambas disciplinas de la misma manera, a mi entender, es entonces posible y muy enriquecedor para el análisis. Empero, hay que destacar que también existen otras miradas, otras teorías, como la del psicoanálisis, la del marxismo o la del feminismo, las que pueden permitir otras miradas sobre los textos. Hay que recalcar además, que

mientras que la investigación sobre la emergencia del discurso religioso en la literatura, en el sentido de citas y motivos bíblicos, es objetivo, posibles observaciones acerca de un significado trascendental hacia Dios, dependen de la postura de cada científico. Algunas investigaciones quedarán, por ejemplo, al nivel de la figura del Jesús histórico (no pensando en la resurrección), transmitiendo un posible mensaje político o social, mientras que otros lectores entenderán a través de esa figura y su función un mensaje religioso (intencionado por el autor o no).

Este trabajo interdisciplinario, anclado en las ciencias literarias-culturales con una mirada interesada en la perspectiva teológica, se focaliza en mostrar el discurso religioso en las novelas, es decir su estetización y sus posibles funciones, sobre todo con respecto al contexto de la dictadura militar en el que están inscritas. De ahí, la observación de una posible relación entre crítica del Estado y de la jerarquía eclesiástica puede abrir nuevos hilos interpretativos. Se ha encontrado además, que una comparación de la entrada del discurso religioso entre los textos narrativos mismos, se vuelve de sumo interés, ya que así el uso diferente de él se hace evidente y con ello el cuidado que se precisa en el momento de juzgar sobre la función de este en textos ficcionales. La teoría y metodología que mejor se adapta a esta complejidad es la de la *narratología histórica-cultural* de Erll/Roggendorf (2002), ya que permite agregar las teorías necesarias para cada novela. Las preguntas abiertas en estas, permiten al lector a repensar sus conocimientos culturales (Neumann/Nünning 2006). Así es posible estudiar en una novela a través de los *reflejos textuales* (cf. Langenhorst 2005) el ingreso y la función del motivo bíblico de Job (*Ganarse la muerte,* Gambaro) en el sentido del análisis propuesto por Bach (2001: 16): ¿se trata en este caso de una simple *integración* del texto bíblico, o de una *extensión*? ¿Cómo se integra la 'palabra ajena' en el texto? ¿Sitúa esta la historia en un cierto contexto? o ¿entra en forma de una parodia al texto, abriendo así posiblemente las interpretaciones a nuevos puntos de vista? (cf. Bajtín 1990: 119).

En otras novelas, como en *Conversación al Sur* (Traba), una mirada hacia la función del rezo evidencia si esta tradición está cargada de sentido todavía o se ha convertido en una función secularizada que, sin importar su contenido, por su forma ritual cumple una función (tranquilizadora). La ganancia de la *indagación de la realidad* (la cuarta dimensión señalada por Langenhorst 2005), se obtendrá a través de la lectura de la novela *Cola de lagartija* (Valenzuela), al analizar el discurso religioso, las creencias del pueblo y el manejo que de ellas hace el poder. Finalmente, se puede encontrar a través de su forma narrativa, también en las novelas contestatarias, la señalización de otro mundo (mejor), como en *El vuelo del tigre* (Moyano) o *Goliat o la noche de los milagros* (Alonso). A través de los *indicios de posibilidades* encontradas en las novelas, como quinta dimensión anotada por Langenhorst (2005), al lector se le abre la posibilidad de entender que un actuar de una forma diferente es posible. Así, lo leído puede repercutir o refigurarse en la sociedad contemporánea.

Estas ganancias, tanto como las formas narrativas, a través de las cuales emerge el discurso religioso, no se dan en todas novelas de la misma manera, sino que pueden aparecer en cada una de manera más o menos explícita o implícita. Es lo adecuado entonces dejar la conversación entre ambos campos abierta. Como se puede apreciar en el siguiente capítulo, la diversidad de los textos narrativos y los estímulos a reflexionar sobre lo leído (y lo vivido) que se abren a través de ellos, es lo que invita cada vez a nuevas investigaciones.

III El discurso religioso: su estetización y su función en novelas ejemplares

En los capítulos anteriores se pasó en forma breve por la historia y las posibles razones de la emergencia de la dictadura militar argentina de los años 1976-1983. Además se examinó la postura de la Iglesia católica frente a ella y se señaló la situación de los intelectuales ante la censura aplicada. También se aclaró lo que se entiende en este trabajo cuando de literatura y de religión se habla y la importancia de este campo científico para las ciencias culturales. En consiguiente es posible enfocar en la pregunta central de este trabajo: ¿cómo pensar la estetización y cuál es la función del ingreso de la religión en las novelas contestatarias escritas durante la última dictadura militar argentina?

Todas las novelas de este corpus están escritas o fueron publicadas en los años del último gobierno de facto en Argentina, tanto dentro como fuera del país, como se señaló en el capítulo I. Las novelas *Ganarse la muerte* (1976) de Griselda Gambaro junto a *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig se publican inmediatamente después del golpe del 1976, por lo cual se puede suponer que su escritura no se refiere a la dictadura militar bajo Videla, Massera y Agosti. Igualmente ficcionalizan un ambiente de violencia instaurado en la vida cotidiana argentina de manera acentuada a partir del último período del gobierno peronista. Por lo tanto, para la meta de este trabajo, investigar sobre el papel de la religión en la literatura escrita bajo un gobierno autoritario, el análisis de estas novelas se revela conceptualmente válido, lo que es apoyado por el hecho de que el texto de Gambaro fue censurado por el gobierno de facto.[272]

Otras novelas están ubicadas en ese período histórico, aunque fueran escritas ya en plena dictadura militar y algunas publicadas al finalizar e incluso después: *En la estela de un secuestro* (1977, Bosco), *La rebelión de los semáforos* (1977, Gallardo), *Los caminos* (1981, Loubet), *¿Y qué querés que te diga?* (1983, Gudiño Kieffer), *Goliat o la noche de los milagros* (1983, Alonso) y *El mejor enemigo* (1984, López). Es interesante destacar que estas novelas son las que más insisten en la necesidad de guardar orden social, con lo que están cerca al discurso oficial. De hecho, *En la estela de un secuestro* (Bosco), *La rebelión de los semáforos* (Gallardo) e *¿Y qué querés que te diga?* (Gudiño Kieffer) son las tres 'novelas acomodadas' que entraron en este trabajo. En el caso de *Los caminos* (Loubet) el cuadro se presenta de manera ambigua, por lo que sólo un análisis minucioso puede hacer entender su posición ante los acontecimientos políticos. Que la trama se desarrolle en los años anteriores a la dictadura militar, puede ser considerado como un intento de evitar la censura, como se expuso en el capítulo anterior, ya que mencionan la violencia y el terror que sufrió la sociedad, pero aún bajo un gobierno civil. Eso vale, por ejemplo, para *Goliat o la noche de los milagros* (Alonso) y en parte para *El mejor enemigo* (López).

En cuanto a su trama, la novela *Cola de lagartija* (1983) de Luisa Valenzuela puede ser considerada como una continuación de las recién mencionadas, ya que fue escrita en el periodo militar y narra sobre aspectos de este. También *Luna caliente* (1983, Giardinelli) y

[272] Este mismo argumento condujo entre otros puntos a la censura de la novela *Ganarse la muerte*: "Realiza una alusión crítica al anterior gobierno durante el cual probablemente la obra fue escrita –pero que el lector desprevenido puede pasar por alto la inferencia a éste (sic)" (Gambaro 2002: 210). Tanto Reati (1992: 12) como Kohut clasifican la "literatura de la dictadura" (Kohut 1996: 10) desde el 1975 al 1985, cf. lo desarrollado en el capitulo I.

Conversación al sur (1981, Traba) y las dos novelas de Costantini (1979, 1984) se refieren explícitamente a la época entre 1976 y 1983, mientras que *Dios no nos quiere contentos* (1979, Gambaro) y *El vuelo del tigre* (1981, Moyano) hacen alusiones a estos años, o, mejor dicho, son alegorías de la dictadura militar, sin mencionarla directamente.

Si la referencia a la dictadura es explícita o implícita, sin embargo, no influencia la forma de la novela: *Cola de lagartija* de Valenzuela tanto como *Ganarse la muerte* y *Dios no nos quiere contentos* de Gambaro, *De Dioses, hombrecitos, y policías* y *La larga noche de Francisco Sanctis* de Costantini*, Goliat o la noche de los milagros* de Alonso y *Luna caliente* de Giardinelli contienen elementos fantásticos, mientras que *Conversación al Sur* de Traba con *El mejor enemigo* de López son unas de las pocas novelas de la época que están escritas en estilo realista.

El análisis demostrará que el discurso religioso, en el concepto amplio y estricto de Tillich (tal como fue descrito en capítulo II.2.1), se inscribe en todas las novelas del corpus considerado, si bien en cada una de diferente manera. En algunas lo hace refiriéndose a figuras bíblicas (cf. especialmente el capítulo III.1), o bien recurriendo al diálogo con Dios que asume la oración como una posibilidad de enfrentarse al horror, a la vida misma o siendo guía para la acción (cf. las novelas en el capítulo III.2). En otras, la narración se estructura a través de la figura de la Trinidad (*Cola de lagartija;* cf. III.3.1); en la creencia en los milagros (*Goliat o la noche de los milagros; ¿Y qué querés que te diga?;* cf. III.3.2.3 y III.2.2.3) y en creencias ancestrales (*El vuelo del tigre,* cf. III.3.2.5). En estas novelas además, la imagen de Dios se vuelve sumamente importante para el análisis. El discurso religioso también puede ingresar en las novelas a través de las imágenes asociadas al culto religioso (altares, cruces, cálices) que pueden aparecer como parte de la escena, o por medio de las reminiscencias al vocabulario religioso, como citas directas o indirectas de los versículos, como se da en la mayoría de las novelas en este trabajo analizadas. En todas, además de estas formas provenientes del discurso religioso, también entran de manera explícita o implícita los conceptos teológicos como la pregunta por la vida, la resurrección, la Gracia, etc. que pueden ser reflexionados según la idea de la *interpretación no religiosa de conceptos teológicos*, pronunciada por Bonhoeffer (2010).

Así es posible formular preguntas a investigar acerca de este ingreso (y su reconocimiento) de la religión, de sus enunciados y valores culturales que se intenta describir. ¿Esa emergencia en un contexto de un régimen de facto, tiene funciones como el evitar la censura, el desplazar el enunciado o el hablar de lo innombrable? ¿Se logra con ello expresar una crítica política social y, tal vez, hacia la jerarquía eclesiástica? Estas preguntas se plantean cómo análisis central de las novelas *Ganarse la muerte* de Gambaro, *Conversación al Sur* de Traba y *Cola de lagartija* de Valenzuela. A estas interpretaciones se les suman en forma breve enfoques especiales de esta temática, encontrados en las otras novelas arriba mencionadas, que ofrecen más respuestas a los interrogatorios planteados.

Las dos primeras novelas de interés para este trabajo son *Ganarse la muerte* y *Dios no nos quiere contentos* de Gambaro. Después de un resumen y un breve análisis de las reminiscencias bíblicas en ellas, se enfoca el trabajo en destacar el significado que contiene la alusión a la figura bíblica de Job en estos textos narrativos. Para ello es importante considerar la discusión acerca de la libre voluntad y sus consecuencias en diferentes teorías filosóficas y

religiosas como el existencialismo y la *Teología de la Liberación,* para comprender las situaciones sin salida de Job y de Cledy. La comparación del comportamiento de las protagonistas, Cledy y la Ecuyere, ante su desdicha con el de Job, forma, por lo tanto, la base para el análisis. Además, es de interés comparar la actitud de las dos protagonistas, porque permite reconocer si hubo una evolución en el desarrollo de los caracteres frente a su realidad en el transcurso de los años que pasó entre las respectivas publicaciones. Otro punto de sumo interés, es la comparación de la actitud de los amigos de Job frente a su desgracia, con la de los familiares y vecinos de Cledy. Sobre todo el comportamiento de Horacio, en su función de esposo de Cledy, lleva a la observación sobre la posibilidad de entender a *Ganarse la muerte* como una alegoría y, por lo tanto, como una crítica, no solamente a la sociedad argentina de aquel entonces, sino también a la Iglesia católica como institución.

La novela de Traba, *Conversación al Sur* (1981), es analizada a partir de la función que puede ejercer una charla entre dos mujeres. Especialmente se tiene en cuenta la posible diferencia entre un diálogo que se sostiene entre personas, con una conversación que un ser humano establece a través de una oración hacia Dios. Una de las protagonistas, Dolores, una ex-guerrillera, utiliza este recurso ante la violencia y el ineludible terror en la sociedad de aquellos años, tanto con la protagonista Irene, como con Dios. A este análisis se agregan referencias a la novela *El beso de la mujer araña* (Puig 1976) ya que incluye de la misma manera la forma narrativa del diálogo. En muchas otras novelas, también se utiliza el recurso de la oración como en *Conversación al Sur.* Los personajes oran a Dios, algunos más que otros, pero en algunos casos de manera esencial para el transcurso de la novela, como en *En la estela de un secuestro* (Bosco 1977).

Otra clase de referencia al discurso religioso se encuentra en la novela *Cola de lagartija* (1983) de Valenzuela, en la cual se trabaja la estructura significativa del concepto religioso de la Trinidad. Subvirtiéndola a través de la parodia, se logra señalar el carácter perverso e improductivo del discurso político de aquellos años. Al mismo tiempo, el lector reconoce la ambigüedad del discurso religioso, cuando se expone que el mismo discurso puede ser utilizado por varias personas con objetivos diferentes. Esta característica puede ser observada igualmente en la novela *Goliat o la noche de los milagros* (Alonso 1983). Si bien en algunos textos los protagonistas actúan, a pesar de que la religión esté usurpada por el poder (cf. *El vuelo del tigre,* Moyano 1981), en otras novelas, como *La larga noche de Francisco Sanctis* (Costantini 1984b) y *Los caminos* (Loubet 1981) se reconoce que precisamente la religión es el punto de partida para la acción.

Sin embargo, no solamente las novelas contestatarias se relacionan con el discurso religioso. Ya que es un discurso inherente a la cultura argentina, este (o bien, un discurso construido con los mismos elementos retóricos y simbólicos) fue utilizado por los militares, y entra también en algunas de las novelas acomodadas. Aunque estas no están en el enfoque de este estudio, el hecho de que existen no puede ser dejado del lado completamente, ya que a través de ellas el análisis del discurso religioso en las novelas contestatarias puede recibir otra connotación y valoración. Por lo tanto, se agrega al presente estudio un breve análisis de las novelas *En la estela de un secuestro* de Bosco (1977), *La rebelión de los semáforos* de Gallardo (1977) e *¿Y qué querés que te diga?* de Gudiño Kieffer (1983). Con especial cuidado es tratada la novela *Los caminos* de Loubet (1981), en la cual el rezo y los valores cristianos, como el sacramento del matrimonio, tienen gran importancia. Se puede decir que el análisis

del discurso religioso configura una criba para discernir si se trata de una ficción pro o anti dictadura.

A partir de estos análisis el presente trabajo recorre entonces las más diversas maneras del ingreso del discurso religioso en la narrativa argentina durante la dictadura militar: se mencionan novelas contestatarias, en las que el discurso religioso está completamente ausente en la vida cotidiana de los personajes, pero al contraponerlas con la figura bíblica de Job, pueden ser interpretadas como un llamado a ser atento a las necesidades (existenciales) del prójimo (capítulo III.1).[273] Hay además, novelas, en que la oración a Dios guía a los personajes a actuar o les facilita vivir con lo experimentado (capítulo III.2). El otro extremo es la novela, cuyo planteo está basado en la estructura religiosa, utilizada para parodiar el discurso político de aquél momento (capítulo III.3.1). Además se analizan novelas que demuestran la ambigüedad del discurso religioso y el peligro que proviene de él, si es utilizado a favor de un régimen de facto (capítulos III.2.2.3, III.3.1 y III.3.2).

1 La figura bíblica de Job: la pregunta por la pasión y el llamado a la acción

El mejor consuelo que ustedes pueden darme,
es escuchar mis palabras
(Job 21:1-2).

Las primeras novelas a analizar en este estudio son *Ganarse la muerte* y *Dios no nos quiere contentos* de Griselda Gambaro, publicadas en 1976 en Buenos Aires y 1979 en Barcelona respectivamente. Ambas son novelas en que el discurso religioso no salta tan a la vista como, por ejemplo, en *Cola de lagartija* de Valenzuela, pero sin duda, como se demuestra a lo largo del análisis, pueden ser leídas en el marco de este trabajo, ya que las protagonistas Cledy y la Ecuyere pueden ser comparadas con la figura bíblica de Job, figura de sufrimiento *par excellence*. Para ello se considera la metodología de la *narratología histórica-cultural* según Erll-Roggendorf (2002, cf. capítulo I.3), de suma importancia para poder rastrear a través de ella los conceptos de la religión en las novelas, según fueron desarrollados en el capítulo II.2.1. Además se comparan, de manera breve, las teorías del existencialismo en el sentido de Jean-Paul Sartre y las de la *Teología de la Liberación*, lo que ayuda a distinguir diferentes modos y posibilidades de interpretación de las novelas: la pregunta por una posible libertad de voluntad y una libertad de acción resulta esencial en ambas formulaciones. [274, 275] Esta interrogación

[273] A segunda vista, sin embargo, en las novelas abundan asociaciones con el discurso religioso, cf. *Ganarse la muerte y Dios no nos quiere contentos* (Gambaro 1976 y 1979).

[274] Para otra lectura de los textos, que deja de lado la 'libertad' como punto de partida, y enfatiza en el desamparo primordial a través de la humillación, el desencuentro y el amor, cf. Lasala (1992).

[275] Ya que el enfoque de este trabajo es la entrada de los discursos religiosos y sus funciones en la narrativa, se limita en los capítulos siguientes a contrastarlos con las principales ideas del existencialismo, en el sentido de Jean-Paul Sartre (cf. 1986a), como principal representante del mismo, sabiendo que el existencialismo cuenta con varias ramas y es mucho más amplio de lo que aquí se puede discutir. Este punto de vista se amplía con lo desarrollado por Karl Jaspers, ya que según Rose Lee Hayden (1973: 21-29) este tuvo junto con Sœren Kierkegaard, Martin Heidegger, Gabriel Marcel y Nikolai Aleksandrovich Berdyaev, además de Sartre, gran acogida en América Latina. Según Lafforgue, además de Sartre y los mencionados, fueron leídos por los intelectuales argentinos de aquellos años Jacques Lacan, Michel Foucault, Mijaíl Bajtín y Jacques Derrida (cf. Lafforgue 1988: 159).

se vuelve pertinente para el análisis de la actitud de los protagonistas de las novelas y del libro bíblico de Job ante sus penas injustificadas.[276] Una comparación de esos motivos de representación es muy esclarecedora, sobre todo al comparar de la misma manera la actitud de los amigos de Job frente a sus penas con la de los personajes de *Ganarse la muerte* frente a las penas de la protagonista Cledy. Asimismo, se puede considerar la presentación de la familia Perigorde como una alegoría de la sociedad argentina, con lo cual el paralelismo observado entre las acciones o inacciones de los personajes de la novela con sus pares en la vida real quedan evidentes. Al tener en cuenta las consecuencias implícitas de esas conductas para la sociedad argentina, se entiende la importancia de las reflexiones emprendidas sobre la libre voluntad y libertad de acción, tanto en el campo de los civiles como en el de los militares, así como en el ámbito eclesiástico de la Iglesia oficial argentina de aquellos años.

1.1 Introducción a las novelas

En lo siguiente se narra de manera breve los acontecimientos de dos de las novelas de Gambaro: *Ganarse la muerte* y *Dios no nos quiere contentos*. En busca de una mejor comprensión, se enfoca la atención en aquellos aspectos relevantes en el análisis del discurso religioso en ambas y se destacan las formas narrativas más pertinentes para señalar su posible función en el contexto de una dictadura militar.

1.1.1 Breve análisis narrativo de Ganarse la muerte

La protagonista de la novela *Ganarse la muerte*, Cledy, atraviesa durante el transcurso de la acción novelesca varios sucesos desgraciados: a causa de un accidente de sus padres queda huérfana a los quince, y es llevada a un orfanato, donde en un primer instante goza aparentemente de ciertos privilegios: así le sirven una taza de chocolate, un lujo que a los otros niños no les es concedido; apenas reciben lo suficiente para no morir. Además, el director, Sr. Thompson, se muestra interesado en su futuro laboral y la somete a diversas pruebas, para ver qué oficio puede seguir. Pero el interés por parte del directorio del orfanato no está focalizado tanto en su porvenir, sino en ver cómo puede obtener ganancias de ella. Lamentablemente, Cledy no pasa ninguna de estas pruebas por lo que es, finalmente, llevada a un dormitorio privado para que pueda descansar mejor. Antes, la Sra. Davies, encargada de los niños, le muestra el dormitorio general para que Cledy conozca sus privilegios. Es una sala infinita; los niños están atados a las camas y aunque es mediodía están acostados aún; son demasiado apáticos para levantarse, lo que se debe a la falta de comida. Pero todos estos "privilegios" que recibe Cledy, como el lector finalmente se da cuenta, se originan en la competencia que el personal entabla para desflorarla. Al final es la cocinera, una mujer vieja y al parecer la

[276] Job es considerado ejemplo de fidelidad ejemplar hacia Dios y ejemplo de la felicidad que se cosecha por ello. Sin embargo, también está ahí el reclamo frente a Dios y la actitud de sus amigos frente a su conducta, en lo que se enfatiza este trabajo.

peor opción, quien lo consigue.[277] Al día siguiente se arregla el matrimonio de la huérfana con Horacio, un chico de clase social acomodada. Esta operación configura en realidad una transacción comercial, a través de un arreglo de la dirección del orfanato con los futuros suegros. Como si esto no fuese suficiente, los derechos de publicación tanto de la boda como de la noche de boda, son vendidos a un canal de televisión local por el director del orfanato – que gasta las ganancias en una fiesta con prostitutas–, explotando con ello una historia al parecer de hadas: la de un chico rico que se enamora de una huérfana. Cuando Horacio se niega a consumar el matrimonio bajo estas condiciones, los fotógrafos desnudan a Cledy para sacarle fotos y saciar sus deseos. Tanto Cledy como Horacio no lo impiden por estupor. Es decir, Horacio se niega a jugar el juego de los poderosos cuando *él* es la víctima, pero cuando se trata de violar el cuerpo de Cledy, no reacciona y deja hacer.[278]

Sin embargo, tras haber pasado este susto y en contra de todas las expectativas, Cledy y Horacio se entienden y Cledy disfruta de unos pocos años de felicidad, en los que nacen sus dos hijos, Alicia –no Alcira como su suegra– y Arturo, nombre del suegro no querido y, por lo tanto, siempre llamado 'bebé' por parte de Cledy. A causa del desempleo de su marido y la consecuente mudanza de la familia joven a casa de sus suegros, los señores Perigorde, recomienzan las desgracias para Cledy. Después de algunas protestas fingidas de parte de los Sres. Perigorde ante el ofrecimiento de Cledy de ayudar en la casa, la familia comienza a tratar a Cledy como a una sirvienta, destinándola a tareas domésticas. Al mismo tiempo su suegro trata de abusar de ella, con el conocimiento de su suegra y de Horacio.[279] Este lo acepta, aunque lo lamente, pero no llega a protestar seriamente, porque se trata de sus padres y a ellos se debe obediencia.[280]

Cuando, durante una fiesta en la casa de los suegros a la vista de todos, un invitado secuestra a Alicia, es Cledy la única que trata de recuperarla. Para los otros el secuestro parece ser un acontecimiento normal. Los vecinos, a los que Cledy acude cuando ya no le queda otra opción, no le ayudan puesto que Horacio instala como un invento de Cledy el supuesto

[277] María Gabriela Mizraje (1999: 301) hace hincapié en el juego de apariencias en la novela: "Toda confianza, por definición, es traicionada", dice al referirse entre otras escenas a la de la desfloración de Cledy por la cocinera. Mientras que esta entra en confianza con Cledy, preguntándole por la muerte de sus padres, haciéndose amiga de ella, resalta que no es la joven que presume ser: "Eran dos chicas, podían conversar toda la noche" (53). Pero el otro día, a la mañana: "La vieja dormía en la otra cama, despatarrada. Tenía unos pocos pelos blancos, muy largos, […]. El cráneo rosa, sin caspa" (55). Las citas entre paréntesis en el texto de este capítulo, siempre se refieren a la edición de *Ganarse la muerte* (2002). Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

[278] Zulema Moret señala esta escena como una carnavalización de la noche de boda: "Performativamente Gambaro parodia la noche de boda, utilizando para ello la televisión, y a través del tratamiento grotesco de esta escena reactualiza las representaciones que hacen de la vida un espectáculo ('reality-shows')" (Moret 2005: 8). Siguiendo el desarrollo teórico de la carnavalización de Bajtín (1990), se debe destacar que también en esta escena se vuelve lo sagrado (lo que en la concepción de mucha gente es la noche de boda), en una escena popular, casi pornográfica. "Los senos de Cledy atrajeron mucho la atención, pequeños y bien formados, y ahí empezaron a desabrocharse los pantalones" (75). Nuevamente, Cledy es privada de su derecho sobre su propio cuerpo. El encuadre de la risa carnavalezca, desarrollado por Bajtín (1990), se discute de manera pormenorizada en el capítulo III.3.1.

[279] Este tratamiento afirma la posición de Cledy como una sirvienta, abusada por su patrón.

[280] La violación nunca se consume, ya que el Sr. Perigorde no alcanza a penetrar a Cledy. De todos modos, la insulta por ello y la ata a la cama para impedir sus encuentros (platónicos) de noche con Horacio debajo de la mesa de cocina, donde este trata de consolarla.

secuestro y difunde la versión de que su hija está con un tío. Al ser un problema familiar y dado que el padre de la familia es quien responde, ya nadie escucha a Cledy ni le creen.[281]

Al mejorar la situación económica del marido el lector espera un cambio para Cledy, esta vez favorable. Este se produce realmente, ya que el matrimonio logra volver a su propia casa, donde pasan nuevamente unos años de felicidad. Pero al traer Horacio a sus padres, quienes, según él, por su vejez ya no pueden vivir solos, vuelve con ellos la desdicha a la casa.[282] Cledy encuentra a sus hijos muertos sobre la mesa, sin saber cómo ni quién los asesinó.[283] Otro día, al volver de compras, pareciera que se ha equivocado de puerta: en la casa está sentado otro hombre que la trata como si fuese su esposa legítima. Dos chicos, al parecer sus hijos –los que ya habían muerto–, están jugando en el dormitorio. Sin embargo, no respetan a Cledy como a una madre, se burlan de ella, aunque la llamen "mamá" (cf. 188). Finalmente, una noche, al regresar su (supuesto) marido del trabajo, la asesina fríamente por encontrar la cena quemada.[284, 285]

Ganarse la muerte es la quinta novela de Gambaro. Con ella alcanzó ser reconocida internacionalmente.[286] Según Susana Tarantuviez (2001) se puede decir que *Ganarse la muerte* es la

[281] Este acontecimiento bien puede ser interpretado bajo aspectos del feminismo, lo que llevó a que en Francia la novela fuera interpretada como a favor de los derechos de las mujeres.

[282] Estos cambios de casa pueden ser entendidos como los cambios de los gobiernos. Cuando Cledy y Horacio están en su propia casa, están bien, pero después llega el desempleo, y con él la desgracia. Estos años corresponderían a los años bajo gobiernos civiles. A causa de los tiempos difíciles económicamente, se hace necesaria la mudanza a la casa de los suegros, con sus controles, y la pérdida de la autodecisión, situación equiparable a la de los años bajo las dictaduras argentinas. Al mejorar la situación, vuelven a lo suyo, hasta finalmente invitar ellos mismos a los suegros a su casa. El año de publicación permite relacionar esta referencia del texto con la vuelta de Perón a Argentina, quien fue bienvenido por una gran parte de los argentinos. Sin embargo, su segundo gobierno condujo a las luchas sangrientas entre las alas de la izquierda y la derecha de sus aliados, de las cuales sale ganando el ala derecha. También es posible entender la mudanza de los suegros a la casa de Cledy en paralelo al pedido del gobierno de Isabel Perón a los militares de reestablecer el orden y la aceptación de la mayoría de los argentinos del consiguiente golpe militar. (Para la aprobación de estos paralelismos políticos cf. las explicaciones en el capítulo II.1.1). La instalación de los suegros conlleva en la novela a la muerte de los hijos, y finalmente a la muerte de Cledy misma, es decir, la instalación de los militares o de la pareja Perón, conllevaría a la muerte de los hijos argentinos, del pueblo argentino, lo que en ambos casos se volvió realidad.

[283] Ello también puede ser una referencia a los secuestros y asesinatos de los "hijos argentinos", de los que ambos lados, la izquierda militante y los grupos paramilitares de la derecha fueron acusados, sin que se supiera en algunos casos, quiénes fueron los responsables.

[284] En un largo pasaje de fluir de conciencia del marido, el lector se entera de los sueños de este respecto a su trabajo. Con las descripciones de lo que hace (trabaja en una sala oscura, golpeando con palos a otros hombres; cf. 196), se lo asocia a un torturador.

[285] Escenas parecidas que hablan "de una serie de mecanismos manipulativos, vejaciones y abusos, donde los personajes que lo controlan lo van despojando paulatinamente tanto de sus pertenencias físicas como de su identidad personal, hasta deshumanizarlo totalmente y liquidarlo literal o metafóricamente" (Mendez-Faith 1985: 834) se encuentran según Mendez-Faith también en las piezas de teatro de Gambaro como *Las paredes* ([1966] 1990), *El campo* ([1968] 1990), *Decir sí* ([1981] 1997).

[286] Griselda Gambaro (nacida el 28 de julio de 1928) escribe novelas, cuentos y además, se dedica a la literatura infantil, pero es reconocida sobre todo como dramaturga. Es por ello, indica Tarantuviez (cf. 2001:1), que los críticos hayan estudiado con principal interés su obra teatral. Entre ella se destacan las piezas *Las paredes* (1966), *Los siameses* (1967), *El campo* (1968), *Nada que ver* (1972), *Sucede lo que pasa* (1976), *Decir sí* (1981), *La malasangre* (1982), por los cuales recibe varios premios, como el Primer Premio Municipal (1968), varias veces el Premio ARGENTORES, el Premio Fundación Di Tella (1990) entre muchos otros. En 1963 publica *Madrigal en ciudad,* su primera novela. En 1976, año en que se publica su novela *Ganarse la muerte*, también escribe los textos para niños *Conversaciones con chicos* y *La cola mágica.* Cuando *Ganarse la muerte* es censurada y prohibida por el gobierno militar por un decreto el 26 de abril 1977 y por tratarse de una "obra asocial" (205) ya que del análisis "surge una posición nihilista frente a la moral, a la familia, al ser humano y a la sociedad que éste compone" (217), como desarrolla el análisis detallado del SIDE, Gambaro sale al exilio a Barcelona donde escribe *Dios no nos quiere contentos* (1979). Pero ya a fines de 1980 vuelve a Argentina porque

primera novela de una trilogía. Le siguen las novelas *Dios no nos quiere contentos* (1979, escrita en el exilio en Barcelona) y *Después del día de fiesta* (1994), cuyas temáticas también se dedican a la situación política y social de Argentina de los años correspondientes de su publicación:[287]

> En efecto, *Ganarse la muerte* textualiza la represión institucionalizada, *Dios no nos quiere contentos*, la vulnerabilidad de los pobres durante la dictadura, y *Después de la fiesta*, la miseria y la marginalidad de una Argentina capitalizada salvajemente (Tarantuviez 2001: 1).

Como la cita de Tarantuviez deja entrever, en Argentina, al ser publicado *Ganarse la muerte* en 1976, la protagonista Cledy fue entendida como un símbolo del pueblo argentino, oprimido por el gobierno dictatorial (cf. el análisis en el capítulo III.1.4).

La atmósfera de opresión y de situación irremediable se logra a través de "una escritura despiadada, casi hiperrealista", según opina María Gabriela Mizraje (1999: 299), y es lo que ocupa el centro de la discusión. Esto se encuentra en la descripción del comportamiento de la protagonista Cledy, que varias veces confunde la realidad con la fantasía, sobre todo cuando ve a sus padres muertos (84-85).[288] Llama la atención que los acontecimientos positivos se narren de manera mucho más resumida que los acontecimientos negativos. Es decir, en caso

---

se siente desarraigada de su público. En Buenos Aires se empeña con mucho éxito dentro del Teatro Abierto. (Sobre la aceptación de sus piezas teatrales por el público cf. Miguel Ángel Giella 1985). Su novela *Ganarse la muerte* es publicada nuevamente en 2002 por la editorial Norma. En esa edición se adjunta el ya mencionado informe de la SIDE (205-216) que analiza detalladamente la novela, no sin añadir que la "obra en sí, tiene un muy buen nivel literario y se encuentra correctamente balanceado lo metafórico de lo real; de lo que se deduce que la autora es una 'escritora' –en el sentido técnico de la palabra" (214). Gambaro misma rechaza los argumentos de la censura: "Claro, pero totalmente equivocado, es un análisis literal de la novela. No ve ni la metáfora, ni la alusión, no ve nada, sólo lo que quiere ver. Fuerza el análisis. A él lo afectan ciertas cosas que, por otra parte, son verdaderas. Por ejemplo, la mirada hacia los militares. Aparte de eso, y de la falta de humor que tiene el poder, creo que lo que más molestó, lo que más ha fastidiado, es que yo haya usado a la familia para contar la historia, o haya hecho esa inversión de roles en la familia" (Gambaro, cit. en: Castro/Jurovietzky 1996: 41). Además, se publica en esa edición el decreto 1101/77 del 26 de abril 1977 con que se hace manifiesto la prohibición de la distribución, venta y circulación, en todo el territorio nacional del libro y a través del cual se ordenó el secuestro de los ejemplares en el mercado (cf. 217-219).

[287] Cf. Tarantuviez (2001: 24-25): "Ahora bien, en *Ganarse la muerte, Dios no nos quiere contentos* y *Después del día de fiesta* se comprueba una constante en cuanto a los planos de la realidad textualizados, es decir, los aspectos más negativos de la Argentina de la [sic!] últimas tres décadas; pero las estrategias y modos de ficcionalización adoptados para la configuración de los mundos verbales imaginarios varían notablemente de uno a otro texto. En efecto, a la utilización del humor macabro, del absurdo y de los recursos propios de la 'escritura de la crueldad' en *Ganarse la muerte,* se opone el tono lírico-reflexivo de *Dios no nos quiere contentos,* mientras que en *Después del día de fiesta* [...] se combinan las estrategias textuales del realismo más canónico con las que corresponden a la literatura fantástica". Zandstra (cf. 2007: 138) en cambio opina que *Dios no nos quiere contentos*, *Después del día de fiesta* y *Promesas y desvaríos* (2004) forman una trilogía, manifestado a través del protagonista Tristán en las tres novelas. Esto corresponde en parte a lo declarado por Gambaro, aunque ella no habla de una trilogía: "–El personaje de Tristán, que luego retomé en dos novelas […]. Al principio lo único que sabía era que ese personaje quería aprender a cantar. Después, apareció la imagen de una casa en donde ocurrían acontecimientos extraños y muy crueles, que finalmente descubrí que era un prostíbulo. Un personaje llamó al otro y cuando quise acordarme ya tenía el diseño de la novela. Lo que une a las tres novelas es el protagonista, Tristán, pero los hechos narrados en cada una son distintos y autónomos" (Friera 2003: s.p.) Para este trabajo una comparación entre *Ganarse la muerte* y *Dios no nos quiere contentos* es válida, debido a que fueron publicadas dentro del margen temporal decidido para este trabajo y porque a través de ellas se puede observar cómo evoluciona la caracterización de las protagonistas. Llama la atención que los protagonistas de las novelas siempre son marginados, lo que junto con Lasala (cf. 1992: 14-15) puede ser entendido metafóricamente como un despojo: de la identidad y los derechos humanos, en el caso de Cledy, de la voz, en el caso de Tristán y de la patria (en cierto sentido), en el caso de la Ecuyere. Que sus obras siempre estén en relación con el poder se debe según Gambaro a que "todas las relaciones, incluso las familiares son siempre, encubiertas o no, relaciones de poder" (Gambaro/Pellettieri 1998: 24).

[288] Hay varias escenas en que los padres de Cledy (aunque muertos) le aparecen como si estuvieran vivos: por ejemplo, cuando Cledy está feliz con sus dos hijos, y entran sus padres (los primeros) y comparten su felicidad (cf. 82-85).

de que pase algo positivo a la protagonista, el tiempo del discurso es acelerado, mientras que el tiempo de la historia en casos negativos, corresponde al tiempo del discurso. Es así que en tan sólo tres capítulos de 23, o veinte páginas de en total 193, se narran los años de felicidad de Cledy, en las cuales tuvo a sus dos hijos y aparentemente un matrimonio feliz, es decir, lo que se entiende por felicidad considerando el concepto de una vida burguesa. Los otros años, con sus acontecimientos horrorosos: la violación en el orfanato, el sufrimiento y las continuas violaciones (consumadas o no) en la casa de los suegros, hasta finalmente su propio asesinato, se cuentan en las restantes 173 páginas o 20 capítulos. Junto con Tarantuviez se puede resaltar que la descripción de esos años felices contrasta de manera muy efectiva con la fatalidad de los años en desdicha (cf. Tarantuviez 2001: 40). Esto es observable en la descripción de la sexualidad de Horacio y Cledy. Al comienzo "[l]os juegos del amor no dolían, no ofendían" (77), pero hacia el final de la novela Horacio le dice: "–No te desnudés– [...], bajándose los pantalones mientras ella se arrinconaba contra la pared, tensa y boqueando como una gata" (193). Otro recurso narrativo es el intercalado de trozos líricos en el texto que según Tarantuviez "no se compenetra[n] con el resto del texto, pues la prosa nunca adquiere tono lírico" (Tarantuviez 2001: 43). Con más razón su inserción en el texto es llamativo y refuerza su significado: así se resaltan el valor de las palabras consoladoras (cf. 161), el amor mutuo (cf. 176-178) y la relación entre vida y muerte (cf. 170 y 201). Ellos contrarrestan lo descrito en la novela. Cuando el texto describe la soledad de Cledy, "Corría a ciegas, como en un sueño, y nadie tendía la mano para detenerla, explicarle el espanto, ampararla" (161), unas páginas más tarde, describiendo los años nuevamente felices, son los versos los que expresan lo que pudiera ser un matrimonio feliz:

> Y después
> cuando uno de los dos
> se aleja
> en la pesadilla
> el otro
> a tientas
> tiende la mano
> y devuelve al errante
> al cuenco del sueño (176-177).

Otros mecanismos que reproducen el significado de opresión, son los elementos fantásticos y surrealistas, a través de los cuales se narran los acontecimientos negativos. Para Antonio Requeni la atmósfera oscura de la novela, es debido a su cercanía al teatro del absurdo:

> [e]l clima opresivo, cruel, se matiza -o acentúa- con apuntes de humor negro y escenas que parecen propias del teatro del absurdo, en las que se alude mordazmente a la hipocresía y a la sevicia, al autoritarismo de los uniformados, así como pasajes que revelan la exacerbación de la perversidad en clave tremendista y grotesca. Los personajes, más que seres vivos, son representaciones genéricas, metafóricas, de una crueldad sistematizada. La tortura, el incesto, el crimen y la impunidad constituyen miserias humanas llevadas por Griselda Gambaro al plano de la ficción con un vigor expresivo que, curiosamente, el informe de la SIDE no dejaba de reconocer (Requeni 2002: s.p.).[289]

[289] Gambaro misma rechaza pertenecer a la corriente del teatro del absurdo. Se considera más bien cercana a las obras dramáticas del argentino Armando Discépolo, cuyas obras pertenecen al género grotesco (cf. Claire Taylor 2003: 22). "We don't come from European absurdism, which is so metaphysical, which presents the world as a fact with inexplicable laws [...]. Our theater is much more connected with a social element, and our plays deal directly with political and social

Junto con Zandstra (2005: 24) se puede decir que "[t]he grotesque has proliferated in times of crisis and has often served as a subversive device to question the discourse of authority". Uno de los rasgos típicos de lo grotesco es la mezcla de rasgos humanos y animales. Ello sin duda se puede afirmar para las novelas de Gambaro estudiadas en este trabajo: Cledy "boqueando como una gata" (193), y los gestos del Sr. Thompson están descritos como que "redondeó la boca como culo de gallina" (17) o como que "bufó" (22), etc. Asimismo, es de gran importancia la aplicación del recurso del humor. Según Tarantuviez este es uno "de los recursos más utilizados para textualizar la violencia" (Tarantuviez 2001: 42).[290] Cuando el director del patronato y el señor silencioso se burlan de la ineptitud de Cledy para confeccionar un vestido (cf. 28-30), por ser descrita esta situación de manera tan exagerada, el lector involuntariamente se reirá, aunque reconozca el peligro en que se encuentra Cledy.

No se debe olvidar de recalcar la importancia de los detalles realistas en el texto, como, por ejemplo, el vestido de la Sra. Perigorde, descrito detalladamente como un camisón "blanco, con pequeñas flores lilas" (103). Es decir, al prestar atención a estos detalles, se espera una respuesta en el lector que involucra estrechamente al discurso ficcional con el modelo de lo real extra textual. Al lector le queda la impresión de que el procedimiento de incorporar el detalle al resto de las descripciones, aunque estas sean surreales, deban ser quizá incorporadas a lo real. Es decir, tiene que contar con que este horror puede volverse realidad, en el caso que no se trate ya de un horror real, entendido en términos extraficcionales, vinculados a momentos históricos concretos, a la experiencia vital del lector.

La ironía es otro de los discursos estilísticos implementados en las novelas: para analizar el discurso irónico hace falta, según Mara Favoretto (2010: 278), entender si "los significados que se tejen en el texto se relacionan entre sí. Si se entrecruzan, contradicen yo [sic!] cancelan uno con otro, es probable que se trate de una ironía". Ella considera la aplicación de este elemento retórico

> una estrategia efectiva de oposición, aunque puede también ser vista por algunos como complicidad. La ironía funciona entonces como una forma de repetir el discurso oficial, revisitándolo e invitando a reflexionar sobre la ideología subyacente (Favoretto 2010: 281).[291]

Agrega Favoretto que "la ironía trae consigo cierta incomodidad que, en general, es más intelectual que emocional. Puede irritar, atacar, burlarse, ridiculizar, excluir y humillar" (Favoretto 2010: 282). Todos ellos son adjetivos que el lector puede aplicar a las novelas de

---

content. We also believe that society is modificable, changeable" (Betsko/Koenig 1987: 195), apunta Gambaro (cf. también la cita en Roster 1989b: 56). Al no ser este tema de interés central para este trabajo, se señalarán en lo siguiente solamente algunas referencias a este tema: Zandstra remarca que el *grotesco criollo* utilizado por Gambaro, incluye el uso de una estructura específica y de elementos estilísticos que resultan en anormalidades o tensiones no resueltas en la novela misma (cf. Zandstra 2005: 24). Esto se puede observar sobre todo en la novela *Ganarse la muerte*: la descripción de los niños en el orfanato (cf. 34-40), el casamiento (cf. 69-75), las escenas del abuso de Cledy por su suegro (cf. 96-101/117-125), la fiesta (cf. 102-116), el regreso de sus padres (cf. 126-136), la muerte de sus dos hijos (cf. 180-182), su equivocación de casa (cf. 187-191), para nombrar algunos. Para un análisis más detallado de lo grotesco en las novelas de Gambaro cf. Marta Contreras (1994). Ruth Lorraine Budd (1995) se dedicó a remarcar ampliamente las diferencias entre el absurdo y el grotesco, para llegar a la conclusión, que las obras de Gambaro pertenecen a lo grotesco.

[290] Gambaro misma señala que "sólo el humor permite escribir o ser espectador de semejantes crueldades. De otra manera resulta insoportable" (Gambaro/Vilma Colina 1999: 54).

[291] Favoretto ejemplifica la posibilidad de doble entendimiento de la ironía en el caso de la novela *Flores robadas en los jardines de Quilmes* de Jorge Asís (cf. Favoretto 2010: 181-203).

Gambaro, sobre todo a *Ganarse la muerte*, donde a través de la ironía, el actuar de los personajes es subvertido, reforzándolo o ridiculizándolo.

El uso frecuente de la forma del diálogo en ambas novelas, quiebra muchas veces la narración. Ello permite, por una parte, presentar los acontecimientos de manera más directa que a través de una mera descripción, y por otra parte, al quebrar el fluir narrativo, motiva al lector a realizar pausas de lectura, a reflexionar sobre lo leído.[292] Los diálogos muchas veces van además acompañados por los comentarios de la voz heterodiegética, la que puede hacer ver al lector que el pensamiento o la actuación de los personajes no necesariamente corresponden a lo que dicen. Provocan, por ello, en muchos casos la ridiculización de las actitudes de los protagonistas, según se verá en el apartado III.1.3.4.

1.1.2 Breve análisis narrativo de Dios no nos quiere contentos

La novela *Dios no nos quiere contentos* fue escrita en 1979 en el exilio. La protagonista, la Ecuyere, es artista en un circo ambulante. Es contorsionista y hacia el final de la novela, trapecista, pero nunca una *écuyère*, aunque lo indique su nombre.[293] Los diversos directores de los circos indistintos nunca le avisan a la Ecuyere, cuando cambian de sitio, ella tiene que ir siempre corriendo detrás de ellos. Aunque el director/los directores abiertamente la desprecian, ella lo soporta, sintiendo al circo su hogar. El carácter de la Ecuyere es presentado como

> tan altanera que nunca se había ablandado con lisonjas del prójimo, jamás reconocía méritos ajenos por miedo de que los propios se vieran oscurecidos. Todo mérito ajeno o fructificación de propósitos era una nube cuya sombra le caía directamente sobre la cabeza (Gambaro 2003: 9).

Morell señala que tanto la Ecuyere como los artistas José y Pepé coinciden con artistas reales (Rosita de la Plata y José Juan (Pepe) Podestá y su payaso Pepino), lo que conduce a ubicar la novela en los alrededores de Buenos Aires y le da a la novela un aire realista.

Un día, la Ecuyere se encuentra con Tristán, huérfano no querido por los demás, que enmudeció a causa del accidente mortal de sus padres y que ve su salvación en aprender a cantar. Deja a María, su única amiga, para seguir a la Ecuyere, quien lo ha fascinado por sus capacidades artísticas. Ella a la vez necesita esa admiración. Además, les cae el "bebé" en los brazos.[294] Los tres forman de ese momento una clase de familia de marginados que se juntaron para poder sobrevivir. El "bebé" crece físicamente y mentalmente a lo largo de la novela de tal manera (hasta tiene su propio hijo), que es él quien –contrariando con su nombre– se ocupa de la Ecuyere y de Tristán. Cuando la Ecuyere se enamora perdidamente del "rotoso", pierde lo poco que tiene; el rotoso, en cambio, a través del amor de ella, se da cuenta que no es un perdedor sino 'un hombre', por lo que se convierte en militante (cf. Gambaro 2003: 153). Si bien esta ayuda al prójimo no fue intencionada –y no deseada–, al final de la novela, al acentuarse las desgracias, la Ecuyere supera su afán de ser admirada por todos y empieza a

[292] Sobre la función del diálogo se extenderá en el siguiente capítulo sobre *Conversación al sur* (Traba), ya que en esa novela, como también en *El beso de la mujer araña* de Puig, el diálogo es la forma narrativa que determina las mismas.
[293] La *écuyère* es una artista en un circo que monta caballos.
[294] El "bebé" puede ser entendido como una alusión a los niños desaparecidos de Argentina bajo la dictadura militar. En un viaje en colectivo el bebé pasa de uno al otro, hasta que la madre lo pierde de vista; cuando la Ecuyere quiere bajar, lo encuentra en sus brazos; cuando se da cuenta que la única opción es entregarlo a la policía, se lo lleva a su casa y lo cuida junto con Tristán.

preocuparse desinteresadamente por su entorno, aunque esto significa enfrentarse al poder (al director del circo) y perder al circo, es decir, su hogar.

Morell (cf. 1991: 483-484) enfatiza en la pista equivocada que dan los nombres. El ejemplo máximo de ello es el protagonista Tristán que en cada situación férrea trata de cantar para sobrellevarla. Pero es mudo, por lo tanto emite nada más que sonidos no muy agradables, según la opinión de los demás. Con ello, el nombre Tristán contrasta marcadamente con el protagonista de la ópera Tristán e Isolda de Richard Wagner, cual es hasta hoy en día reconocida por las innovaciones en el ámbito de la armonía. Recién al final de la novela logra cantar, es decir, "largó su arrullo. La Ecuyere se sintió feliz" (Gambaro 2003: 289). El "arrullo" puede significar tanto una canción de cuna, como el sonido que emiten las palomas. Si realmente logra cantar, no se revela con certeza: al comienzo de la novela Tristán se lo discute a la Ecuyere, quien le asegura que "[h]abía aprendido a cantar" (Gambaro 2003: 9). Tristán mismo no lo cree, no lo oyó. Claire Taylor (cf. 2001: 334-335) opina sobre esta escena que el escuchar de la Ecuyere puede significar que una memoria colectiva y un discurso colectivo entre los marginalizados es posible; pero el hecho de que Tristán mismo no lo oyó y tampoco su texto esté descrito en la novela, acentúa que lo innombrable no puede ser representado a través de palabras. En esta serie queda por nombrar a María, primer y único amor de Tristán, que se vuelve prostituta, contradiciendo con ello a la connotación de "pureza" o "virginidad" de este nombre (cf. también Zandstra 2005: 33, nota 3). Para Enrique Girodano (1991: 33 y 34) "no es lo que su nombre supone – madre de los vivientes", sino que "se basta a si misma".

El circo podría ser considerado una metáfora de las dictaduras militares argentinas, ya que la Ecuyere pasa por varios circos diferentes, sin que se notara una diferencia entre ellos. El último, sin embargo, es el más grande y con características de una dictadura remarcadas, lo que corresponde a lo señalado respecto a las dictaduras argentinas desde los años '30. El circo llega a ser entonces un representante de la supresión y "the deceitful public face of a repressive regime" (Zandstra 2005: 25). Ello se ve sobre todo en las páginas 219-233: en este circo no se respira el aire libre del arte. "La gente parecía aplastada por la figura del Patrón" y hubo una "publicidad incesante" (Gambaro 2003: 220); "La función comenzaba y se cerraba con un urso que rompía cadenas y que el resto del tiempo seguía al Patrón como su sombra, diseminando terror" (Gambaro 2003: 221); "No le mentía, el circo le estaba resultando demasiado oprimente" (Gambaro 2003: 222), etc., hasta que la mujer del director ("una mansa criatura") un día le fastidia a este y él decide que puede ser trapecista (sin ensayar). Ante el accidente mortal y la desaparición de su cuerpo (una clara alusión a los desaparecidos de la dictadura militar), y las preguntas al respecto de la Ecuyere, el director repite varias veces: "Acá no pasó nada" (228 y 229) o "Aquí no pasó nada" (232 y 233). Esta frase también fue de uso común por parte del régimen militar, ante las preguntas de las organizaciones internacionales de los Derechos Humanos. La Ecuyere se decide finalmente a abandonar el circo, o su 'patria', como lo expresó Gambaro en una entrevista con Garfield: "There are many themes in this novel: a feeling of being lost far from my country; the circus is my country to some extent" (Garfield 1985: 69).[295]

[295] El tema del exilio se refleja varias veces en la novela: en la metáfora del circo, que puede ser entendido como la Patria, de la cual la Ecuyere es expulsada una y otra vez; o en los sueños de Tristán, cuando habla de la madre que decapita a sus hijos (cf. Gambaro 2003: 66), por lo que tiene que salir de donde está.

1.2 Reminiscencias bíblicas en las novelas

"la sangre a la sangre, al César lo que es del César"
(Gambaro 2002: 19)

En lo siguiente se destacan las reminiscencias bíblicas de las novelas *Ganarse la muerte* y *Dios no nos quiere contentos*, ambas de Gambaro. La emergencia del discurso religioso es analizada de modo de rastrear el uso paródico o satírico de los textos bíblicos como herramienta de parodia política. Mientras que las reminiscencias bíblicas se demuestran en la novela *Dios no nos quiere contentos* de manera directa, en la novela *Ganarse la muerte* pueden pasar por alto, si el lector no está familiarizado con las alusiones al discurso religioso.

Claire Taylor (cf. 2001: 329) remarca que el título de la novela *Ganarse la muerte* hace pensar en la idea capitalista de economía y sus beneficios, como también en la noción cristiana de retribución; pero ambas posibilidades son desplazadas, ya que la única ganancia es la muerte.[296] Es decir, ganarse algo (el pan, la lotería), siempre tiene connotaciones positivas, que llevan la vida adelante. Pero ganarse la muerte tergiversa ese sentido: puede significar que la muerte es algo positivo que vale la pena ser ganado, lo que deja entender que la vida es tan terrible, que se anhela la muerte. Ello a su vez, tergiversa la idea cristiana de la resurrección que indica el traspaso de la muerte a la vida eterna. Según Zandstra,

> [d]eath now sets the standard for life; it has become the measure. The title of the novel and the last phrase of the poem bracket the whole story of Cledy: a life that is surrounded by death, that becomes death. What should be the story of a life in Argentina is really about death in Argentina (Zandstra 2007: 104).

Zandstra supone que el discurso militar y su afán de apoyar el discurso cristiano haya conducido a Gambaro a tomar a una mujer y a sus hijos como víctimas de la opresión, remarcando con ello la oposición de los hechos político-sociales a la ética judeocristiana que sostenía "from the beginning the kind treatment of women (specifically widows) and children as a yardstick of obedience to God" (Zandstra 2007: 76). Es decir, si el trato de las mujeres y los niños es el criterio según el cual Dios mide a los hombres, para el caso de cómo la protagonista Cledy es tratada, su juicio será terrible.

Además, se encuentran junto con Zandstra referencias más directas a *La Biblia,* aunque en algunos casos transformados. En vez de decir: "den al emperador lo que es del emperador, y a Dios lo que es de Dios" (San Mateo 22:21), el señor silencioso lo cambia a: "la sangre a la sangre, al César lo que es del César" (19), cuando intenta que Cledy chupe la sangre que brota de su nariz. Ello, para Zandstra,

> creates a sensation of dissonance that resembles the disjunction between official discourse regarding the restoration of a Christian society and the actual practices of the originators of that discourse (Zandstra 2007: 94).

Más clara viene a ser la negación del dicho popular y a la vez del milagro de la alimentación de los cinco mil (cf. San Marcos 6:31-44; San Mateo 14:13-21; San Lucas 9:10-17; San Juan 6:1-13), cuando se habla de los problemas del orfanato: "Donde come uno, no comen dos" (31), dice el señor silencioso para señalar que no hay lugar para Cledy. Además se modifica otro dicho, aunque su significado queda igual: "–La vida asfixia, pero no mata–", (190) dice

[296] A este concepto de la retribución se hará más énfasis en el apartado sobre la figura bíblica de Job.

el nuevo esposo de Cledy, en alusión al dicho "Dios aprieta, pero no ahoga" retomado del Salmo 118:18: "El Señor me ha castigado con dureza, pero no me ha dejado morir". En la novela se enfatiza en el proverbio para contradecirlo: a las ocho páginas Cledy estará muerta por manos de su propio esposo. Pero no fue la vida la causa de su muerte. Al tener en cuenta las diferentes versiones de este dicho, se puede deducir que el culpable no es Dios, ni la vida, sino el régimen autoritario y junto con este, gente que no se ocupa de su prójimo. Con otras palabras, el cambio de este versículo puede ser comprendido como una crítica hacia la sociedad, hacia los vecinos, y más, hacia todos los que no impiden asesinatos al azar.

En la novela *Dios no nos quiere contentos* las referencias a *La Biblia* están más presentes, comenzando por el título, con la directa mención de Dios y con la explícita entrada de Job en la narración. Morell (1991: 492) y Zandstra (2005: 31) señalan además otras alusiones a la religión haciendo referencia a ellas como una parodia o sátira bíblica: el diluvio (Gambaro 2003: 91-96) y las pruebas del profeta Daniel en la jaula de los leones (Gambaro 2003: 132-138). O, como una constante en la novela: la búsqueda de la tierra prometida, y la figura de Cristo salvador a través del bebé. Dado que ambas críticas literarias solamente mencionan estas referencias, sin explayarse más sobre este tema, en los párrafos que siguen se echa una mirada al posible significado de estas alusiones.

Como se dijo, el título *Dios no nos quiere contentos* menciona explícitamente a Dios. Gambaro explica que el título proviene de una expresión que solía decir una amiga (cf. Silvina Friera 2003: s.p.), sin tener connotaciones religiosas. Implica la idea de un Dios Todopoderoso que, en el caso que se interese por la humanidad, no la quiere contenta. La expresión se repite en una escena clave de la novela, por lo cual se hará referencia a su posible significado al analizar esa parte. También la entrada de la figura bíblica de Job se estudia en el apartado correspondiente de manera pormenorizada, ya que tiene un papel esencial en la novela.

La escena del 'diluvio', como lo nombra Morell, es una secuencia del sueño de Tristán.[297] En la trama central este se está por despedir de María, la hija de los vecinos que lo cobijaron, porque decide marcharse con la Ecuyere. En esta situación, Tristán sueña que está lloviendo durante toda la noche, pero –a diferencia de la historia bíblica (Génesis 7)– la lluvia cesa ya al otro día. Al ver que mucha gente está tratando de salvarse en botes (de los cuales algunos se hunden), Tristán se decide por seguir ese ejemplo. Pero el bote (como en *La Biblia*) no tiene lugar para todos. Debe elegir entonces entre su madre (la madre biológica, la que en el sueño le dio muchos hermanos y lo trata como hijo preferido), sus hermanos, María y el bebé. La Ecuyere ya se salvó sola, nadando por el río, sin mirar hacia atrás, es decir, sin preocuparse ni por Tristán, ni por el bebé. Finalmente Tristán se encuentra a salvo de la "elección insostenible", ya que ni la madre ni María contestan a su llamado –el lector no se entera si se ahogaron o si han buscado otro camino para salir–, así Tristán puede salvarse con los niños y el bebé.

> Y Tristán comprendió las sonrisas sardónicas y desgarradas de los niños con los vientres hinchados por el agua, que conocían que la cuenta de lo que llamamos fatalidad es apenas un número y que son determinaciones de los hombres las que manejan el infinito (Gambaro 2003: 95).

[297] En el comienzo la narración está intercalada con los sueños de Tristán, en los cuales él sabe hablar y es él quien es la parte fuerte en la relación con María. A estos sueños se suman más tarde las "charlas que no se hicieron" de la Ecuyere, reflexiones de ella sobre la vida.

Es decir, Tristán reconoce en este sueño lo que la Ecuyere comprenderá mucho más tarde: que los seres humanos toman sus decisiones y son responsables de ellas, sin que se pueda culpar a la fatalidad o a Dios, porque son los hombres los que "manejan el infinito". El sueño puede ser entendido como una alusión a la situación precaria de las villas miserias que están construidas a los bordes de los ríos. Cualquier tormenta los arranca de sus sitios y expone a sus habitantes a la muerte. Los cuerpos flotando en el agua también pueden ser una alusión a los muertos de la dictadura, arrojados al río, que con su aparición le aconsejan a Tristán a partir (al exterior), no quedarse en el peligro. Son los muertos del diluvio los que dan a Tristán la señal de partida y no un mandato de Dios. La reminiscencia al motivo bíblico sin embargo, refuerza la situación y es tanto un indicio de que todo lo que queda se inundará, como la promesa de una vida mejor en otro lugar (¿el exilio?).

Respecto a la escena en la jaula de los leones (cf. Gambaro 2003: 127-138), se pueden destacar varias paralelas entre la figura bíblica de Daniel con la Ecuyere: ambos son castigados por faltar el respeto al rey (en *La Biblia* Daniel sigue rezando a Dios, a pesar del decreto del rey que no se debe orar o pedir nada a otro Dios o ser humano que no sea el rey mismo; Daniel 6), respectivamente al director (en la novela la Ecuyere da al director el bofetón que estaba destinado al bebé). Tanto Daniel como la Ecuyere no se oponen a entrar en la jaula del león. Ambos están protegidos por algo invisible: Daniel por Dios y su ángel, la Ecuyere por sus pensamientos y su amor al rotoso. La diferencia entre ambos está en que los leones, en el caso de Daniel, son fieras que desgarran a los enemigos de Daniel apenas son tirados a la fosa. Pero él, por su confianza en Dios, está protegido. En el caso de la Ecuyere, en cambio, el león "no se movió, cansado y aburrido después del esfuerzo de su propio bostezo" (Gambaro 2003: 134). En vez de que la fiera destrozara a los enemigos, la Ecuyere la protege contra su pecho para que no vea cómo se destrozan los enemigos entre sí (el director es quien le desgarra el brazo al payaso, su súbdito, "con una dentellada tremenda" (Gambaro 2003: 136). Aunque abundan las pistas acerca del olvido de la Ecuyere –le devuelve al director la sonrisa sardónica, procediendo "por reflejos, mecánicamente" (Gambaro 2003: 130)–, el lector recién cae en la cuenta que posiblemente la Ecuyere en ningún momento se haya percatado del peligro en el que está, cuando en su casa, lista para salir al encuentro del rotoso, percibe la mugre alrededor suyo: "–Qué raro– dijo. –Recién barrí" (138). Dicho de otra manera, ni se había dado cuenta que había estado en la jaula del león. Es decir, también en este caso Gambaro tergiversa una historia bíblica de tal manera, que se convierte en una burla del poder. Demuestra así que se puede lograr que los poderosos se desarmen entre ellos y que el amor –sea hacia Dios o hacia un ser humano–ayuda a enfrentar a los dictadores, sea de manera consciente o inconsciente.

A través de la figura de Jesucristo la religión entra nuevamente en la novela. Morell (1991: 492) destaca al "bebé como figura de Cristo salvador de Tristán y la Ecuyere". Pero si bien Lustig (cf. 1989: 30-31) señala que la figura de Cristo era de gran importancia en la literatura latinoamericana, ya que ha servido como ejemplo de identificación para los pobres y sus sufrimientos frente a la injusticia, como igualmente lo recalca Trigo (cf. 1976: 246-248), es dudable si se puede señalar al bebé como figura de Cristo. Para decidirlo es necesario hacer un análisis más detallado del personaje del bebé. Solamente a través de él, el lector tiene una pista del tiempo que transcurre en la novela: se pierde cuando era bebé en un autobús y fue criado por la Ecuyere y Tristán, se casa y tiene un hijo propio. Él se vuelve el responsable de

los tres y está al lado de la Ecuyere cuando ella se pierde en su amor no correspondido y es él quien se ocupa a partir de ese momento de Tristán. Los dos se van a vender estampitas de Santos y es gracias a la habilidad del bebé que tienen éxito.[298]

Una escena esencial que muestra que el bebé está en todo, es nuevamente la escena de la jaula del león. Cuando el Patrón le informa que debe entrar a la jaula, le da unas palmadas amistosas. Acto seguido, el bebé se trepa a la Ecuyere, para limpiarla de estas. Porque, así explica la voz heterodiegética, que

> el Patrón señalara la jaula, en una invitación desatinada, o con un propósito evidentemente perverso, no le provocaba pavor desmesurado al bebé. El gesto se insertaba en los riesgos de la vida, donde el mal se opone al bien como contrapartida natural. Pero en cambio, esas palmadas amistosas sobre el hombro, ¿qué auguraban, qué horror impredecible? (Gambaro 2003: 132).

Es decir, si alguien de manera inesperada llega a ser bueno aunque siempre contribuyó al mal, es más sospechoso que el mal mismo. El Patrón es dibujado como el Judas bíblico, ya que al mandar a la Ecuyere a la supuesta muerte, se muestra muy jovial con ella. Más claro llega a ser esto aún, cuando, al bajar al bebé de los hombros de la Ecuyere –para que ella pueda entrar a la jaula–, el director lo besa en las mejillas (cf. Gambaro 2003: 132), tal como lo hizo Judas en el jardín Getsemaní con Jesús, señalándolo como la víctima con aquél beso. El bebé, por consiguiente, al recibir el beso, "se puso pálido y se tendió en la tierra, boca abajo, como si lo hubieran condenado a muerte" (Gambaro 2003: 132). En la otra página vive su resurrección restregándose "empeñosamente las mejillas que habían sido besadas por el Patrón y se sentó en el suelo, con el cuerpo dispuesto a entrar de nuevo en el juego de la vida, como si nunca hubiera salido por espanto" (Gambaro 2003: 133). Esta escena está cargada de alusiones al ser divino: tanto como Jesucristo se inclinó sobre la tierra ante la cruz, el bebé también se echa a tierra. La tierra simboliza según Donat de Chapeaurouge (2010: 46-50) tanto la vida como la muerte, además de ser un signo de humillación: la serpiente tiene que arrastrarse por el piso, como condena por haber seducido a Eva.[299, 300] En las obras de arte de diferentes siglos se puede observar que Jesús y algunos de los santos están echados sobre la tierra, cerca del ser humano en su humillación, pero el espectador está llamado a mirarlos con admiración. Es decir, la humillación de ellos no provoca rechazo, sino respeto (cf. de Chapeaurouge 2010: 50). Llamativo además, es como sigue la escena en la novela: el bebé echado en la tierra,

> [g]iró de costado en el suelo, cuánta luz, se dijo casi maravillado, después de levantar la cortina de sus párpados, desde abajo todo adquiere distinta perspectiva y casi deseó un crecimiento a la inversa, arrimándose a la tierra, que es dura, pero pocas veces miente. Y desde abajo le gustó mirar el cielo, que siempre está disponible para ser mirado (Gambaro 2003: 133).

La mención de la luz puede ser una alusión a esa luz que, según algunos, se ve al cruzar el umbral de la vida a la muerte: "Les aseguro que ustedes verán el cielo abierto" (San Juan 1:51) o el ejemplo de Esteban, quien "miró al cielo y vio la gloria de Dios" (Hechos 7:55). Pero

[298] También en la novela *¿Y qué querés que te diga?* (1983) de Eduardo Gudiño Kieffer los dos protagonistas van a vender estampitas de Santos en la calle, para hacer unas ganancias. Queda claro que ellos mismos lo ven como un buen negocio, y no como una cuestión sagrada.

[299] Cf. la creación del ser humano, según Génesis 2:7. De Chapeaurouge se refiere al rito del entierro en que el pastor dice: "Te tomé de la tierra, tierra serás" (cf.: "hasta que vuelvas a la misma tierra de la cual fuiste formado, pues tierra eres y en tierra te convertirás"; Génesis 3:19).

[300] Esos gestos también se encuentran en diferentes culturas como gesto de sumisión (inclinaciones ante el rey, etc.)

asimismo se puede referir al símbolo de la mirada al cielo, utilizado frecuentemente en el arte, como señala de Chapeaurouge (cf. 2010: 52-54): únicamente el iluminado puede acercarse a Dios con su mirada. A quien le toca la luz divina, o quien es ensalzado por alguna acción suya, él es el distinguido.

El contacto con la tierra subraya lo humano del bebé/de Jesucristo, que comparte la vida terrenal con todas sus durezas junto al ser humano. Es por ello, que la frase siguiente puede entenderse de dos diferentes modos, según el punto de vista del lector y el énfasis que ponga a las diferentes partes: "el cielo, que siempre está disponible para ser mirado". Al pronunciar la última parte, no tiene un significado trascendental, ya que esa imagen se asemeja a la de un rey, que desde las alturas de su trono se deja admirar. Puede ser entendido como una ironía del discurso eclesiástico que propaga la religión como una salvación para el pueblo, pero Dios sólo se deja admirar y no interviene en el mundo. Sin embargo, si uno acentúa la parte del "siempre está disponible", y tiene en cuenta el contexto, es decir, que el circo siempre se va y abandona a la Ecuyere, la frase recibe una connotación positiva. Además, al bebé "desde abajo le gustó mirar el cielo" y se "restregó empeñosamente las mejillas que habían sido besadas por el Patrón". Pareciera como si al bebé en ese acto de mirar al cielo le fuera dado el poder de Dios, por lo que se puede rehacer de lo malo que le ha tocado, para estar

> con el cuerpo dispuesto a entrar de nuevo en el juego de la vida, como si nunca hubiera salido por espanto. Esto es lo bueno de la carne, que el espíritu siempre la vence, obviamente, cuando queda espíritu para vencerla (Gambaro 2003: 133).

El bebé entonces, después de haber sido humillado por el Patrón y haber tenido contacto con la mirada de Dios, puede restregarse los besos falsos y está dispuesto a seguir su vida de ayuda y prudencia hacia los otros. Pero ello, a mi entender, no puede ser válido para una interpretación del bebé como la figura de Jesucristo. Más adelante en el texto, ante la partida de la Ecuyere, habrá otra referencia a la resurrección cuando Tristán se dice que "la muerte final no importa, sino estas pequeñas muertes que nos paralizan en medio de la existencia, la resurrección es siempre solitaria" (Gambaro 2003: 185). No habla de la resurrección teológica, de la muerte hacia la vida eterna, sino de las muertes cotidianas, refiriéndose, por ejemplo, a las despedidas, como cuando uno tiene que dejar a un ser querido y llevar su propia vida adelante. Es decir, cada uno tiene esas experiencias y según el texto, vive una vida en soledad. Es en esa ocasión que también el bebé se despide de Tristán y lo deja solo, buscando su propia vida. Con otras palabras, esta clase de resurrección, es más una reanimación o un renacimiento terrenal, que una resurrección en el sentido teológico. El bebé se asemeja con sus acciones a los protagonistas que, como arriba señalado, el padre jesuita Pedro Trigo encontró en las novelas latinoamericanas de los años '60. Representan la

> dura lucha del pueblo por liberarse –con su horizonte incierto o sombrío, pero con agónica persistencia– como la pasión de Cristo, como un cristo sufriente, aún sin resurrección, pero sin sumisión tampoco a la fatalidad (Trigo 1976: 258-259).

El bebé en ese sentido es todavía "como un cristo sufriente"; pero no corresponde a la figura de Cristo salvador que abandona a Tristán inmediatamente después de la partida definitiva de la Ecuyere. Sin embargo, vuelve años más tarde para despedirse de ellos al sentir su muerte. A Tristán, en esa ocasión, lo mira y "se aprop[ia] de la mirada de Tristán, le d[a] la suya y lo

jod[e] para siempre" (Gambaro 2003: 243). Pero no lo "jode" realmente, porque sin esa mirada Tristán no hubiese podido soportar el reencuentro sumamente decepcionante con María: "El dolor nos arma mejor que la felicidad, y con esa mirada podía contemplar a esa mujer que tenía enfrente sin deshacerse en el horror" (Gambaro 2003: 257).[301] Si bien el bebé protege entonces a la Ecuyere y a Tristán, y a su manera les da fuerza, su muerte es definitiva. Que al final de la novela haya otro chico con "una gran cabellera enrulada, como el bebé" (Gambaro 2003: 290), a mi entender, no significa la resurrección del bebé. Pero sí es una señal de esperanza hacia el futuro que chicos como él sean partícipes de esa escena tan especial, en la que la Ecuyere se ocupa realmente de Tristán y en la que escucha la primera vez su canto.

Además de las señaladas, hay otras referencias bíblicas, como cuando los vecinos, después del derrumbe de la casa de los padres postizos de Tristán y después de un trabajo duro, entran a sus casas "para lavarse las manos, comentar lo sucedido, olvidar" (Gambaro 2003: 13), mientras que al otro vecino, quien "guardaba aún asomos de una remota y criticada honestidad" (Gambaro 2003: 13) no le quedaba otra que llevarse a Tristán a su casa. Zandstra (cf. 2007: 145) ve en este comportamiento de la mayoría de los vecinos una alusión a Pilatos, que también se lavó las manos, y deja a Jesucristo en las manos de sus opresores (San Mateo 27:24). Si bien esta comparación puede ser considerada exagerada, ya que no hay opresores en la vecindad, es cierto que los otros hubiesen abandonado a un chico huérfano y discapacitado.

Tristán en cambio, en uno de sus sueños en los que puede hablar y es el quien guía a María, le dice: "Yo seré sombra, fidelidad y amparo" (Gambaro 2003: 47). Son palabras de los Salmos (entre otros Salmo 91:1-4), los que aplica a sí mismo: remite con ese acto la relación Dios–ser humano a sí y a María, con lo que resalta su poder, y aventaja su marginalidad, su impotencia en el mundo real, tomando responsabilidad por los débiles, lo que a su vez correspondería a la figura de Jesucristo.[302] Pero ese cambio de roles sólo se produce en sus sueños.

Otra alusión a un motivo bíblico es el anhelo de la Ecuyere de alcanzar el circo como si fuese la tierra prometida. Tillich destaca, que este motivo de la búsqueda frustrada del lugar en donde se espera que se resuelva la pregunta por el sentido de la vida, se encuentra en muchas novelas. En otros textos narrativos, el ser humano está perseguido por un sentimiento de culpa, o se trata de un ser humano cuya muerte es tan sin sentido como su vida misma, o de un ser humano que siente rechazo por el vacío en la propia vida. A través de estos textos, el lector, según Tillich, puede reconocer su propio vacío y el desierto de su existencia (cf. Tillich 1964: V, 48). La búsqueda de la tierra prometida y el pasar por el desierto, como se ve en el Pentateuco, modelo de este simbolismo, son inseparables. En el caso de la Ecuyere esa búsqueda por la tierra prometida significa, en un primer momento, que la tierra prometida es una constante desilusión, ya que el circo no la espera nunca, es como si huyera de ella; el circo no se convierte en algo que se alcanza y que se tiene, sino en algo que tiene que ser conseguido cada vez de nuevo. En un segundo momento, la Ecuyere se tiene que dar cuenta

[301] Este motivo, que habla de la necesidad de estar preparado para la desgracia, se encuentra también en *Ganarse la muerte* (cf. 179).

[302] En *La Biblia* consultada para este trabajo, las palabras son otras, sin embargo, las palabras aquí mencionadas tienen el mismo sentido: se habla de ayuda, en vez de amparo, y "El sol no te hará daño de día", correspondería a la sombra, mientras que "¡Nunca permitirá que resbales!" corresponde a la parte de la fidelidad.

de que su tierra prometida no es la que ella se imagina; lo que corresponde a que el circo puede ser entendido como símbolo de un Estado autoritario. Cuando la Ecuyere renuncia a su idea, pasa por el desierto para finalmente abocarse a su entorno, a la vida en la tierra, a la convivencia con los otros. Es decir, al cambiar ella misma, al salir de su interés en sí misma y al abrirse hacia el mundo, ella encuentra su tierra prometida; sólo que esta no tiene el aspecto que ella había pensado.

Queda por preguntar entonces para este apartado, ¿para qué sirven las reminiscencias bíblicas observadas en las novelas? ¿Son realmente sátiras bíblicas, como lo indica Morell (1991)? Ella ve en la novela un Cristo que muere y una tierra prometida que se esfuma cada tanto, por lo que habla de una sátira de la religión. Las reelaboraciones de las historias bíblicas que se encuentran en las novelas, pueden ser consideradas según el concepto de la 'palabra ajena' de Bajtín (1979), realmente como una sátira. Sin embargo, no hay motivo para clasificarlas como sátiras bíblicas, si se entiende este término como un distanciamiento que erosiona la verdad de la historia bíblica. Gambaro toma las historias bíblicas, pero las utiliza para hacer una sátira o parodia del poder.[303] En el caso del discurso religioso implementado en la escena del patronato en la novela *Ganarse la muerte*, se señaló que este sirve para subvertir el discurso militar que se apoya en el discurso cristiano, sin querer ser una blasfemia. En el caso del diluvio, la alusión a los desaparecidos se da a través de los muertos en el río y por la desaparición de la madre y de María. Pero en ninguna parte el diluvio y sus consecuencias son mencionados como una condena mandada por Dios, sino al contrario "son determinaciones de los hombres las que manejan el infinito" (Gambaro 2003: 95). En el caso de la escena en la jaula del león, es la actitud pacífica de la Ecuyere que enfurece al director y provoca que finalmente se destape a sí mismo y ponga en claro que es él el que es peligroso y que castiga sin justicia –sin que esta actitud tenga una paralela en *La Biblia*. Para decirlo de otra manera: tanto el original bíblico como la adaptación novelesca demuestran que hay fuerzas, como un amor divino o humano, las que pueden vencer el miedo y el terror y que ayudan a enfrentar el poder autoritario y despótico.

1.3 La libertad de acción: la rebelión de Job, el sufrimiento de Cledy y la compasión de la Ecuyere

¡Apártense de mí, malhechores,
que el Señor ha escuchado mis sollozos!
(Salmos 6:6 y 8).

En el apartado anterior se ha visto que el comportamiento de los protagonistas de las novelas de vez en cuando es comparado con él de figuras bíblicas, como, por ejemplo, el de la Ecuyere con el de Daniel en la fosa de leones. El accionar –y al mismo tiempo el no-accionar– de los personajes novelescos, a mi entender, juega un papel central en ambas novelas. Por ello, es importante estudiarlo de manera más detenida, teniendo en cuenta los conceptos centrales

[303] El concepto de la parodia según Bajtín (1990) se desarrolla de manera pormenorizada a través de la novela *Cola de lagartija* (Valenzuela), en el capítulo III.3.1 de este trabajo.

sobre la libertad de la voluntad y de la acción, tal como han sido proclamados en el ámbito filosófico y teológico.

La discusión sobre la libertad de la voluntad y de la acción del ser humano empieza ya en la Antigüedad y es con ello una de las más arcaicas preguntas en la filosofía y teología que mueven al ser humano.[304] Remarca Wolfgang Vorländer (cf. 1990: 56) que la afirmación sobre la posibilidad de libre decisión del ser humano, puede llegar desde las más diversas posiciones. Durante siglos el desarrollo de las sociedades ha sido influenciado marcadamente por las ideas sobre la libertad de voluntad y de acción de los Padres de la Iglesia, San Agustín y Santo Tomás de Aquino. Luego fue retomada por los filósofos del humanismo (Erasmo de Rotterdam) y al mismo tiempo por los reformadores (Martín Lutero y especialmente Juan Calvino) y más tarde tratada por los existencialistas, entre muchas otras corrientes filosóficas.

Sobre todo en tiempos de violencia y de dictadura, la pregunta por la libertad de acción, se vuelve una de las preguntas centrales del ser humano. También la situación de opresión de las minorías, puede llevar a que se hagan esas preguntas, como sucedió en los años '60 en América Latina. La situación económica y social de la clase obrera, oprimida por la clase política y los terratenientes, resaltaba como totalmente opuesta al mensaje de los evangelios, por lo que la juventud cristiana empezó a considerar esta situación.[305] A través de la reflexión sobre las contradicciones de las sociedades, comienza a gestarse la *Teología de la Liberación*. Sus objetivos centrales fueron la acción en favor de los pobres y oprimidos de América Latina, el trabajo en las bases y la ayuda al prójimo. Si bien las ideas ya se habían formado antes, al ser llevadas y discutidas en el marco del CELAM (Segunda Conferencia General del Episcopado Latinoamericano) en Medellín (1968), esta corriente se hizo pública y alcanzó gran influencia en las comunidades latinoamericanas.[306]

En el marco de este trabajo se comparan la *Teología de la Liberación* con el marco teórico del existencialismo, puntualmente de Jean-Paul Sartre (1986a), por haber sido de extensa lectura y gran influencia en América Latina por aquellos años. A este se suma el punto de vista de Lévinas (1995) como representante de la fenomenología y su trabajo sobre el "pensar en el otro", y el motivo del chivo expiatorio explayado por René Girard (1990). Estas teorías tienen en común el concepto de la libertad de acción de cada persona, como una de sus principales inquietudes, lo cual abre la puerta a su comparación. En el marco de este trabajo no podrán desarrollarse estas corrientes ampliamente, teniendo en cuenta todas sus ramas y especificaciones. Por lo tanto, se enfoca en las ideas sobre la libertad de voluntad y de acción, destacando los principios fundamentales de cada una de las formulaciones aquí abordadas. Como se verá más adelante, la problemática de la libertad de acción, resulta ser la temática central de muchas de las novelas contestatarias analizadas en este trabajo, aunque quizá – causadas por cuestiones de la censura o por la voluntad de coherencia con la estética narrativa– no aparezca en el primer plano de la trama. La pregunta es entonces, ¿cuáles son las influencias filosóficas y/o teológicas que llaman a actuar? y ¿cómo fueron introducidas en las novelas? Si bien un análisis desde el punto de vista del psicoanálisis también pareciera ser

[304] Para un estudio más detallado cf. Otto Hermann Pesch (2004) y Gottfried Seebaß (2004).
[305] Cf. también María Herminia Di Liscia (2007) que trabaja el testimonio de la joven Cristina, miembro de la Juventud Universitaria Católica.
[306] Para un análisis más detallado del *Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo* y la *Teología de la Liberación* cf. Johann Baptist Metz (1986), Gustavo Pontoriero (1991) y Nikolaus Werz (2008).

interesante, debido a los muchos ya existentes, sobre todo en el caso de Luisa Valenzuela (cf. Corbatta 1999, Magnarelli 1988, etc.), estas teorías son dejadas de lado. En lo siguiente se verá entonces primero la perspectiva de la *Teología de la Liberación*, para analizar y compararla a continuación con las ideas filosóficas arriba señaladas.

1.3.1 La discusión teológica

Antes de insistir sobre las características fundamentales de la visión teológica de la libertad de voluntad y de acción, es necesario reflejar un momento los mensajes en *La Biblia* como fuente de tal perspectiva. Mensajes sobre la libertad de la voluntad se encuentran, entre otros, en el libro del Génesis 3, donde se narra el pecado original. Junto con Otto Hermann Pesch se puede resaltar que en este texto el hombre es responsabilizado por su acción. Dios no acepta excusas por haber sido seducido por terceros (la serpiente o Eva respectivamente): Adán y Eva deben abandonar el paraíso. Sin embargo, en Ezequiel 33:10–20, Dios promete no castigar al pecador que se arrepiente y reconoce sus mandamientos. Según Pesch (cf. 2004: 77) este, y Ezequiel 18 son, por ello, los textos de la libre elección en *La Biblia*: se trata de responsabilizarse de sus propios pecados, admitirlos y arrepentirse de los mismos (cf. además Deut 24:16; II Reyes 14:6). Ya no es cuestión de cargar con la culpa de los padres hasta la séptima generación de la descendencia, según era la creencia de aquellos años.

Si bien el concepto de la libre acción es ya tematizado en *La Biblia*, la primera mención directa del concepto de la libertad de la voluntad, se debe según Wolfgang Achtner (cf. 2010: 60) a Aurelio Agustín, obispo de Hippo.[307] Es él quien introduce el concepto de voluntad como una categoría propia en la antropología. Según Agustín, el ser humano es libre en su posibilidad de elegir (*liberum arbitrium*), entre lo bueno y lo malo, pero no tiene libertad de acción (*voluntas*), está destinado a lo malo desde el pecado original. Sólo por la Gracia de Dios, que sostiene la voluntad y la prudencia del ser humano, es capaz de hacer lo bueno, aunque lo pueda rechazar (cf. Agustín: *Confessiones*, cit. in: Achtner 2010: 70). Aquellos destinados a recibir la Gracia están predestinados, dependen únicamente del arbitrio de Dios que no es influenciable en absoluto por parte de los seres humanos (cf. las cartas de San Pablo: Filipenses 2:13; Romanos 8:28-30; Efesios 2:3-6). Por lo tanto, los actos de los seres humanos están dirigidos por Dios, porque es él el que reparte la Gracia. Sin embargo, este concepto no debe confundirse con él del determinismo, fundado sobre la creencia en una fatalidad, que es una incógnita que decide nuestras vidas.

A causa de sus divergencias frente a las conceptualizaciones de predestinación y libertad de voluntad se desencadenó una lucha entre Agustín y el monje Pelagio de Bretaña, por la cual se le juzga a Pelagio y a sus discípulos finalmente como heréticos. Para Pelagio, el ser humano es bueno desde su nacimiento. La Gracia de Dios consiste (sólo) en haberle concedido la libertad de voluntad al ser humano. Cada ser humano, entonces, tiene el poder de elegir entre lo bueno y lo malo *(liberum arbitrium*).[308] Ambas doctrinas pueden ser peligrosas,

[307] Agustín nació 354 en Tagaste, una ciudad provinciana en África. Me apoyo para este trabajo sobre todo en las explicaciones sobre las teorías de Agustín hechas por Wolfgang Achtner (2010).
[308] La Gracia de Dios consiste para los humanistas en el hecho que Dios dio a los seres humanos la posibilidad de decidirse libremente.

según Bruno Zerweck: si la doctrina de Agustín es tomada por absoluta, puede conducir a que se rechacen las normas éticas y que se acepten cínicamente todas las acciones, sin pensar en sus consecuencias, puesto que si el actuar de los seres humanos está predestinado por Dios y el hombre no tiene la libertad de decisión por lo bueno, no es él el culpable de lo malo. A su vez, la creencia en la libertad absoluta de actuar y la externalización de lo malo (como acción de poner en los otros la responsabilidad por la existencia o la realización del mal) conduce también a una disminución de la responsabilidad individual, o puede llevar a un fracaso y con ello a un desconsuelo fatal, si el ser humano no es lo suficientemente fuerte como para manejar esta responsabilidad dada (cf. Zerweck 2001: 151-152).[309]

De esta controversia se ocupa asimismo Tomás de Aquino, uno de los Padres de la Iglesia, aún en la actualidad de gran influencia. Retoma las teorías de Aristóteles, las formulaciones de los Estoicos y los Neoplatónicos y las ideas de Agustín, para desarrollarlas hacia una propia teoría de la libertad de voluntad y de acción.[310] A diferencia de Agustín, para Tomás es dada la distinción entre reinantes y oprimidos. Los reinantes son unos pocos, los que se distinguen de los oprimidos por su conocimiento y su carácter. Existen las jerarquías por la necesidad de coordinar las voluntades de cada uno (cf. Forschner 2006: 142). Su concepto de la libertad de voluntad y de acción distingue entre la voluntad como poder (*facultas, potentia*) y la voluntad de desarrollar el poder (*actus voluntatis*), diferencia además entre el afán sensual (*appetitus sensitivus*) y el querer racional (*appetitus rationalis*), además de la distinción entre el acto interno y el externo (*actus interior*, *actus exterior),* y entre el acto de un ser humano y un acto humano (*actus hominis*, *actus humanus*) (cf. Forschner 2006: 80-81). Es importante destacar que no todas las decisiones (acto interno) conllevan a la acción correspondiente: una meta que fue elaborada por la razón, no necesariamente es aceptada por la voluntad, y por ello puede ser que no sea llevada a cabo. Es decir, para actuar, es necesario que se cumpla el acto de aceptación (*consensus*), según Tomás, la parte esencial de la libertad de la voluntad humana:

> Nur wer eigene Handlungsziele und Handlungsalternativen hypothetisch durchspielen kann, […], ist frei in dem ebenso klaren wie landläufigen Sinn, daß er anders wollen und handeln kann, als er tatsächlich will und handelt (Forschner 2006: 89).[311]

A diferencia de Agustín y junto con Pelagio, para Tomás el ser y el ser bueno son una y la misma cosa. El ser malo nace de una carencia del ser. La medida de si la decisión y la acción han sido buenas o malas, es la pregunta por el objeto de la acción, por las circunstancias, por la relación de la acción con su meta. Es importante observar que puede haber conflictos entre el objetivo y la meta cuando uno actúa: cuando por ejemplo la meta es la ayuda al prójimo, pero esta meta sólo puede ser alcanzada a través de un pecado, la acción no será considerada buena (cf. Forschner 2006: 95-96).

Si bien, con ello, Tomás queda en la tradición del pensamiento de Agustín, considerando las dos voluntades del ser humano, está –a diferencia de Agustín– convencido de la bondad

[309] En su momento, la pelea entre los dos monjes fue ganada por Agustín. Con su doctrina de la predestinación influenció durante los próximos 1500 años la teología y con ella la sociedad occidental.

[310] La teoría de Tomás de Aquino (1225-1274) sobre la voluntad y la acción se encuentra sobre todo en las Cuestiones 6 a 17 de la Prima secundae de la *Summa theologiae* (ca. 1265 hasta 1273*)*. Me apoyo para este trabajo sobre todo en las explicaciones sobre las teorías de Tomás hechas por Forschner (2006).

[311] "Sólo él quien puede simular hipotéticamente sus metas y las alternativas, […], es libre en el sentido claro y general, de poder querer y actuar de otra manera de lo que realmente quiere y actúa" (cf. Forschner 2006: 89).

de la naturaleza del ser humano. Es decir, no depende de que Dios reparta su Gracia, de manera predestinada (en el sentido de Agustín), la bondad ya está dentro del ser y no puede ser destruida. Pero incluso, y en eso está en oposición al pensamiento de Pelagio, encuentra en el hombre una predisposición a lo malo, que se expresa en la mirada hacia sí mismo y los bienes efímeros. La importancia de este pensamiento dentro del contexto de este trabajo es que el ser humano tiene la opción de elegir: Es –parecido a Dios– dueño de su acción (cf. Forschner 2006: 204), pero es pecador, en el momento en que trata de alcanzar la felicidad (la meta final del más allá) por su propia fuerza y propio derecho (cf. Forschner 2006: 190). Ello es lo que se puede observar en la novela *Ganarse la muerte* (Gambaro) a través del comportamiento del Sr. Perigorde hacia Cledy (cf. el apartado III.1.4). Si bien en la novela no se trata de una decisión por Dios o en contra de Dios, sí se trata de la decisión por lo bueno o por lo malo. O, para ser más preciso, por la opción de ayudar al prójimo o no. A lo largo del análisis se verá, que muchos de los personajes (por ejemplo Horacio) se ven en el sentido de Agustín atrapados en su destino. Las leyes, las circunstancias e incluso la moral y las tradiciones cristianas les sirven como excusa para la no acción, la decisión de no brindar ayuda al prójimo. En este sentido, la pregunta por la libertad de actuar es de importancia central.

Esta pregunta también es una de los interrogativos centrales de la *Teología de la Liberación*. La misma ha sido la principal influencia para las diversas comunidades de América Latina desde los años '60, más aún después del segundo Concilio Vaticano de 1962 a 1965, que tuvo como uno de los temas principales la adaptación de la doctrina eclesiástica a las necesidades y métodos de los tiempos contemporáneos (*aggiornamento*).[312] En ese entonces, se discutió en la Segunda Conferencia General del Episcopado Latinoamericano (1968) la necesidad y la obligación de la Iglesia de defender decididamente los derechos de los pobres, y de accionar por ellos, decisión que se intensificó en la reunión de 1979 en Puebla, México. Uno de los teólogos leído en aquellos años, fue Bonhoeffer (1906 – 1945, condenado a muerte por resistencia contra el poder gubernamental nazi) que se había ocupado durante el *Tercer Reich* de la pregunta por la obligación de actuar.[313] Siguiendo a Tomás, reconoció que solamente una Iglesia que se ocupa de los problemas sociales, políticos y económicos de sus

[312] Dri (cf. 1987: 83-84) señala que con el mensaje publicado el 15 de agosto de 1967, por parte de dieciocho obispos del Tercer Mundo –Asia, África y América Latina– nació el *Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo*. De los 900 sacerdotes de diversos países latinoamericanos que se adhirieron en poco tiempo, 400 eran argentinos (cf. Dri 1987: 86). Según Pontoriero (cf. 1991: 35) el movimiento fue constituido en el Primer Encuentro Nacional en Córdoba, el 1 y 2 de mayo de 1968. Pero en Argentina dejó "de existir como tal" en 1973 (cf. Varios sacerdotes y laicos católicos argentinos 1985: 70).

[313] Bonhoeffer enfatizó la presencia de Jesucristo en la comunidad mundial de los cristianos, la importancia del Sermón de la Montaña y la sucesión de Jesús, como también la coincidencia entre el credo y la actuación. En sus cartas desde la celda (cf. Bonhoeffer 2010 y también el capítulo II.2.2 de este trabajo) desarrolló importantes ideas y conceptos de cómo se debía desarrollar la Iglesia del futuro, demostrando solidaridad con los pobres. Si bien sus conceptos debido a su muerte prematura, quedaron como fragmentos, llegaron a tener gran influencia, también en América Latina. Para este trabajo, sobre todo su idea de la interpretación no religiosa de conceptos de *La Biblia* y la tradición eclesiástica son de suma importancia para poder mostrar la influencia de las mismas en la sociedad actual y con ella en la narrativa. Bonhoeffer desarrolló tres tareas para la Iglesia:

> 1) La Iglesia tiene que preguntar al Estado si puede responsabilizarse por su actuación y si ella corresponde al actuar de un Estado.
> 2) La Iglesia está obligada incondicionalmente a dedicarse a las víctimas de la sociedad, aún si no pertenecen a una comunidad cristiana.
> 3) Si la Iglesia comprueba que el Estado está actuando de manera demasiado fuerte o débil, no solamente debe tejer una red entre las víctimas sino también ponerle palos a la rueda (cf. Bonhoeffer 1997: 353).

miembros y sus alrededores, puede llegar a ellos. Palabras, escritas desde el escritorio, no cambian el mundo: es necesario actuar, comprometerse como persona individual, para predicar de manera creíble la palabra de Dios y mejorar el mundo en que vive el ser humano.

Cuando muchos sacerdotes y personas laicas afines a la Iglesia en América Latina, reconocieron, que la mayor parte de la población estaba impedida –a causa de la pobreza e ignorancia a la que estaban sometidos– al derecho de cada ser humano de diseñar su vida (cf. Schoop 1986: 31), se formó la idea de actuar con ellos y de luchar por sus derechos y por una sociedad mejor. Los curas que compartían el *Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo*, alimentado por la *Teología de la Liberación*, vieron entonces que la ley del amor al prójimo no podía ser predicada sin la voluntad de cambiar el entorno de la gente.[314] Esto, sin embargo, no significaba que hubiera un acuerdo con la metodología de la guerrilla. Estaban convencidos de que la historia del odio y de la violencia no conduciría a la reconciliación y la justicia (cf. Sudar 1986: 68) y se cuidaron de posicionarse políticamente (cf. Cardenal Paulo Evaristo Arns 1986: 145).[315] El movimiento tercermundista entonces "surgió como un canal alternativo para la protesta social ante el cierre de la vida política, gremial y cultural" (Pontoriero 1991: 126). Su impulso de acción fue la fe en Jesucristo y su ejemplo del amor al prójimo. La fraternidad, proclamada por el Evangelio, fue la clave principal para las acciones del movimiento. La política y la situación social, económica y cultural, según lo entendieron los miembros, debería ser interpretada desde el evangelio y no al revés (cf. Castrillón Hoyos 1986: 128). Signo importante de tal interpretación fue la cruz: esta no significa resignación pasiva ante el dolor o la muerte, sino la posibilidad de ofrecer resistencia a través del dolor, creando la vida en la historia y la cultura (cf. Sudar 1986: 72 y cf. también Bonhoeffer 2010: 192 quien recalca que Dios se deja expulsar del mundo hacia la cruz, y así es que nos ayuda). Es decir, la cruz fue leída preponderantemente como símbolo del Jesús resucitado, de la trascendencia de la muerte hacia la vida. Es importante subrayar en este sentido, que la *Teología de la Liberación* no tomó al Jesús histórico como símbolo del sufrimiento en el mundo, como le reprocha el entonces Cardenal Joseph Ratzinger (cf. 1986: 182), sino al Jesús teológico, el que es la palabra de Dios encarnada. Es por esto mismo que Metz (1986: 152) afirma que un credo tal no significa "opio para el pueblo", en el sentido de Marx (cf. Marx/Friedrich Engels 1964: 1, 378). Por el contrario: la fe de los cristianos en la resurrección, hace finalmente menospreciar la vida en el mundo, lo que conlleva tener el valor suficiente para oponerse

Para más información sobre la influencia de la teología de Bonhoeffer en América Latina cf. Melano (1998).

[314] Para las diferentes corrientes de la *Teología de la Liberación* cf. Sudar (1986). También Castrillón Hoyos (cf. 1986: 120) advierte que hay diferentes corrientes, de las cuales algunas hasta pueden contradecirse.

[315] Metz (cf. 1986: 147-157) hace un profundo análisis de la relación del marxismo con la teología. Introduce el concepto del paradigma teológico post-idealista, señalando, que tanto la teología como la Iglesia nunca son políticamente inocentes. La pregunta por la verdad y por la justicia siempre van juntas. Este aspecto se especifica en el "Mensaje de los 18 Obispos del Tercer Mundo" (1967, cit. en: Pontoriero 1991: 151-161). Dicen allí que la "Iglesia no está casada con ningún sistema, cualquiera que éste sea" (Pontoriero 1991: 153) y advierte que en "el momento en que un sistema deja de asegurar el bien común en beneficio del interés de unos cuantos, la Iglesia no debe no solamente denunciar la injusticia sino además separarse del sistema inicuo" (Pontoriero 1991: 154). En el "Comunicado de Santa Fe" (1970), el llamado a la jerarquía eclesiástica de "poner en práctica lo que elaboró y declaró en Medellín y San Miguel" (cit. en: Pontoriero 1991: 171) es evidente. Además, aunque también rechazan convertirse en un grupo revolucionario, destacan que sí consideran "que no habrá socialismo auténtico en Latinoamérica sin esa toma del poder por auténticos revolucionarios: surgidos del pueblo y fieles al mismo" (cit. en: Pontoriero 1991: 172).

contra los poderosos, los opresores y para estar dispuestos a ayudar a sus hermanas y hermanos en Cristo (cf. Metz 1986: 152). Si bien esta fue la posición oficial, afirma Dri que hubo sacerdotes tercermundistas que llamaron a que la violencia por parte del pueblo, originada en la búsqueda a la libertad, no fuera condenada por la Iglesia (cf. Dri 1987: 87). Pidieron en su *Informe sobre la violencia,* redactado en el Primer Encuentro Nacional del Movimiento Sacerdotes por el Tercer Mundo, el 1 y 2 de mayo de 1968, destinado a ser leído por los obispos en la reunión en Medellín, la no-condenación desde la jerarquía eclesiástica, en caso que haya violencia desde el pueblo, distinguiendo entre la violencia injusta desde el régimen militar (bajo Onganía en esos años) y la "*justa violencia* de los oprimidos, que se ven obligados a recurrir a ella para lograr su liberación" (Pontoriero 1991: 39, cursiva de Pontoriero). Porque el tranquilizar desde el púlpito, el mantener al pueblo en silencio e ignorancia sería aplicar la 'religión como opio'. Dri afirma, por lo tanto, que para algunos "la preocupación estrictamente teológica o intelectual no era la prioritaria. Se volvían contra el poder estatal que esperaba de ellos acciones que tendieran a "legitimar este uso [de violencia por el Estado], y desalentar a los pobres, llamándolos a la paciencia y resignación" (Dri 1987: 88). A ellos les "[i]mportaba más que nada un compromiso real y efectivo con el pueblo oprimido" (Dri 1987: 91).[316] Sin embargo, hubo los que se mantuvieron en el camino por la paz, como el sacerdote Carlos Mugica. Sostenía que había alternativas contra la violencia para un cristiano comprometido. Pero sí sabía que estaba poniendo en riesgo su vida: "Estoy dispuesto a que me maten, pero no a matar" (cit. en Pontoriero 1991: 31).[317]

La posición oficial de la Iglesia Católica Apostólica Romana en la Argentina no coincidió con ese grupo. Si bien el Segundo Concilio Vaticano (1962-1965) había gestado una cierta apertura, en la encíclica *Humanae Vitae* del 25.7.1968, redactada por el Papa Pablo VI, se hizo énfasis en la estructura jerárquica de la Iglesia y se hizo recordar a los fieles, que le debían a la Iglesia, entendida como madre y maestra de los pueblos (cf. Norbert Lüdecke 2010: 534-535 y Pablo PP VI 1968: s.p.), obediencia incondicional. Es decir, en vez de abrirse más hacia el mundo, como lo pidieron los sacerdotes del *Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo*, la Iglesia se volvió a cerrar. Estaba lejos de reconocer que el concepto 'christliches Menschenbild' ('imagen cristiana del ser humano') abarca

> Kernvorstellungen vom Sinn und von der Konstitution des Menschen, auf die eine Demokratie nicht verzichten kann, ohne sich als politisches Ordnungsmodell selbst aufzulösen. Die unantastbare Würde eines jeden Einzelnen, die Möglichkeit und Notwendigkeit des Menschen, frei zu handeln und dieses Handeln individuell vor seinem Gewissen zu verantworten, die Angewiesenheit des Menschen, sein Leben und seine Freiheit im Miteinander mit anderen zu gestalten: Menschenrechte und demokratischer Verfassungsstaat ruhen auf dieser Vorstellung vom Menschen (Antonius Liedhegener 2010: 448).[318]

[316] Dri da muchos ejemplos de la participación activa de obispos y sacerdotes en la lucha de los obreros y otros sectores oprimidos de la sociedad (cf. Dri 1987: 95).

[317] El padre Carlos Mugica fue asesinado el 11 de mayo de 1974.

[318] "ideas claves del sentido y de la constitución del hombre, a las cuales una democracia no puede renunciar, sin disolverse a sí misma como modelo de orden político. La dignidad intocable de cada uno, la posibilidad y necesidad del hombre de actuar libremente y de responderlo individualmente ante su conciencia, el no poder prescindir de dar forma a su vida y su libertad en la comunidad con otros: derechos humanos y Estado democrático constitucional tienen su base en esta imagen del hombre" (cf. Antonius Liedhegener 2010: 448).

1.3.2 La mirada existencialista

Bonhoeffer y luego los "teólogos de la liberación", en su empeño de mejorar al mundo, no estaban lejos de las ideas de los existencialistas. También los filósofos del siglo XX se preguntaron por la libertad de la voluntad y de la acción. Después de la Segunda Guerra Mundial estas preguntas cobraron especial importancia. Sobre todo existencialistas como Jean-Paul Sartre, y todos los que propugnaron decididamente por el derecho a la libertad de actuación tenían que enfrentarse después del Holocausto a las preguntas por la responsabilidad del ser humano por el otro. En estas preguntas y discusiones, el concepto existencialista del hombre como un ser libre y responsable que construye su vida a través de sus propios actos y acciones, se volvió de importancia especial.[319]

Según Thomas Flynn hay cinco tesis centrales de todos los existencialistas:

> 1) *La existencia está antes de la esencia*. Lo que uno es (la esencia), es la suma de las elecciones (existencia) y no viceversa. Uno es, como se ha formado a sí mismo.
>
> 2) *El tiempo es de importancia esencial*. […]: el "todavía no", el "ya" y el "ahora" se diferencian según importancia y valor.
>
> 3) *Humanismo.* El existencialismo es una filosofía centrada en la persona. Aunque no es de ningún modo anti-ciencia, se concentra en la ambición humana-individual hacia la identidad y el sentido, en medio de una sociedad de masas, cuyas presiones sociales y económicas se centran en superficialidad y conformismo.
>
> 4) *Libertad/responsabilidad.* El existencialismo es una filosofía de la libertad. Su base es el hecho de que podamos poner una distancia hacia nuestra vida y podamos reflexionar sobre nuestras actitudes. En ese sentido siempre somos 'más' de los que somos. Pero somos tan responsables como somos libres.
>
> 5) *Consideraciones éticas tienen prioridad.* Aunque cada existencialista entiende lo ético y la libertad según sus propios conceptos, estos tienen en común el deseo de analizar la autenticidad de nuestra vida personal y de nuestra sociedad (cf. Flynn 2008: 23).

De estos puntos, los puntos 1, 4 y 5 son de mayor importancia para este trabajo. El individuo es, según los existencialistas, libre y responsable de diseñar su vida a través de sus acciones. Pero, y en gran oposición a las ideas teológicas, no hay ningún Dios que le ayude o guíe en esa tarea. El ser humano es responsable por sus actos. No existe una 'naturaleza humana' que pueda ser utilizada como excusa. Es decir, el ser humano se decide conscientemente por sus acciones y, por lo tanto, es responsable por las mismas.[320] Ambas perspectivas, la teológica como la existencialista tienen sin embargo, en común la necesidad de actuar. Clave principal para ello, es en el caso de los existencialistas, que la vida es una continua elección, ya que la no-elección consiste en una elección, por la cual el ser humano es tan responsable como por la elección (cf. Sartre 1986a: 28). Tan importante llega a ser esta noción, que el existencialismo no permite excusas. Si uno no actuó, si perdió una ocasión, ella ya no puede ser reactivada. Excusas como, 'si hubiera pasado tal o cual cosa', 'si no fuese por', según Sartre, no

[319] Sören Kierkegaard es considerado uno de los padres de la filosofía existencialista. Distinguiendo entre *essentia* y *existentia* remarcó la contribución propia de cada individuo, que no es lo que es, sino lo que hace de sí mismo.

[320] Cf. el ejemplo del timonel de Kierkegaard y sus detenidas reflexiones si debe cambiar de rumbo o no: en la medida que el barco sigue su curso, mientras que el timonel va pensando en las diversas posibilidades, sus reflexiones ya no son actuales, ya que el barco siguió en su curso y (a lo mejor) lo que antes era una opción, al seguir el curso, ya no lo es.

son válidas. Pero ello asimismo significa, que uno tiene la libertad y la posibilidad de actuar según sus decisiones o no-decisiones. El mantra del humanismo de Sartre consiste en que uno siempre puede hacer algo de su ser (cf. Flynn 2008: 99). El que nació cobarde, puede cambiar: está en sus manos cambiar su actitud y su manera de ser. Estos postulados adquieren una importancia central al analizar el potencial de resistencia en la literatura de la dictadura: si el personaje de Horacio en *Ganarse la muerte*, por ejemplo, no reacciona ante los gritos de socorro de su esposa Cledy, su no-actuación conduce a una elección implícita por el poder. La Ecuyere, en cambio, en *Dios no nos quiere contentos,* reconoce que ella puede actuar y con ello quebrar el círculo vicioso en el cual se encuentra y ayudar así a los que están a su alrededor.

Pero solamente un ser libre tiene la posibilidad de cuestionar y de preguntar por lo bueno y lo malo (cf. Miano 2008: 97). La pregunta por el mal está en el horizonte antropológico de la responsabilidad humana, en la interacción difícil entre la libertad y la voluntad. Sobre todo pensando en lo sucedido durante el Holocausto, Sartre necesitaba relativizar la libertad de acción. Para él, el existencialismo es el pensamiento que hace posible la vida humana, ya que cada verdad y cada acto incluyen el entorno y el yo humano (*menschliche Ichheit*). Es decir, cada libertad tiene que ser utilizada con responsabilidad, además de incluir la libertad del otro:

> Und indem wir die Freiheit wollen, entdecken wir, daß sie ganz und gar von der Freiheit der andern abhängt, und daß die Freiheit der andern von der unsern abhängt. Gewiß hängt die Freiheit als Definition des Menschen nicht vom andern ab, aber sobald ein Sichbinden vorhanden ist, bin ich verpflichtet, gleichzeitig mit meiner Freiheit die der andern zu wollen, und ich kann meine Freiheit nicht zum Ziel nehmen, wenn ich nicht zugleich die Freiheit der anderen zum Ziel nehme (Sartre 1986a: 32).[321]

'El Otro' es según Sartre la condición de la existencia propia, por lo tanto, es necesario guardar su libertad como la propia. De manera figurativa, este principio puede ser comparado con el amor al prójimo de *La Biblia* (San Mateo 5:43-44; 22:39), en que el creyente es llamado a cuidar a los prójimos y amarlos como a sí mismo. Según Sartre, los seres humanos no actúan por sí solos: juntos, a través de sus acciones, generan valores y normas, es decir, se responsabilizan por una sociedad humana, cuya esencia es la libertad.[322]

Con ello, Sartre se opone al reproche de sus contemporáneos que argumentaron que el existencialismo propaga el quietismo y, en consecuencia, el existencialista queda preso en la desesperación, ya que la acción en el mundo es imposible para él, puesto que no encuentra soluciones. Si bien Sartre pudo argumentar en contra, recalca Walter Schmiele (cf. 1986: 198) que esta argumentación de Sartre no contiene valores éticos y morales que puedan ayudar a elegir, cuando llegue el momento a decidirse por lo bueno o por lo malo, lo que sí puede ser encontrado en los conceptos religiosos.

Otro punto de interés para el análisis, es la postura hacia la pasión: Sartre reconoce la responsabilidad propia del ser humano, ya que el sufrimiento no deviene de un ser superior, sino que es el resultado de los hechos humanos. En diferencia al cristianismo, la muerte, como

---

[321] "Y queriendo la libertad, nos enteramos, que depende totalmente de la libertad de los otros, y que la libertad de los otros depende de la nuestra. Cierto que la libertad como definición del ser humano no depende del otro, pero siempre cuando exista un compromiso, estoy obligado de querer junto con la mía, la libertad de los otros. Y no puedo tomar mi libertad como meta, si al mismo tiempo no intento la libertad de los otros" (cf. Sartre 1986a: 32). Sartre divide a los existencialistas en dos fracciones: los existencialistas cristianos, a los que cuenta Karl Jaspers y Gabriel Marcel y los existencialistas ateos, a los que pertenecen Martín Heidegger y él mismo (cf. Walter Schmiele 1986: 191).

[322] Para una discusión de esta teoría y sus contradicciones cf. Schmiele (1986: 197).

meta de la vida del existencialista, no conduce al reino de Dios: es aceptada incondicionalmente como definitiva, siempre y cuando hayan tenido la posibilidad de diseñar su vida por su cuenta y según sus ideas. Para el existencialista no vale preguntarse si su existencia es buena para el mundo, o si la vida vale la pena de ser vivida: estas preguntas carecen de sentido. Debe saber, sí, bajo cuáles condiciones quiere vivir (cf. Simone de Beauvoir 1997: 85). ¿Conduce esto a la arbitrariedad? Para el creyente, este modelo, en el cual el ser humano está en el centro de su destino, incluye el peligro de deshacerse de toda moral y estar solamente interesado en su propia felicidad. Pero para los existencialistas, las acciones son, según Beauvoir, compromisos definitivos y absolutos; ellos llevan la responsabilidad por el mundo, que no es la creación de un poder ajeno, sino su propia obra, un mundo que testifica tanto sus derrotas como sus victorias (cf. Beauvoir 1997: 85). Estas acciones, llevadas a cabo por mucha gente, independientemente, hacen nacer los valores que tienen su legitimidad porque son hechas por seres humanos universales.

Además de observar estos conceptos desde el punto de vista de los existencialistas, también es pertinente desarrollar brevemente los conceptos de Lévinas a consecuencia de su abordaje de sus preguntas hacia la libertad de la voluntad del ser humano. Lévinas considera que el pensar comienza con la posibilidad de reconocer que existe una libertad fuera de la libertad propia (cf. Lévinas 1995: 28). O sea, recién cuando el ser humano piensa en la libertad de otros, es apto para pensar. Partiendo de la premisa de que el ser humano se distingue de los animales principalmente por su capacidad de pensar abstractamente, se podrá hacer la pregunta, ¿qué clase de seres humanos son los que no saben pensar?[323] Pero la voluntad de uno puede ser castigada, hasta doblegada. En ese caso, la voluntad hará lo que ese poder le insinúa y lo hace como si se tratara de su propio deseo. Dicho de otro modo, según Lévinas, la voluntad no tiene poder sobre toda su voluntad. Finalmente, está sometida al destino. Al contrario de los otros conceptos sobre la libre voluntad, y siguiendo a Tomás de Aquino, se puede decir que para Lévinas la limitación no está dada por la Gracia de Dios, sino por la situación. Esta puede impedir que la voluntad se pueda desarrollar libremente. Si, por ejemplo, un ser humano está dispuesto a aceptar su muerte, defendiendo así su propia voluntad, alcanza su máxima independencia y resiste a la voluntad del otro hasta el final.[324] Ello siempre y cuando el otro no quisiera la muerte del primero (cf. Lévinas 1995: 42). Importante para el análisis de las novelas es también el pensamiento de Lévinas que la única posibilidad para que el torturador llegue a descubrir su injusticia cometida, es que alguien lo acuse y le pida cuentas (cf. Lévinas 1995: 46). Ello, como se verá, en *Ganarse la muerte* no se da, pero sí en *Dios no nos quiere contentos*.

Lévinas brinda un ejemplo concreto a través de la figura de la pasión: para él, la pasión es un hecho sumamente pasivo, ya que la pasión no puede ser comprendida, le *toca* a uno. La fatalidad de la pasión es sobre todo la falta de libertad, lo concreto del 'no' que aparece dentro de la desgracia, porque es un 'no' más insistente que ningún otro. Es decir, lo que lo hace tan

[323] Ello conduce a clasificar nuevamente la novela como perteneciente al género de la novela de monstruos.
[324] La máxima independencia en este sentido alcanza por ejemplo Molina (*El beso de la mujer araña* Puig, cf. capítulo III.2.2.4) cuando se muere por la causa o mejor dicho, por su amor por Valentín, mientras que el personaje Mastandrea (*De Dioses, hombrecitos y policías* Costantini) no alcanza este estado y es doblado por los *grupos de tareas* (cf. capítulo III.3.2.4).

terrible, es el tener que aceptarlo, es el hecho de que no haya escapatoria. Pero, a pesar de esa fatalidad, Lévinas reconoce dentro de la desgracia de la pasión, una posible protección que deja pasar un grito, una lamentación, un suspiro. Es decir, dentro de la pasión es posible emitir llamamientos a la protección del yo por parte de 'un otro' (cf. capítulo III 1.3.3). Los llamamientos pueden ser entendidos como apelaciones a la compasión del otro. Apelan a que el otro no sea indiferente ante el sufrimiento de uno y que asuma su responsabilidad por uno.

Es en este punto donde Lévinas se encuentra con Sartre al remarcar que el uno tiene responsabilidad por el otro. Pero Lévinas destaca al contrario de Sartre que este comportamiento no está basado en reciprocidad. Es decir, Sartre parte de un punto más general, que la libertad de uno termina cuando perjudica la libertad del otro, mientras que Lévinas enfatiza la responsabilidad del uno al otro, sin pedir que este haga lo mismo por uno. Que otros no atiendan la voluntad del prójimo, no lo libera a uno de su responsabilidad por el otro. En ese sentido es pertinente analizar el libro bíblico de Job según lo desarrollado por René Girard: para poder entender a Job, es necesario leerlo bajo la perspectiva del Evangelio. Es decir, darse cuenta de la víctima, ayudarla, corresponder a lo que expresa. Por eso, es necesario hacer hincapié en el papel de los amigos de Job, representantes de la comunidad en que se encuentra la víctima (cf. Girard 1990: 206) y, respectivamente, de la familia de Cledy y su alrededor.

Concluyendo, se puede señalar que la libertad de voluntad y la libertad de acción son principios esenciales de las diferentes corrientes teológicas y filosóficas vistos en este capítulo, aunque provengan de diferentes razones: los creyentes querrán hacer lo bueno, porque están en la obligación frente a Dios. Los existencialistas querrán hacer lo bueno, porque solamente así les es posible conllevar una vida comunitaria en un mundo que vale ser vivido y por la responsabilidad que el uno tiene por el otro, pero lo hacen por su propio bien y su propio compromiso. La fenomenología en este punto comprende una posición más cercana al cristianismo: Lévinas remarca también que cada cual tiene la responsabilidad de ocuparse de su prójimo, de tener compasión, pero según él, la ayuda al prójimo no está basada en la reciprocidad. Que muchas veces no se tiene en cuenta el punto de vista del sufriente, muestra el siguiente análisis.

1.3.3 El motivo bíblico de Job: ¿un llamado a la acción?

Si bien a través del breve resumen de la novela que se adelantó al comienzo de este capítulo, aparentemente en *Ganarse la muerte* no se pueden observar referencias directas al discurso religioso, ya que a primera vista se trata de la mera posibilidad de sobrevivir en una sociedad cruel, sí se han encontrado en la novela reminiscencias a versículos bíblicos. Además, y sobre todo teniendo la siguiente novela de Gambaro, *Dios no nos quiere contentos,* en mente, se encuentra que las protagonistas, Cledy y la Ecuyere, se parecen mucho a la figura bíblica de Job.[325] Este es uno de los libros más conocidos de *La Biblia* y ha entrado en el conocimiento

[325] El *Libro de Job* se encuentra en el canon de las Iglesias católicas y protestantes en *La Biblia,* después de los libros históricos y antes de los Salmos. De este modo se ubica al comienzo de la segunda parte del Antiguo Testamento, formando parte de los libros instructivos a los que siguen los libros proféticos. El libro consiste en 42 capítulos, de los cuales los primeros dos, y parte del último, están escritos en prosa, mientras que los restantes están redactados en versos. Ya que el

cultural de las sociedades con tradición judeocristiana como figura de la pasión *par excellence.* Proveniente de esa historia existe en el idioma alemán la expresión "Hiobsbotschaft", la cual significa recibir o transmitir una noticia funesta.

Al comienzo del libro, Job es presentado como un hombre de "vida recta y sin tacha, y [...] fiel servidor de Dios, cuidadoso de no hacer mal a nadie" (Job 1:1). Se enumeran todas sus riquezas y la cantidad de hijos que tiene. Pero un día viene Satanás ante Dios y cuestiona la fidelidad de Job ante este, a lo que Dios corresponde: "–Está bien. Haz lo que quieras con todas las cosas de Job, con tal de que a él mismo no le hagas ningún daño" (Job 1:12). Y Job perdió a todos sus hijos y todas sus pertenencias y dijo "–Desnudo vine a este mundo, y desnudo saldré de él. El Señor me lo dio todo, y el Señor me lo quitó; ¡bendito sea el nombre del Señor!" (Job 1:21). Ante esta prueba, Satanás vuelve ante Dios y le discute que mientras a Job no le pase nada en su propio pellejo la prueba no sea sincera. Dios le permite entonces hacer con Job lo que quiera, mientras que le respete su vida. Y Satanás envía "sobre Job una terrible enfermedad de la piel que lo cubr[e] de pies a cabeza" (Job 2:7). Pero Job sigue siendo fiel a Dios, a pesar de la gravedad de la enfermedad que le toca sufrir. Llegan tres amigos de Job –después son cuatro– para consolarlo, guardando en un principio silencio con él –siete días– hasta que Job empieza a lamentar su desgracia. (A partir de este momento los acontecimientos son narrados en versos). Los amigos reprochan los lamentos de Job quien –sin poner en tela de juicio la omnipotencia de Dios–, considera que él no merece tal castigo por ser inocente. Los amigos en cambio, seguidores de la doctrina de la retribución, esperan una sumisión absoluta a Dios y llaman a hacer penitencia, buscar cuáles pueden haber sido sus pecados (porque según ellos tiene que haber pecado) y llevarlos ante Dios para que este le perdone.[326]

La línea interpretativa más seguida y conocida comúnmente, es la que señala Georg Fohrer (1963, 1986). Según su opinión, el *Libro de Job* **no** trata del problema de la teodicea, es decir del problema de la pasión de personas inocentes y de cómo Dios puede permitir las mismas. Trata de la problemática de la conducta correcta hacia Dios, estando dentro de la pasión. Enfatiza en que la narración que sirve de marco, sostiene que la pasión pone en prueba al creyente y su fe en Dios: el ser humano, al que le tocan desgracias que aparentemente no tienen sentido, debe sufrirlas en fiel creencia en Dios. No debe rebelarse contra las mismas pero debe estar seguro de la compañía de Dios en ellas. Por eso, Job es considerado fiel servidor de Dios, porque al principio no se rebela, se destaca por su fidelidad hacia Dios, otros dirán, por su pasividad.

Pero junto con Kittel (cf. 1999: 46) se debe recalcar que Job se vuelve de un mártir en un rebelde. Esta actitud frente a su pasión, es la que es de sumo interés para el siguiente análisis, ya que Cledy y la Ecuyere también reaccionan (de diferentes maneras) frente a sus pasiones

---

Libro de Job es uno de los libros más llamativos de *La Biblia*, existen muchos estudios e interpretaciones sobre el mismo. En este trabajo las referencias a los estudios teológicos naturalmente deben ser restringidos. Basan por ello en los textos discutidos en el seminario de teología protestante de la profesora Gisela Kittel, en la universidad de Bielefeld en el año 1999: Ernst Würthwein (1970), Georg Fohrer (1963), Otto Kaiser (1975), Kittel (1999). Además se agregan interpretaciones de René Girard (1990).

[326] La doctrina de la retribución, comúnmente aceptada en aquella época, decía que Dios recompensa en la tierra las acciones buenas y malas, es decir que hay "una proporción exacta entre lo que cada uno hace y el premio o el castigo que recibe. De ahí la conclusión: si a Job le ha tocado sufrir tanto, en algo grave habrá ofendido a Dios" (*La Biblia* 1996: 477).

y las de su alrededor. Además de estudiar el paralelismo entre la figura de Job y las protagonistas, es de importancia recalcar que el *Libro de Job* consiste en dos partes: el diálogo de Job con sus amigos, y la relación de Job con Dios. Esta segunda parte **no** tiene correspondencia en las novelas. Se trata entonces de comparar la reacción de Job ante sus desgracias, con la de las protagonistas, y de analizar la actitud de los amigos de Job para compararla ejemplarmente con la actitud de los personajes de *Ganarse la muerte*, ya que esto permite ver un paralelo con la sociedad real argentina y sus instituciones de poder. Para este análisis los argumentos interpretativos de Kittel (1999), Lévinas (1995) y Girard (1990) fueron considerados.

1.3.3.1 ¿Pasión inocente? – ¿Pasión merecida?

Job podría vivir con un castigo merecido, pero se rebela por ser acusado por sus amigos de algo que no ha hecho. Se considera una víctima inocente. Es ante esta situación que se halla un paralelo con la situación de las protagonistas Cledy de la novela *Ganarse la muerte* y la Ecuyere de *Dios no nos quiere contentos*. También ellas caen de una desgracia a otra, sin ser culpable de ellas y sin haber hecho algún mal.[327] La posibilidad de comparar estas historias se acentúa sobre todo en el caso de la Ecuyere: cuando llegan ladrones a su casa, la atan a su cama, de tal manera que no se puede liberar ella misma, lo cual para una artista contorsionista es difícil de superar. Tiene que observar totalmente desamparada, cómo desvalijan su casa, es decir, roban "todas las pertenencias que había adquirido hacía poco con el sudor de su talento". Ante esta situación, piensa en la desdicha de Job:

> [Ella se] merecía esto, por haber disculpado a rateros y ladrones de poca monta, compadecida de la falta de medios o ambiciones que revelaban y como si ella misma hubiera estado excluida de las jerarquías de la miseria y gozara de absoluta seguridad. Nada más equivocado. Las jerarquías de la miseria se suceden al infinito, como las penas de Job (Gambaro 2003: 98).

Sin embargo, en este contexto, la protagonista considera su situación desdichada como 'merecida', aunque no como el lector pudiera pensar, por algún delito cometido, sino al contrario, por haber sido demasiado buena y por haber disculpado a los ladrones y los con falta de ambiciones. A través de esta contradicción, resalta la ironía de lo dicho.

En el caso de Cledy, no se menciona si su sufrimiento es 'merecido' o no. Ella considera como algo natural que le sucedan las desgracias, o por lo menos cree que es algo en contra de lo cual no puede hacer nada, ya que no tiene nada que ofrecer porque es representante de la clase baja (como la Ecuyere) o media baja, y, para colmo de males, huérfana, esposa y madre (cf. 88). Pero su suegro, el Sr. Perigorde, es decir, el que representa el poder, sí cuestiona el equilibrio de la justicia y pone en duda la misma. Después de haber castigado a Cledy, la tira de la cama al piso, con lo que le quiebra el brazo. Mientras que él se acomoda a sí mismo en la cama, se imagina que es él quien está echado en el piso duro, lo que sus huesos entorpecidos por el reumatismo le agradecerían. Pero si él estuviera en el piso, así su reflexión, Cledy

[327] Las historias de Cledy y de la Ecuyere se revelan de manera más compleja que la de Job, lo que se debe a los diferentes géneros a los que pertenecen.

estaría tendida en la cama y "los huesos molidos de Cledy, el brazo astillado en varias partes, le agradecían el colchón" (124).[328] El Sr. Perigorde llega, por lo tanto, a la conclusión:

> Así era la balanza de la vida, ciega, resarciendo a quien no lo merecía. Algún loco había establecido el desequilibrio natural desde el origen, y sólo alguien más loco podría pensar en subsanarlo. Y sin embargo, él lo había intentado. Y el fracaso era la respuesta. Los otros responden mal a nuestro apetito de justicia, de salud, de honestidad. ¿Pero el otro no era yo? (124-125).

Cledy es al parecer resarcida (porque su suegro se imagina que ella es la que está en la cama) aunque sin merecerlo (según él). La justicia entonces no funciona, porque al ser considerado uno, el otro inmerecidamente también se beneficia. Por ello, el Sr. Perigorde constata que el creador del mundo –¿Dios?– es un loco; por ser gentil hacia la gente que no lo merece. Él trató subsanar esta falta del Creador, castigando a Cledy. ¿Se cree entonces más poderoso que Dios? La voz heterodiegética destaca que sufre mucho por el castigo que tuvo que dar. Se siente como los guardianes "que matan a sus prisioneros, no contento, no se podía sentir contento" (124). Sin embargo, según su entendimiento, falló, porque tampoco le era posible establecer la justicia. De todas formas está convencido de lo correcto de sus acciones y de su propia bondad. Son los otros los que no entienden y que "responden mal". ¿Pero no era que él era el otro? ¿Entonces es él el que no entiende? Por lo tanto, es él quien responde mal. Así el Sr. Perigorde se contradice a sí mismo. En el afán de instalar su justicia en el mundo, resalta, sin reconocerlo, que su justicia es la que no corresponde. Este contraste entre su accionar, sus pensamientos y los comentarios de la voz heterodiegética, los que se analizarán más adelante en detalle, son las que vuelven grotesca la situación.

Según Mizraje (1999: 301), las acciones de los Perigorde se deben a que Cledy "cumple con la función de hacer corroborar a los otros sus imposibilidades (en sentido máximo, es lo que ocurre sexualmente con el señor Perigorde)", por lo que la odian. Es este contraste entre la pretensión de ejercer el poder y el fracaso debido a la propia impotencia, lo que ridiculiza el comportamiento del Sr. Perigorde y porta al absurdo la tradicional repartición del poder patriarcal y con ello el poder militar. Lo grotesco se enfatiza todavía más, siguiendo la lectura de Sandra Messinger Cypess que argumenta que en cada pieza teatral de Gambaro se encuentra la figura del monstruo, de "acuerdo con el trato cruel y dañino que esos poderosos dan a los débiles" (Messinger Cypess 1989: 54). Tanto los monstruos figurativos que por su apariencia contradicen su posición, como también los personajes que según su apariencia "no pertenecen a la categoría literal del monstruo, pero sí se convierten en significados monstruosos por razón de sus acciones [... nos alertan] a no confiar ni en las apariencias ni en las palabras, sino en las acciones" (Messinger Cypess 1989: 54-55). El monstruo en el caso de *Ganarse la muerte* es el Sr. Perigorde y en *Dios no nos quiere contentos* el Patrón del circo.[329] La escena del Sr. Perigorde corresponde a lo señalado por Cypess: los monstruos "hacen un esfuerzo por crear la idea de que el otro ser humano, su víctima, es el monstruo, y consecuentemente puede ser tratado de una manera deshumanizada" (Messinger Cypess 1989: 55).

[328] He aquí otro ejemplo de ironía, o mejor dicho de sarcasmo en la novela, ya que "huesos molidos" y un "brazo astillado" necesitan una atención médica y no sólo un colchón.

[329] Sobre todo en la descripción del Patrón del circo más grande –patrón está escrito en la novela en mayúsculas, para destacar su rol figurativo– las características sádicas son bien pronunciadas, aunque los directores de los otros circos también pueden ser subsumidos bajo esta categoría.

Después de haber echado a Cledy de la cama, quebrándole el brazo, el Sr. Perigorde se incorpora sobre ella, susurrando 'Cledy', en la espera que ella vaya corriendo a sus brazos; pero ella "se levantó del suelo, recogiendo las astillas del hueso en la mano, la vara del Sr. Perigorde revoloteaba sobre su cabeza, y se marchó egoístamente" (125). Es decir, resalta lo grotesco del pensamiento del Sr. Perigorde/el poderoso, de lastimar/torturar al otro y esperar todavía cariño, incluso de reprocharle que sea egoísta. Es decir, se ubica a sí mismo como víctima. También a la Ecuyere la culpan y le rebajan injustamente el sueldo cuando salva la vida de Tristán ante un ataque del urso (cf. Gambaro 2003: 221).[330] Según lo desarrollado por Corradi este comportamiento se debe a que la

> militarización de la ideología, la redefinición de la sociedad como una zona de guerra, tiene, como una de sus principales consecuencias, la desorientación de los mecanismos preexistentes de indentificación [sic!] de Ego y Alter. Los pares ideológicos Caos / Orden y Enemigo / Amigo reposicionan a los sujetos en un campo extremadamente peligroso y totalmente impredecible al mismo tiempo (Corradi 1996: 95).[331]

Es decir, en estas novelas, como ocurre en el *Libro de Job*, ingresa la doctrina de la retribución: el concepto de haber merecido un castigo por un pecado o de estar bien por causa de una buena conducta; sólo que en ellas es subvertido. La justicia aberrante es subvertida por una justicia injusta que entra en vigencia con el golpe: castigar inocentes y declararlos culpables. Al leer la escena con el Sr. Perigorde, el lector se debe cuestionar, quién ha inventado ese sistema. Corresponde al invento del suegro/Patrón, quien ha puesto el mundo al revés. El Sr. Perigorde está tan consumido por su intento de hacer justicia –como los amigos por su doctrina de la retribución– que ya no reconoce la realidad. Dicho de otra manera, lo que vale es la justicia del poderoso aunque esté representada por un viejo frágil. Él es el que posee el arma, el látigo, y siempre está dispuesto a castigar. O, en el caso del Patrón, es el quien tiene el poder del empleador, que puede despedir o negarse a pagar el sueldo a sus empleados. ¿Cómo y a través de cuáles recursos narrativos se expresa o se contradice a nivel del discurso lo que a nivel de la historia se está diciendo, de modo de evidenciar en la trama el error del sistema del Sr. Perigorde y el del Patrón? Ese es el tema que se verá en el próximo apartado. El valor de tales construcciones de sentido con respecto a la sociedad argentina, se observan en el apartado III.1.4.

---

[330] Es esta una de las escenas de la novela que permite discutir la declaración de Lasala, quién dice que "Tristán eterniza o detiene el instante en que aún no se ha nacido y se está a punto de nacer. […] Si el actuar y el padecer son dos dimensiones inseparables de la vida, a Tristán le falta sin embargo la primera: carece de todo recurso de acción, grande o pequeño" (Lasala 1992: 41). Según ella, Tristán no logra llegar a la Ecuyere, cuando la quiere consolar (cf. Lasala 1992: 42). Pero sí actúa. Compadece a la Ecuyere, lo que, como se verá a lo largo de la novela, no es solamente una actuación, sino junto con Lévinas una actitud desinteresada que es necesaria (en el caso de la Ecuyere) para olvidar sus propios asuntos, interesarse por el prójimo y con ello romper el círculo vicioso del poder. Lasala misma señala más tarde que "la compasión –aunque efímera– es una verdadera *acción* del amor" (Lasala 1992: 56). Pero llega a la conclusión que "[n]ada hay en la obra que aporte 'cristianamente' este consuelo" (Lasala 1992: 63), es decir, el consuelo que el amor sea el final feliz que justificaría el sufrimiento. Esta opinión sin embargo es cuestionable, ya que hacia el final de la novela se puede descubrir un desarrollo en la Ecuyere que es llevada por la compasión y guía hacia un final que contiene signos de esperanzas para un futuro mejor.

[331] Garfield (1980: 33) habla respecto al drama *El campo* (1967) de la "dislocación de la culpabilidad", lo que, a mi entender, en *Ganarse la muerte* se da también en el personaje del Sr. Perigorde, pero no en la protagonista. Cledy se levanta y se va a la cocina sin responder a las esperanzas del Sr. Perigorde, quien se queda ofendido, porque espera que ella se comporte de manera cariñosa con él.

1.3.3.2 Sobre la necesidad de la compasión

¿Cuál es el comportamiento de los protagonistas ante el castigo sin razón y ante el destino de perder todo? Como se ha visto, Job tanto como Cledy, es en un principio muy dócil y no discute el derecho de Dios de sacarle todo lo que le pertenece, ya que es Dios quién se lo ha dado (cf. Job 2:10). Hasta cuando cae enfermo, acepta su desgracia en silencio. Recién después de siete días, empieza a lamentarse de su desdicha, lo que los amigos le reprochan abiertamente, puesto que, según sus creencias, Job debe estar cargando con una culpa grande y la debería asumir.[332] La única medida sería inclinarse ante Dios y pedir perdón por los pecados. Es ante estos reproches y consejos de los amigos, que Job se rebela contra ellos y reclama:

> Y ahora, ¡cállense, que voy a hablar,
> páseme lo que me pase!
> Voy a arriesgar mi vida,
> voy a jugarme el todo por el todo.
> Aunque él me mate, me mantendré firme,
> con tal de presentarle mi defensa
> cara a cara.
> Quizá en eso esté mi salvación,
> pues un malvado no entraría
> **hasta su presencia** (Job 13:13-16; negritas hechas por UA).

Job se opone abiertamente a la doctrina de la retribución y las creencias tradicionales. Presenta su defensa ante Dios, sin aceptar silenciosamente su castigo, expresado en la frase popular: "Por algo será." Job justifica esta rebelión, su atrevimiento de enfrentarse a Dios "cara a cara" porque "un malvado no entraría hasta su presencia". Es decir, Job está convencido de su inocencia, y es, por ello, que no acepta ser acusado de algún pecado. Esta es una diferencia esencial entre ambos protagonistas: según Job, él está en su derecho, y por este quiere luchar. Se siente tan seguro de sí mismo y de su relación con Dios, la autoridad en fin, que hasta lo amenaza con su muerte. "Pronto estaré tendido en el polvo: me buscarás, y ya no existiré" (Job 7:21b).[333] Cledy, en cambio, aunque esté apenada, por ejemplo, al tener que abandonar su propia casa a causa de la situación económica, e ir a la de sus suegros, siente que su condición de "[h]uérfana, sólo esposa y madre, ninguna otra habilidad" (88) no le permite oponerse. No tiene autoestima, y lo único que al parecer es capaz de hacer, es llorar por la desdicha en la que ha caído:[334]

---

[332] El siete es considerado un número sagrado; en diferentes culturas es un símbolo de la totalidad. En el cristianismo por ejemplo significa la totalidad del ser humano; tres es la imagen del alma, creado según la Trinidad de Dios, cuatro es el número de los elementos. La creación del mundo se hizo en seis días, y el séptimo día era para el descanso. También las fases de la luna son siete. Es decir, después de siete días las cosas vuelven a su lugar. En eso se parece a la escala musical, en la cual también las siete notas se vuelven a repetir (do-re-mi-fa-sol-la-si-do-…). El Menorah, el candelabro judío con los siete brazos simboliza la sabiduría de Dios. Pero el siete también está vinculado con lo malo, ya que también es un símbolo de la destrucción a través de la ira de Dios (Josué 6:6-20). A la vez se habla de los siete demonios que representan los siete pecados capitales (la lujuria, la gula, la avaricia, la pereza, la ira, la envidia, la soberbia); cf. también la novela de Mujica Láinez *El viaje de los siete demonios* (1974) y *La rebelión de los semáforos* (1977) de Gallardo. En la magia el siete representa el número más fuerte tanto en sentido positivo como negativo.

[333] En el Antiguo Testamento todavía no existe la creencia en la resurrección. Sólo en algunas partes, las que Kittel llama en referencia a Karl Barth "luces" (cf. Kittel 1999: 47), hay alusiones que con la muerte no puede haber concluido todo.

[334] Que Cledy llore cada vez ante una desgracia, la diferencia de la Ecuyere que está convencida de su talento y cuyo único anhelo es ser admirada por otros.

> Cledy pensó en su infancia, en las sábanas blancas de su cama, el beso de su madre, su padre que le frotaba la nariz con un dedo, esta misma nariz que parecía un tomate demasiado maduro, casi podrido, y lloró, muy sumida en su pena (31).

Es decir, aunque Cledy quizá no llegara nunca a ser tan rica como Job, sí tiene recuerdos lindos de su infancia que podrían darle fuerza o animarla y hacerle ver que no necesita tener la vida que está sufriendo. En la crítica literaria se ha resaltado mucho la pasividad de la protagonista (cf. por ejemplo Contreras 1994: 124-125); sobre todo el hecho que se ponga a llorar cada vez que le suceda una injusticia y que aparentemente no se defienda.[335] Según la crítica literaria, Cledy no reclama felicidad, ni se contrapone al tratamiento abusador de su alrededor.[336] Comenta la voz heterodiegética:

> La experiencia no fue feliz para Cledy. No, de ningún modo podía asegurarse eso. Toda experiencia penosa puede capitalizarse, pero son necesarios la inteligencia, el estoicismo, cierto sobrevuelo superior sobre las propias miserias. A falta de estas condiciones, queda el llanto. Y Cledy lloraba a raudales, la mañana siguiente, mientras juntaba los platos de la noche anterior, sobre la mesa (96).

A Cledy le faltan entonces, aparentemente, todas las cualidades para crecer interiormente a causa de su miseria. ¿Pero es eso razón suficiente para que el Sr. Perigorde pueda castigarla según su gusto, aplicando una justicia invertida?

Mirando los sucesos bajo los conceptos de la religión –definidos al comienzo de este capítulo– pueden rastrearse numerosas alusiones al mandamiento del amor al prójimo:

> Jesús le dijo: –'Ama al Señor tu Dios con todo tu corazón, con toda tu alma y con toda tu mente.' Este es el más importante y el primero de los mandamientos. Pero hay un segundo, parecido a este; dice: 'Ama a tu prójimo como a ti mismo.' En estos dos mandamientos se basan toda la ley y los profetas (San Mateo 22:37-40).

El cristianismo propaga que cada cual tiene el deber de amar al prójimo tanto como a sí mismo.[337] Es decir, uno siempre debería tener en cuenta, como quisiera ser tratado, para tratar de la misma manera a su prójimo. Si bien se puede objetar que el Sr. Perigorde se está poniendo en el lugar del otro (cf. 124-125), hay que remarcar que en un principio no habla de ser 'el otro'. Es decir, aunque esté incluida una posible referencia al concepto de la alteridad, el enfoque en esta novela en un principio está en 'ser otro'. El Sr. Perigorde quiere 'ser otro' porque es viejo y le duelen los huesos (pero no porque alguien lo haya torturado). Pero cuando se ocupa por Cledy, es por un posible bien que puede obtener para sí mismo, o para hacer feliz a su esposa: "Qué alegría la de la Sra. Perigorde a la mañana siguiente. –Lo conseguí, Alcira– diría" (125). O dicho de otra manera, el 'amor al prójimo' del concepto cristiano, está reducido en la novela a la felicidad de la Sra. Perigorde (que se pondrá contenta por poder disfrutar así mejor de la compañía de Horacio), con lo que contradice totalmente los objetivos antedichos.

El comportamiento del Sr. Perigorde tampoco corresponde al concepto de libertad de los existencialistas. Cuando intenta hacer algo bueno para la señora Perigorde, viola al mismo

[335] Esto se puede contrarrestar con el intento de cantar del protagonista Tristán de *Dios no nos quiere contentos* para sobrellevar los problemas.

[336] También en los estudios que se refieren al análisis de sus obras teatrales se resalta el sufrimiento y la pasividad de sus protagonistas: Leon Lyday señala, por ejemplo, que esos textos caben "en términos generales, dentro de la estética del Teatro de la Crueldad, haciendo hincapié en la violencia tan prevalente en [la] sociedad y en el peligro de la pasividad personal frente a esta violencia" (Lyday 1983: 89).

[337] Un capítulo de la novela *Ganarse la muerte* está titulado "El otro soy yo", lo que puede ser entendido desde el concepto de la alteridad o también a partir del concepto del "amor al prójimo", aunque se volverá a la inversa.

momento todos los derechos que corresponden a Cledy. Y al revés, cuando la Sra. Perigorde apela al 'amor al prójimo' de su marido: "Por mí. Por Horacio" (101), cuando trata de consolarlo y de animarlo para que trate nuevamente de acostarse con Cledy, pisa al mismo tiempo los derechos e intereses de Cledy, obligándola a acostarse nuevamente con el Sr. Perigorde, como si se tratara de una prostituta. La escena representa completamente lo opuesto a la idea de la libertad de Sartre, quien subrayó, como desarrollado, que la libertad de uno termina donde empieza la libertad del otro.

Es decir, en este capítulo hay una clara referencia al cristianismo y a su llamamiento al amor al prójimo, tanto como al respeto por la libertad del otro tal como lo propagó el existencialismo. Pero también hay referencias a parábolas de la Biblia, en las que no se cumplió con dicho amor: los fariseos, por ejemplo, cuando fue necesaria la aplicación del mandamiento de amar al prójimo, ellos no lo hicieron (cf. la parábola del "Buen Samaritano", San Lucas 10:30-37). También los señores Perigorde sólo aparentemente siguen estos conceptos, siempre y cuando el favor se haga dentro de sus propios círculos sociales. Cuidando el uno al otro se asemejan a los fariseos, quienes también preferían quedarse entre ellos, configurando un grupo cerrado, orgullosos de sí y cuidando ansiosamente las leyes, pero no aplicaron la ley del amor al prójimo.[338] Dicho de otra manera, se tematiza implícitamente la doble moralidad de la familia Perigorde: ellos aparentan hacia afuera una familia feliz e íntegra, pero tienen el poder, y lo utilizan para su propio bien.

La pasión que a través de la protagonista Cledy tiene un papel tan importante en esta novela, en el cristianismo está relacionada estrechamente con Jesucristo, a través del cual llegó la resurrección y con ella la salvación de los hombres. Según el filósofo Emmanuel Lévinas, el concepto de la pasión en el fondo no tiene utilidad y carece de sentido,[339] siempre y cuando uno no tiene en cuenta el otro lado de la pasión, el lado del lamento:

> Ist das Unheil des Leidens – extreme Passivität, Ohnmacht, Verlassenheit und Einsamkeit – nicht auch das Unbegreifliche und, durch seine Unintegrierbarkeit in eine Ordnungs- und Sinneseinheit, auch die Möglichkeit eines Schutzes, genauer eines solchen, der Klage, Schrei, Stöhnen oder Seufzen durchläßt, diese unverfälschten Hilfsappelle, Appelle zur fürsorglichen Unterstützung, Unterstützung des anderen Ich, dessen Anderheit, dessen Außerhalbstehen Heil versprechen? (Lévinas 1995: 120).[340]

Siguiendo a Lévinas, los sollozos, las lágrimas de Cledy, no deben ser interpretadas como un acto pasivo, aunque así fueron leídas. Es la pasión en sí que Lévinas considera pasiva, ya que no puede ser comprendida por la víctima, mientras que las lágrimas son un acto de protección contra la pasión y apelan a la ayuda de los que están a su alrededor.

Las lágrimas mencionadas en *La Biblia* en muchos casos tienen el mismo significado. Así ora y llora el rey Ezequías amargamente, cuando el profeta Isaías le anuncia su muerte. Frente a este llanto Dios se compadece y le concede quince años más de vida (2 Reyes 20:3-6). La

[338] Cf. por ejemplo la oración de uno de los fariseos: "'Oh Dios, te doy gracias porque no soy como los demás, que son ladrones, malvados y adúlteros, ni como ese cobrador de impuestos'" (San Lucas 18:11).

[339] Cuando en los párrafos siguientes se hable de "pasión", siempre se estará haciendo referencia a la pasión de Jesucristo y su sufrimiento en la cruz.

[340] "¿Acaso la desgracia del sufrimiento –extrema pasividad, impotencia, abandono y soledad– no es también lo incomprensible y, por no poder ser integrado en alguna categoría de orden o sentido, también una posibilidad de un amparo, más precisamente de uno, que es permeable para quejidos, gritos, gemidos o suspiros, estos auténticos llamamientos de auxilio, llamamientos a un apoyo cuidadoso, apoyo al otro yo, cuyo ser diferente, cuyo estar afuera promete la salvación?" (cf. Lévinas 1995: 120).

situación descrita en Salmo 6, se parece mucho a la situación de Cledy, sólo que, a la inversa de esa, los ruegos del salmista van hacia Dios, quién lo escucha y le da consuelo. El salmista después de noches de sollozos, tiene la fuerza de dirigirse contra sus malhechores:

> Estoy cansado de llorar.
> Noche tras noche lloro tanto
> que inundo de lágrimas mi almohada.
> [...]
> ¡Apártense de mí, malhechores,
> que el Señor ha escuchado
> mis sollozos! (Salmos 6:6 y 8).

También ante las lágrimas de Raquel, Dios se compadece y le promete que volverá a ver a sus hijos, en recompensa a sus lágrimas (cf. Jeremías 31:16-17). A Sión, que ha sido abandonada por todos sus amantes y llora por su desgracia, llega el consejo: "¡Deja correr de día y de noche el torrente de tus lágrimas! ¡No dejes de llorar, no des reposo a tus ojos!" (Lamentaciones 2:18). Esto es necesario, porque las lágrimas son una manera de purificarse, pero también una manera de pedir que sus penas terminen. En el caso de Cledy, sin embargo, estas llamadas de socorro no son escuchadas o mejor dicho, no son correspondidas. A diferencia de lo que sucede en los versos bíblicos, los sollozos de Cledy van solamente hacia Horacio y no hacia Dios. Pero Horacio no puede o no quiere escuchar, menos actuar (cf. el apartado III.1.3.4.2).

Contrariamente a lo visto en referencia al Antiguo Testamento, en el Nuevo Testamento se encuentra en diferentes partes la promesa de que las lágrimas terminarán, cuando Dios haya tomado el poder (cf. Apocalipsis 7:17). Es decir, la idea de ver en las lágrimas una manera de pedir auxilio, no es tan explícita como lo que se ha visto en los versos del Antiguo Testamento. Las lágrimas derramadas en el Nuevo Testamento se entienden como un elemento para contrarrestar la crueldad e injusticia del mundo terrenal, mientras que de la vida eterna se espera el paraíso sin lágrimas. La alusión a la vida en el reino de Dios no está mencionada ni en *Ganarse la muerte* ni en el *Libro de Job,* aunque si bien vale destacar que en ambos libros, las lágrimas son un reflejo de la crueldad en un mundo lleno de injusticia y tortura. En la novela se crea una atmósfera de violencia y brutalidad, por lo que el lector posiblemente se da cuenta que todo lo que sucede ahí va en contra de cualquier idea religiosa o filosófica, y en contra de todos los derechos humanos y todas las leyes de una democracia.[341] Sin embargo, no sucede en *Ganarse la muerte* lo que Lévinas espera. Según su concepto, la pasión se vuelve noble, cuando uno sufre por la pasión del otro:

> in dem [...] das Leiden durch das Leiden, das Leiden wegen des sinnlosen Leidens des anderen Menschen, das gerechte Leiden in mir wegen des nicht zu rechtfertigenden Leidens des Anderen, dem Leiden die ethische Perspektive des Zwischenmenschlichen eröffnet (Lévinas 1995: 120).[342]

[341] Se puede resaltar con ello que la violencia ejercida en la novela conduce a la segunda clase de sufrimiento, según la definición de Lasala. Existe según ella la categoría ontológica de sufrimiento, por la cual cada ser humano debe pasar por su debilidad de ser. A diferencia de esa categoría, existe la hecha por el ser humano mismo, según contexto histórico en que vive. "De este sufrimiento que debe juzgarse como injusto, el hombre está dispuesto, por fin, a reconocerse responsable" (Lasala 1992: 7).

[342] "en el cual [...] el sufrimiento por el sufrir, ese sufrimiento por causa del sufrimiento sinsentido del otro, el sufrimiento justo dentro de mi por causa del sufrimiento no justificable del otro, abre al sufrimiento la perspectiva ética de la interpersonalidad" (cf. Lévinas 1995: 120).

Lévinas ve a esta forma de sufrir en radical contraste con el propio sufrimiento. Es este sufrir por el otro el que no se encuentra ni en el *Libro de Job*, ni en *Ganarse la muerte*, de no ser por una ocasión, en que Horacio consuela a Cledy debajo de la mesa. Si Lévinas postula humanidad y con ello el estar atento el uno al otro y el ser uno responsable por el otro, y esto no por contrato, sino desinteresadamente, tanto como se refleja en el concepto del amor al prójimo o –en parte– en las ideas de la libertad de Sartre, es llamativa la manera en que estos conceptos son negados, aunque implícitamente pero a la vez rotundamente, en la novela *Ganarse la muerte*. Esto llama la atención, porque según la doxa occidental cristiana los hombres se preocupan por el prójimo, tienen "pasión con él", su estado de ánimo y su destino no les son indiferentes.

Es interesante señalar además, que a diferencia de la novela *Ganarse la muerte*, en la novela *Dios no nos quiere contentos* son varios los protagonistas que lloran. Pero no lloran con frecuencia: Tristán llora por primera vez, por cansancio, cuando queda solo en el potrero, al derrumbarse la casa. Es gracias a este llanto que el vecino se da cuenta que ha sobrevivido (Gambaro 2003: 13), o sea que este llanto puede ser considerado como un llanto activo por socorro, como lo señala Lévinas y como se vio en *Ganarse la muerte*. Otra vez llora ante la muerte natural del bebé. Pero ante las otras desgracias, provenientes de los seres humanos, el abuso de María y las violencias hacia él mismo, no llora. Decide ante esas desgracias que necesita aprender a cantar, para borrarlas y sanarlas. O dicho de otro modo, el protagonista trata de contraponer algo a las desgracias, y puede ser considerado, por ello, más activo que Cledy, que durante casi toda la novela (sólo) pide socorro a través de sus lágrimas. Pero ambos fracasan: los intentos de Cledy son callados a la fuerza y Tristán necesariamente también tiene que fracasar, ya que es mudo. Hay que destacar que en *Dios no nos quiere contentos* la mayoría de las veces, los protagonistas no lloran por el propio sufrimiento, sino precisamente por el dolor ajeno. Al morir el bebé, Tristán llora desconsoladamente, y la Ecuyere, escapando con ello de su comportamiento habitual, vuelve para consolarlo, aunque solamente en forma de un abrazo breve.[343] Si en este momento todavía no es capaz de hablarle, en su mente sí lo consuela, como a un niño: "Llorá, Tristán. Todo está bien" (Gambaro 2003: 254). Al cambiar el tiempo de la frase de consuelo familiar "Llora …, todo estará bien", de la forma del futuro al presente, enfatiza en que todo está bien, ahora. Zandstra remarca: "[a]ll is well, [...], when we weep together" (Zandstra 2005: 30). Es decir, compartir el sufrimiento, lo hace soportable. Además, la Ecuyere le entrega a Tristán una receta de la vida: "En el trapecio, pero sobre la tierra, cualquier destino puede pertenecerme, porque tengo derecho de increparlo, menos el de una criatura de amargura. Por eso me digo: todo está bien" (Gambaro 2003: 254). Su planteo encuentra una correspondencia con el pensamiento existencialista, según el cual cada ser humano debe diseñar su propia vida. El remarcar que el trapecio no es una alusión al cielo sino que está asentado sobre la tierra, enfatiza que se trata de diseñar su vida sobre la tierra, y

[343] La Ecuyere en ese momento estaba contenta de haber encontrado un nuevo circo, es decir trabajo, y estaba lista para salir, cuando se encuentra con Tristán, con una llanto de una cualidad definitiva, debido a la muerte del bebé: "[a]celeró con una especie de furia incomprensible, o comprensible si pensamos en su felicidad recién nacida, en el hermoso y trágico deseo de no sufrir, pero cuando llegó a la esquina, volvió sobre sus pasos" (Gambaro 2003: 246). Su actitud hacia Tristán, contrasta con la de la Sra. Perigorde que se levanta una mañana, también feliz. Le da disgusto tener que observar que Cledy está llorando, pero al ver que con sus lágrimas logra que se laven los platos, se alegra mucho (cf. Gambaro 2002:97). Ello es la notable diferencia entre las dos novelas: la Ecuyere finalmente se conmueve y vuelve sobre su camino, para consolar a Tristán, mientras que la Sra. Perigorde se alegra al ver que las lágrimas de Cledy la favorecen a ella.

no en un Más Allá. Pero hay que destacar que el diseño de su vida como a ella le gusta no es posible en la tierra, ya que necesita del trapecio, de la altura y de la vista de pájaro para poder tomar distancia del sufrimiento cotidiano.[344] Nelly Schnaith señala que allí

> arriba es posible el juego alquímico que convierte el silencio de Dios en habla humana que se elige a sí misma; en una corporeidad que quiebra sus propias leyes; en una pura afirmación que se sabe independiente de la precariedad de cualquiera de sus contenidos. […] Más aun, el vuelo del trapecio tiene que elevarse no por prescindencia de esos grillos, sino a pesar de ellos; […] (Schnaith 1989: 124).

El trapecio funge, según Schnaith, como una metáfora, "cuyo balanceo transmuta el modo de mirar y de vivir las penurias cotidianas e históricas" (Schnaith 1989: 123). Es la posibilidad de encontrarse con la palabra de Dios y transformarla, pero "no porque se evade de lo vivido, sino porque se hunde inquisitivamente en su opacidad para arrancarle alguna transparencia" (Schnaith 1989: 124). La Ecuyere trasciende dos veces, utilizando el trapecio: una vez, cuando hace su función dedicada al amor no correspondido, al rotoso (Gambaro 2003: 146-148) y la otra, en la cual hasta llega más lejos, subsumida en la pena por la muerte del bebé (Gambaro 2003: 251-253). Quizá sea posible agregar una tercera vez, cuando la Ecuyere toma a Tristán de la mano y sube con él al techo de la "casa" y este logra andar solo en el aire y hasta cantar (cf. Gambaro 2003: 288-289).

La pena de la Ecuyere va entonces más allá. No abarca solamente la compasión por una persona, sino por toda la humanidad. La tristeza por el bebé la lleva en su trapecio a alturas aún no conocidas, hasta donde es capaz de llevar a los espectadores. Es la primera vez que actúa no por ser admirada, sino por expresar sus sentimientos (cf. Gambaro 2003: 251-253). Finalmente incluso llora ella, después de la muerte forzada de Pepé. Esto lleva a que se decida por fin a abandonar el circo:

> Ya no entendía a los seres humanos, y como no podía soportarlo, porque los quería, pensó: Dios no nos quiere contentos. Y hubo un gran silencio en ella, o quizás era la noche solitaria, y comenzó a llorar (Gambaro 2003: 285).

No está nadie con ella, para poder decir que su llanto sea un llamado de socorro. Dios por lo menos, al parecer no responde; sólo hay un gran silencio. Este permite una asociación con el desierto. Partiendo de las escenas bíblicas en las que el desierto es de suma importancia, se puede destacar que son siempre situaciones de prueba: los 40 años de los israelitas en el desierto (Éxodo, Levítico, Números, Deuteronomio), Jesús desafiado por el demonio (San Mateo 4:1-11). Pero también es el lugar de vacío total, al cual se manda el chivo expiatorio cargado de todos los pecados (Levítico 16:21-22). Al mismo tiempo sirve el desierto como lugar de fuga, como cuando el profeta Elías fue perseguido y debió esconderse en el desierto donde fue provisto con pan y carne por Dios a través de cuervos (1 Reyes 17:1-7). Otra causa por la cual uno puede elegir ir al desierto, es la posibilidad de retirarse del mundo; es un lugar donde uno puede estar a solas con Dios. De ese encuentro o esa abstinencia del mundo, la persona puede salir con poder visionario y bendecida, como señala Hans Biedermann (cf. 1989: 114). Es necesario permitir ese estado de conciencia para poder reconocer los tesoros del desierto o en sentido figurativo, del mundo. Uno realiza la experiencia del desierto cuando

[344] Tarantuviez (cf. 2001: 55-56 y 2007: 185) señala en su trabajo la importancia de la novela *Dios no nos quiere contentos* para la función del arte en tiempos de dictadura.

se derrumban los principios fijos que le guiaron a uno hasta el momento y empieza a preguntarse por el bien del otro. Es decir, es la situación que la Ecuyere está viviendo. Si bien no está explícitamente dicho si a la Ecuyere en este instante se le aparece Dios, sí se puede notar un cambio de pensamiento después de este momento. Su consideración ya no da vueltas alrededor de sí misma, ella empieza a involucrarse en la vida. Esto se refleja también en la forma narrativa: señala Lasala que ante la muerte de la esposa del director y ante la de Pepé, Gambaro no implementa más ni el humor negro ni un realismo extremo:

> la expresión trabaja desde una especie de voluntad ascética contra la autocomplacencia en el escritor y en el lector. […] La expresión, secamente desolada y sin una pizca de efectismo, crea una tentación que permanece irresuelta, que persiste después, en el silencio, y difícilmente desemboca en el alivio y el olvido (Lasala 1992: 26-27).

Se puede afirmar que después de la muerte de ambos personajes, queda el silencio, el desierto, lo que sirve para una catarsis de la Ecuyere –y lo que posiblemente conduzca al lector a reflexionar sobre la temática–: a través de su llanto, pareciera que la Ecuyere logre limpiarse de la envidia y de la vanidad que la habían acompañado hasta entonces. A consecuencia de este cambio, su pensamiento se dirige a Tristán y trata de explicarle la vida:

> Dios odia la alegría porque está hecho a nuestra imagen y semejanza, y no nos quiere contentos. Nuestro miserable destino de muerte y nada, niños que nos asomamos a la vida como al mecanismo de un juguete que no conocemos (Gambaro 2003: 285).

Con ello, la Ecuyere tergiversa la concepción cristiana: según *La Biblia*, el ser humano fue hecho a la imagen de Dios (Génesis 1:27). Pero si ella constata que Dios fue hecho a la imagen del hombre, le da al ser humano todo el poder, toda la importancia. Si el hombre según su punto de vista fuera el modelo, también es él el responsable de lo que sucede en el mundo. Si se toma esto en cuenta, se debe entender que es el ser humano a quien no le gusta la alegría ni que los otros estén contentos. Es decir, si bien la Ecuyere convoca en este momento a la imagen de Dios, lo que hace es reflexionar sobre los hombres y su comportamiento. Le ayuda la existencia de Dios, porque puede culparlo a él por las desgracias del mundo y puede así defender a los seres humanos. Nuevamente se halla la idea desarrollada por Carl Heinz Ratschow que Dios o los santos nunca son los culpables de una desgracia (cf. Ratschow 1984: 31), sólo que esta vez se invierten los papeles.

El concepto que ella tiene de Dios es el que Bonhoeffer critica de la religión: ver a Dios como el Todopoderoso que arregla todo cuando uno está mal, o, como en este caso, ver en él el responsable de todo lo malo. Pero después de haber pasado por el 'desierto' y luego de haber llorado y de haberse purificado, la Ecuyere reconoce la culpa de los seres humanos, que no desafían la incógnita y que no manejan con más cuidado el regalo de la vida que han recibido. Registra entonces que los hombres son los culpables de las miserias. Es por el mismo motivo que Tarantuviez afirma que las penas de Job "no son en la novela causadas por un Dios que pone a prueba la capacidad de sufrimiento, paciencia y fe de un creyente, sino por los mismos seres humanos" (Tarantuviez 2001: 66).[345] Igualmente Lasala señala que

[345] También en la novela *Conversación al sur* de Traba se remarca que la culpa del infierno terrenal lo tiene el hombre (cf. III.2.2.1).

> *[e]l azar o la necesidad […], y el relato bíblico de la Caída, ya no valen como instancias de justificación del mal. Por eso han recobrado hoy su poder significante: valen como cifras de todo el caudal de misterio que atraviesa la existencia. Pero los sufrimientos de Job ya no se deben a un Dios que, finalmente, habrá de compensarlo. Es el hombre quien impone un sufrimiento sin retorno* (Lasala 1992: 8), cursiva en el original.

Al formar la frase "Dios no nos quiere contentos" el título de la novela, se puede considerar esta escena como clave. Es importante subrayar, que el título habla de una atmósfera densa y negativa y, de hecho, la trama se desarrolla tal cual. Si en *Ganarse la muerte* todavía hubo años de felicidad, en *Dios no nos quiere contentos* no se los encuentra. Igualmente la novela no parece ser tan pesimista y fatalista como la primera.

Eso se debe a la conducta de la Ecuyere que cambia a partir de la recién señalada escena. Demuestra –y en ella está cercana al existencialismo, pero por ello no lejos de conceptos religiosos como él de Bonhoeffer y la *Teología de la Liberación*– que la infelicidad no depende de Dios sino de los hombres. Queda la pregunta por qué se utilizó una frase tan recortada del contexto para el título. La explicación de Gambaro, de haber retomado la frase de una amiga que la solía decir, no es suficiente. El mismo título no se presenta como una suposición, más bien es una afirmación: Dios no nos quiere contentos. Lo dicho podría actuar como un indicio de lo que le espera al lector en la novela, a la vez indica una cierta fatalidad, ya que si Dios no nos quiere contentos, no se puede hacer nada. Además, es una provocación para la gente creyente, ya que la afirmación que Dios no quiera el bien para el hombre, no es aceptable para un cristiano. Todas estas posibilidades se resuelven como se ha visto con el comportamiento de la Ecuyere. Utilizar la frase fuera de su contexto, asimismo puede ser una forma narrativa de llamar la atención al lector que no todo es como parece y que puede haber diferentes verdades detrás de un asunto. Después que la Ecuyere sale de su pensamiento egoísta y al descubrir que el ser humano es responsable por el mal que existe en el mundo, su reacción es querer quedarse sola:

> Sólo un juguete la vida, Tristán, que no sabemos para qué es ni para qué sirve, salvo para desafiar la incógnita. Un préstamo de existencia, sólo esto tenemos, y lo destrozamos como si fuera nuestro, disponible para la eternidad, recuperable e infinito. Ya no entiendo a los hombres, Tristán. Me quedo sola (Ganarse 2003: 286).

Pero la novela no termina con la desesperanza y el retiro del mundo, o una "contemporización" como lo quiere ver Marcelo Paz (s.f.: s.p.), al señalar el concepto de Dios en la novela como el de alguien que impone el sufrimiento "como designio o sentencia del dominio invencible de un dios omnipotente, de un Dios con mayúscula: un Dios mayúsculo, único y masculino".[346] Como ya se ha señalado este concepto de Dios no se encuentra en la novela. Tampoco no se puede hablar de un final solitario, como lo hace Girodano. Si bien considera que sólo hay un "verdadero encuentro en la secuencia final de la casa vieja", no ve el significado positivo implícito en esta escena: "son simplemente dos entes desterrados de un pasado que sólo se encuentran en su soledad y abandono final, cuya única esperanza es vivir el dolor para siempre" (Girodano 1991: 34). Al contrario, a mi entender, se puede manifestar según lo desarrollado, que cuando la Ecuyere vuelve a encontrarse de casualidad con Tristán, y por su

[346] Paz considera que esta escena "coincide con el final de la novela" y que "funciona como un último recurso para contemporizar lo que ella [la Ecuyere] misma vislumbra como polos de la contradicción constitutiva de su propia existencia" (Paz s.f.: s.p.).

nuevo ser, su nueva paciencia y su nueva dedicación al otro, logra que este pueda cantar: ese canto, que este sentía tan necesario para borrar las desgracias del mundo. Además, los dos no quedan solos en la casa desolada: en este momento entran niños y quedan maravillados. Esto no "es un punto cero a partir del cual se repetirá probablemente el ciclo" (Girodano 1991: 37); esto según mi punto de vista es una señal que un futuro mejor es posible.

Otra interpretación del cambio de la Ecuyere ofrece Zandstra:

> God´s love and justice are questioned or dismissed; since he does not appear to vindicate or console, the artist attempts to assume that responsibility. Although it is essential for remembrance and compassion, art is ultimately powerless to erase helplessness and heartbreak, which points to a need for a help for the helpless beyond human capabilities (Zandstra 2005: 24).

Zandstra sostiene que la Gracia de Dios está en cuestión o directamente está ausente. Es decir, se plantea aquí de manera indirecta la pregunta de la teodicea, de cómo es posible que Dios permita que sucedan estas desgracias.[347] Pero Zandstra no tiene en cuenta que no se sabe lo que pasó en el momento del silencio, lo cual puede servir como metáfora para una catarsis en el desierto. De todos modos es necesario sostener, como se ha visto, que Dios sirve para la Ecuyere como excusa. Es una vía cómoda para arreglar su vida. En la novela a partir de ahí no se indaga más sobre el hecho de si Dios existe o no, o su responsabilidad en la tierra. La trama pone su énfasis en que el ser humano puede y tiene que prestar lo suyo para que el mundo sea un mundo mejor. No se puede deducir si la Ecuyere realmente es creyente, como lo señala Morell (1991: 486): "Esa reflexión completa otra de la Ecuyere donde se advierte mejor su fe". Esta pregunta pasa a segundo plano, ya que la preocupación central de la Ecuyere es el comportamiento de los seres humanos, lo que se puede entender tanto en un sentido religioso como filosófico.

Como se ha podido observar, en lo que se refiere a la actitud y el desarrollo de las dos protagonistas, hay una gran diferencia entre las dos novelas, ya que lo que en *Ganarse la muerte* todavía es reclamado, que alguien llore con Cledy y por ella, al final de *Dios no nos quiere contentos* se logra: la Ecuyere entendió que debe hacer algo por su prójimo para romper el círculo vicioso del poder. Con ello, se puede decir que en esta novela se desarrolla el concepto de Lévinas, que postula que la pasión se vuelve noble cuando uno sufre por la pasión del otro, tal como la Ecuyere llora por la muerte de Pepé y de la esposa del Patrón. Es decir, en el personaje de la Ecuyere se encuentra un carácter que se diferencia de sus opresores (cf. Diana Taylor 1989: 18), tanto como lo destaca Taylor para las piezas de teatro de Gambaro de los años ochenta.[348] Estos se diferencian de los de los años sesenta, en que los protagonistas,

> [i]ncapaces de desvelar las causas de la agresión que amenaza con su exterminio, […] emplean casi toda su energía en autoconvencerse de que no existe tal agresión o de que se encontrará una solución razonable (Taylor 1989: 12).

[347] En el *Libro de Job* se plantea esta problemática de manera mucho más directa. Si bien la desgracia de Job es consecuencia de una apuesta entre Dios y el diablo, al final del libro Dios se le manifiesta, de manera que este vuelve a reconocerlo como su Dios y a aceptar su grandeza incomparable. También la desgracia de Cledy es debido a los caprichos de los poderosos. Pero ellos no se le manifiestan, sino que la matan.

[348] Morell (cf. 1991: 486) considera que la mudez de Tristán puede ser entendida como un signo de la censura de esos años. Por lo tanto se puede decir, a nivel figurativo, que su canto también significa que gracias al 'No' de la Ecuyere, la dictadura ha sido coartada y con ella la censura.

Lo que Taylor y Foster afirman para las piezas teatrales de Gambaro, también es válido para la novelística.[349] A su vez Tarantuviez enfatiza la inclusión de estas dos novelas en las configuraciones poéticas que clasifican la obra teatral de Gambaro. Considerando la periodización realizada por Osvaldo Pellettieri (1995) del teatro argentino, Tarantuviez expone tres momentos, de los cuales en este trabajo interesa el segundo que se subdivide en dos etapas:

> La primera es la de la 'semántica del fervor por los cambios revolucionarios' (1967-1976): Gambaro produce en este período las piezas en las que el sujeto comienza su lucha contra la opresión. La segunda etapa (1976-1985) comprende los textos militantes de cuestionamiento al poder que dan lugar al movimiento Teatro Abierto: es la fase donde la textualización de la rebeldía de la víctima es primordial en Gambaro (Tarantuviez 2007: 321).

Es decir, *Ganarse la muerte* está ubicada entre las dos fases. Cledy en *Ganarse la muerte* (publicada en el 1976), ya está a un paso de la rebeldía. Si bien aún no logra rebelarse con éxito, sí se niega a aceptar todo. Todavía permanece en su rol de víctima, en parte tal vez cómplice, según se interprete la escena cuando finalmente vuelve a la cama del suegro, ya que encuentra el piso en la cocina demasiado frío y duro. Este comportamiento lo acompaña la voz heterodiegética de manera sarcástica: "Es singular los riesgos que afronta la gente en nombre de la molicie" (122). ¿Pero no es finalmente la falta de compasión por parte de su esposo la que impide enfrentar a sus victimarios con éxito? En la novela *Ganarse la muerte*, sobre todo en el caso de la familia Perigorde, falta este compromiso con el otro. Tarantuviez lo llama el eje temático de 'la cuestión del otro'. La ausencia de comunicación se debe junto con ella a la "ausencia de voluntad para aceptar al otro en su diferencia" (Tarantuviez 2007: 115). Porque no es que Cledy no haga esas llamadas de socorro (*sensu* Lévinas), el problema es que nadie le contesta de manera esperada y adecuada: nadie va a socorrerla. Cuando Cledy se atreve a quejarse ante su marido Horacio, este solamente le responde con generalidades, le da aliento para que soporte, pero ningún apoyo real, para que ella pueda salir de esa situación que no solamente es agobiante sino inhumana. Tres años más tarde, la lucha contra la opresión sufrida entra en *Dios no nos quiere contentos* de una manera más decisiva.

1.3.3.3 Un principio de resistencia

En el apartado anterior se pudo comprobar la necesidad de compasión la que Cledy reclama a través de su llanto. Sin embargo, hay críticos literarios que consideran que el llanto no es un medio de defensa. Contreras opina que la

> figura [de Cledy] es cada vez lo que un conjunto de relaciones de poder, anterior y superior a ella le obliga a ser. Sin resistencia, ella es el comodín de unas situaciones en que es usada como vaciadero.

[349] Diana Taylor enumera las diferencias entre las piezas de teatro de Gambaro según las décadas del '60, '70 y '80. Señala para los años '70 que "[l]as víctimas continúan protagonizando papeles equivocados. Al buscar inocentemente un corte de pelo (*Decir sí*), una audición (*El despojamiento*), la distracción (*Información para extranjeros*) se encuentran con la más degradante de las crueldades" (Taylor 1989: 14), como también se puede afirmar en la novelística, por ejemplo en el caso de *Ganarse la muerte* cuando Cledy regresa de comprar pan y se encuentra de repente en casa ajena, con otra familia (188). De manera parecida, aunque solamente remarcando dos etapas (del 1963 al 1972 y del 1972 al 1986), señala Roster –también para las piezas teatrales– que en ellas se transforma el carácter de la protagonista "desde la pasiva aquiescencia de la víctima-cómplice a la toma de conciencia de su estado enfermizo y finalmente hasta la lúcida rebelión y la necesidad de no olvidar las causas provocantes de ese estado enfermizo, ni dejar de gritar en contra de ellas para producir la purgación necesaria de un sentimiento de culpa por haber sido cómplices de los hechos y, por supuesto, para impedir una futura reincidencia" (Roster 1989a: 43). Cf. también Messinger Cypess (1989: 54).

> Lugar vacío de la movilidad social que la delata como objeto del deseo, Cledy no se resiste, a lo sumo, llora (Contreras 1994: 124-125).

Contreras destaca con ello la pasividad de la protagonista que la lleva a ser mero juguete para los que están en el poder. "Impotence, passivity, and suffering mark Gambaro´s characters" señala a su vez Garfield (1985: 56).[350] Para Tarantuviez esta pasividad no es disculpable, ya que cada ser tiene la posibilidad de oponerse:

> Por ende, 'ganarse la muerte' significa ganarse la propia vida, no dejar que los demás sean sus artífices. Es por ello que la actitud de Cledy, de absoluta sumisión, incapaz de rebelarse contra sus torturadores, está puesta en tela de juicio en la novela. Por ejemplo, la ambigüedad situacional perversa a la cual está sometida Cledy no se justifica por su debilidad. En efecto, todo ser humano tiene, en última instancia, la posibilidad de 'decir no' a lo abyecto y aberrante (Tarantuviez 2001: 36).

También Helena Araújo (1986: 23) ve en Cledy una "[s]upuesta cómplice de su rebajamiento, [que] pierde poco a poco la dimensión de sí misma".[351] Mientras que Silvia Lorente-Murphy (1995: 170) anota, que Cledy "se convierte en una figura altamente simbólica" a la cual "no le[...] es permitido protagonizar".[352]

Unos entonces ven en ella la absoluta pasividad que no se esfuerza para defenderse, y otros señalan que son las circunstancias y su alrededor los que no le permiten protagonizar.[353] De manera más detallada observa Zandstra el comportamiento de Cledy destacando una evolución negativa en su personalidad. Señala que en un principio había reacciones naturales e íntegras, como lo fue su reacción frente al Sr. Thompson, al ruborizarse por su comentario acerca de que es linda y sus huidas ante sus repetidos intentos de besarla (cf. 16). A lo largo de la novela y a través de la constante brutalidad, se pierde la resistencia (cf. Zandstra 2007: 82-83), y sólo queda el llanto. Pero, según mi punto de vista, cada ser humano madura con los años, lo que hace que a lo mejor ya no reacciona tan rápido como cuando era joven. Así, al final de la novela, Cledy sí registra que "[o]lió a quemado e inició un movimiento, angustiada" (197). Sobre todo cuando el nuevo marido la quiere acariciar, Cledy "retrocedió unos pasos" (189). Es decir, las caricias del supuesto marido no son bienvenidas y ella reacciona ante ellas, tratando de evitarlas, aunque no echa a correr.[354] Sigo a Morell, quien opina que Cledy "conserva siempre su voluntad de lucha y su integridad personal aun en las situaciones de mayor violencia institucional y doméstica" (Morell 1992: 184). Sin embargo, también Morell reconoce que "no obstante su voluntad inquebrantable de defenderse de los más

[350] Teresa Mendez-Faith recalca lo mismo para las cuatro piezas de Gambaro *Las paredes, El campo*, *Decir sí* y *El despojamiento* (cf. 1985: 841).

[351] Para las piezas *Las paredes*, *El desatino*, *Los siamesis* y *El campo* Cypess (cf. 1989: 55) también destaca que las protagonistas tienen parte de la culpa por no rebelarse y aceptar todo en silencio.

[352] El papel del esposo de Cledy, Horacio, se analiza de manera más detallada en el apartado III.1.4.

[353] En ese sentido manifiesta Lorente-Murphy en referencia al matrimonio de Cledy y Horacio, que lo que "aparenta ser la 'fortuna', 'suerte' o 'destino' es en realidad, la represión institucionalizada en la familia y el país, represión que se utiliza para perpetuar valores aceptados por la oficialidad" (Lorente-Murphy 1995: 169). La oficialidad en este caso abarca también el discurso eclesiástico y sus conceptos de la familia.

[354] Sigo a Morell que destaca que la "crítica concuerda en advertir un paralelo entre la progresiva represión del estado argentino que culmina en El Proceso (1976-1983) y la gradual activación de los personajes de Gambaro hacia un rechazo de la violencia del poder" (Morell 1992: 183). Este desarrollo lo enseño comparando la actitud de Cledy con la de la Ecuyere.

horribles ataques, se encuentra incapaz de lidiar efectivamente con la situación, restándole sólo la palabra como consuelo" (Morell 1992: 190).[355]

En contraste con sus otros llantos es pertinente remarcar que el último llanto de Cledy, ante la muerte de sus hijos, en la falda del Sr. Perigorde, que está sin su vara, es como aquél llanto de Tristán por el bebé, o los llantos de los otros protagonistas de *Dios no nos quiere contentos*, un llanto sin miedo, un llanto estallado por una mirada comprensiva. Después Cledy ya no llora más. Después es como si solamente quisiera comprender, cómo es que su vida ha podido desarrollarse de ese modo. Es cuestionable si Cledy a partir de que entra en su "nueva" casa, se demuestra "incapable of acting on her own", como señala Zandstra (2007: 83). Pero sí se puede decir que su acción en contra del poder fue disminuyendo cuando este fue acrecentando su brutalidad. Al final parece ser espectadora de su propia vida, lanzando los nombres de sus hijos, en la expectativa de recibir una respuesta (cf. 197).[356]

Es por lo anteriormente desarrollado de sumo interés destacar que Cledy sí trata de defenderse, aunque no logre una mejoría de su situación: así, por ejemplo, se niega a dar a su hija el nombre de su suegra (cf. 80) y se niega a llamar a su hijo Arturo, siempre le dice bebé. Además, se opone a tomar una taza de té (la misma que un visitante antes rechazó por no ser potable (cf. 102-116), lo que Moret destaca como si Cledy hubiera reencontrado su voz (cf. Moret 2005: 11). Esto puede ser considerado un rechazo a las convenciones burguesas, a las apariencias y a los discursos dobles, sobre todo de la alta sociedad. Además, se niega rotundamente a reconocer que sus padres hayan vuelto, cuando aparecen de manera sorpresiva en la puerta.[357] Se supone que no han muerto sino que "[pasearon]. Se [les] fue el tiempo" (131). También se niega a sufrir por la muerte de esos segundos padres (cf. 158-160) y a hablar después de la desaparición de Alicia (cf. 159).[358]

---

[355] Morell (cf. 1992: 191) manifiesta su opinión con las formas líricas que se encuentran en el texto (cf. 161, 170; 176-178; 201). Sin embargo, a mi entender, no es muy convincente hablar de que Cledy se exprese a través de palabras, ya que los versos solamente ingresan tres veces en el texto, además que no se trata de una discusión en la que las palabras puedan convencer al otro de su error. Interpretar por ello las lágrimas como un llamado a socorro, como lo desarrolla Lévinas (cf. 1995: 120) y como se desarrolló en el apartado anterior, me parece más contundente.

[356] Gambaro señala que "quise expresar siempre el peligro de la pasividad, el hecho de que uno no puede encerrarse en su casa para protegerse porque los mecanismos del poder son tan fuertes y arbitrarios que ya no hay protección posible si uno no acepta el hecho de ser lo que Lukács llamó un 'respondedor' activo a determinada situación político-social" (cit. por Méndez-Faith 1985: 836). Sobre la vinculación entre lo público y lo privado cf. Paz (s.f.: s.p.).

[357] La única que se sorprende, pero de manera negativa, es Cledy, que no quiere aceptar la sorpresa. Según las reacciones de la familia Perigorde, ellos sabían de la vuelta de los padres y la quieren obligar a aceptarlos, sintiéndose bondadosos por ello (cf. 128-136). Esta escena es una de las muchas surreales de la novela. Los padres muertos aparecen de vez en cuando como si nunca hubiesen muerto. Esto puede ser considerado como una referencia a los desaparecidos de la dictadura militar. Al no haber visto sus tumbas, queda siempre una incertidumbre sobre su destino. Aunque en el caso de Cledy, ella sí vio sus cadáveres sobre la calle. Por ello no es muy probable que no hayan muerto y que solamente hayan fingido su accidente, para seguir su tarea subversiva. Lo que sorprende es que tienen la muñeca de Cledy en las manos, como comprobante de ser los padres reales (lo que puede ser un indicio de que los padres fueron asesinados por los militares, ya que ellos solían desvalijar las casas de las víctimas). El otro comprobante, la similitud de los sexos entre la madre y Cledy (cf. 132) demuestra más todavía lo irreal de la escena y lo intercambiable por las que se toma a las personas.

[358] El comportamiento de los protagonistas ha cambiado a lo largo de la obra de Gambaro. Ángel Berlanga subraya en su entrevista a Gambaro que la "rebeldía y la desobediencia son rasgos que suelen aparecer en sus personajes" (Gambaro/-Berlanga 2009: 57), a lo cual Gambaro le contesta: "Estos rasgos me interesan porque son los caminos para llegar a cualquier utopía, a cualquier cambio. Evolucionaron en mis personajes […]" (Gambaro/Berlanga 2009: 57). Pero todavía en 1989 afirma Griselda Vignolo que la "estructuración de la pareja víctima-victimario signa la producción gambariana, así como la asunción de las culpas de parte del primer término de aquélla y su atenerse al funcionamiento de los roles consagrados por el contexto, debido a la imposibilidad quisiera de pensar la transgresión, roles que no coinciden con el funcionamiento de lo real y que son desmentidos a cada paso" (Vignolo 1989: 115). Preguntada por su búsqueda del

Es decir, Cledy se resiste de una manera silenciosa, bloqueando los intentos de los otros de hacer aparentar todo como normal. Pero cuando pide socorro, esos intentos son silenciados brutalmente: "Lo había llamado [Cledy a Horacio] a gritos hasta que la mano del Sr. Perigorde cayó sobre su boca con toda la fuerza de su furia y la silenció" (97) o cuando "Cledy vio el cinturón, la gruesa hebilla de metal balanceándose en el aire, [...] asintió sin demora ante la persuasión contundente" (135).

La señalada oposición de la protagonista lleva a Mizraje a la conclusión que "Cledy, la desamparada Cledy, los incomoda en forma ininterrumpida –incluso desde su silencio, […]–. Cledy soporta golpes y no accede" (Mizraje 1999: 300). También Araújo destaca la provocación inherente en el comportamiento de Cledy:

> Continuamente se le amenaza, se le violenta y se le maltrata, haciéndosele sentir culpable del sadismo que parece desencadenar. Sí, la timidez y el recato pueden también ser una provocación. O al menos así parecen creerlo su marido, su suegro, su suegra (Araújo 1986: 22).

La afirmación de María Cecilia Di Mario (2004: 10) acerca de que el "intento [...] de imponerle el modus operandi del sistema" haya sido finalmente en vano, se debe a su intento de entender a Cledy como una representante de los desaparecidos durante la dictadura. Si bien realmente hay referencias a ellos (la hija Alicia es secuestrada y desaparece por un tiempo y vuelve con signos de haber sido torturada, y Cledy no puede ser enterrada por los muchos muertos y la falta de lugar) un análisis completo de la novela, a mi entender, no permite afirmar esta interpretación (cf. apartado III.1.4). Cledy más bien puede ser vista como símbolo de la República Argentina en su totalidad.

Si realmente es posible hablar de un "'call to arms' that challenges not only the authoritarian regime in place in Argentina in 1976 but women´s subordination to men under patriarchy" como señala Melissa Lockhart (1997: 100) se analiza en el apartado III.1.3.4. Pero sin duda se puede enfatizar en que las intenciones de Cledy de contradecir y de negarse a aceptarlo todo, se quiebran recién al ser calladas con violencia. El "a lo sumo, llora" de Contreras (1994: 125) no es entonces una resignación, sino un pedido de ayuda en el sentido de Lévinas. Su resignación –si la hay– se debe a que Cledy queda sola en su camino de resistencia, puesto que ni de su esposo recibe ayuda.[359] Esto se refuerza por su posición social y el sistema de valores de la sociedad en que vive. No por su pasividad, sino por su falta de poder y ante la violencia vivida se queda finalmente "[t]rapped within four walls" (Zandstra 2007: 82).

---

sentido de la existencia Gambaro responde: "Más que hallazgos tengo algunas convicciones: las de no empobrecer la tierra ni siquiera con mínimas acciones ni ofender a las criaturas que la habitan" (Gambaro/Berlanga 2009: 58).

[359] Job también estaba solo en su lucha contra la argumentación de su esposa y de sus amigos, y se rebela de manera más marcada que Cledy. Pero Job era una personalidad con peso en la sociedad, y ocupó un lugar de poder y fue tratado con mucho respeto, hasta el momento de caer en desgracia, mientras que Cledy es una mujer en una sociedad patriarcal y no tiene a nadie más que a su familia postiza y nunca ha sido reconocida por nadie. Su desarraigo también se expresa en la falta de apellido, ya que Cledy es la única persona en *Ganarse la muerte* de la cual no se conoce el apellido. El apellido marca a la familia a la que uno pertenece. Según Girard todo el pueblo se ha vuelto en contra de Job, y lo ha señalado como el chivo expiatorio (cf. Girard 1990: 21). También Cledy en cierto sentido puede ser vista como chivo expiatorio, si uno piensa en el trato que le dan en el patronato y después en la casa de sus suegros (cf. el comentario de Horacio "Alguien tiene que pagar por todos" (154). Sin embargo, hay un vecino con la voluntad de defenderla. Además, aunque los marginados según Girard (cf. 1990: 95-96) se vuelven parte de la sociedad en el momento que desprecian al chivo expiatorio, en la novela están a favor de Cledy: "–¡Cledy se resiste!– gritaron. –¡Cledy se resiste!" (107), a lo cual la Sra. Perigorde decide no invitar nunca más a gente "inferior".

La Ecuyere, en cambio, sí "evoluciona desde la vanidad y el egoísmo hasta la solidaridad" (Tarantuviez 2001: 62).[360] Sin embargo, según Contreras la "acción en esta novela no conlleva ninguna progresión" (Contreras 1994: 125). Pero como ya se ha visto, cuando Tristán abandona a La Ecuyere, después de la muerte del bebé, ella es capaz de entrar en relación con José y Pepé, dos artistas del circo que son tratados peor aún que ella por parte del director. Cuando este los quiere despedir, la Ecuyere empieza a recolectar firmas en contra de su decisión (cf. Gambaro 2003: 275) y se las presenta al director. Ante la entonces muerte forzada de Pepé, la Ecuyere por fin es capaz de dejar voluntariamente el circo, abandonarlo, reflexionar sobre su situación y la de los demás (en soledad), y cortar finalmente con los maltratos y las humillaciones (cf. Gambaro 2003: 283-284). Esta actitud demuestra una diferencia importante entre Cledy y la Ecuyere. Si bien la Ecuyere tampoco no es rica ni le va de todo bien, no vive tantas desgracias como Cledy. A través de su trabajo de trapecista logra poder sobrevivir. Es decir, lo importante a destacar es que ella, estando en una posición (un poco) superior que otros, escucha a los que están peor y empieza a luchar por ellos. Dicho de otra manera, además de poder comparar la actitud de la Ecuyere con la de Cledy y la de Job ante sus desgracias, también es posible comparar la actitud de la Ecuyere con la de Horacio, ya que ambos reaccionan (aunque de maneras significativamente diferentes) a los llantos y las desgracias a su alrededor.

En un sentido similar puede leerse a Morell, cuando postula que Gambaro "parece replantear en su novela *Dios no nos quiere contentos* la problemática de Job en su prueba bíblica de paciencia a través de la consideración 'La pena no es tan importante'" (Morell 1991: 492). Señala que esa frase se repite en distintos momentos de la novela: María la dice refiriéndose a la pena que Tristán siente por la Ecuyere (cf. Gambaro 2003: 121), el bebé la dice para animar a Tristán, el cual está tan sumido en la pena por la Ecuyere que no puede salir a trabajar (cf. Gambaro 2003: 175), y Tristán la repite tres veces para sí, con el intento de consolar a la Ecuyere (cf. Gambaro 2003: 176-177). Para reforzar su consuelo, Tristán recurre a las recompensas que Job recibe después de las desgracias: Dios le dio dos veces más de lo que había tenido. Sin embargo, la recompensa, según Tristán, se adapta a la situación de cada uno:

> Después de los golpes y la humillación del dolor, viene la reparación de una mejilla contra nuestro pelo, la firmeza de unos senos adolescentes en nuestra mano. Eso u otra cosa, según el sexo, la edad, la apetencia de olvido (Gambaro 2003: 177).

Esta interpretación de la prueba de paciencia corresponde a la más reconocida del *Libro de Job*. También Tarantuviez le sigue en su análisis. Destaca que al hacer entrar a Job en la novela, Gambaro ficcionaliza la

> problemática del dolor en el justo, en el inocente. Con respecto a ella, el texto es un interrogante abierto, pues no hay explicación suficiente para el sufrimiento inmerecido, pero, al mismo tiempo, el texto plantea, al igual que el intertexto bíblico, que aún sin entender la causa del dolor, el hombre debe ser capaz de enfrentarlo con dignidad. Esta dignidad, en *Dios no nos quiere contentos* radica en la actitud hacia el otro, en tanto ser que sufre y merece, por ende, solidaridad y compasión (Tarantuviez 2001: 112).

[360] Esta interpretación concuerda con lo dicho por Gambaro: "I can only say that in that book [*Dios no nos quiere contentos*] I develop my characters in a new way, with a more tender, comprehensive attitude. Technically, the novel´s structure is more complex than that of my earlier works. Furthermore, in *Dios no nos quiere contentos*, as in 'La Malasangre' […], there is a search for an answer in which I, the author, am implicated; I allow myself to reflect with my own voice among my characters" (cit. in: Garfield 1985: 71).

Pero precisamente la "solidaridad y compasión" sólo se da en parte y hasta cierto punto en las novelas. Siguiendo a Girard se puede entender el comportamiento de los amigos y familiares políticos, si se tiene en cuenta que está en peligro la única verdad y que, por ello, es necesario que también las víctimas la rectifiquen. Esto es comparable con la justicia de regímenes autoritarios y la justicia fallida de estos (cf. Girard 1990: 148). La referencia al *Libro de Job* sirve, por lo tanto, para demostrar que no hay que aceptar leyes y doctrinas ciegamente sino que estas pueden (y deben) ser cuestionadas.

Concluyendo entonces las reflexiones sobre la pasividad o no y la posible resistencia en la actitud de las protagonistas de las dos novelas de Gambaro aquí tratadas, se puede afirmar que Cledy también se opone a su destino, como lo hace Job, aunque este lo haga de una forma más decidida y evidente. Frente a tal objeción no se debe olvidar que Cledy se encuentra en una situación mucho más débil que Job. Una y no insignificante diferencia entre su historia y la de Job, es, que la vida de Job al menos está protegida, y que finalmente recibe, como resarcimiento, su propiedad anterior y dos veces de lo que tenía.[361] Cledy en cambio es asesinada. Debe esperar un buen entierro que "quizás no llegaría nunca o quizás, posible o imposible como un mundo feliz, llegaría un día, con niños que cantaran y flores frescas" (201). Es decir, un entierro decente podría ser su única recompensa, pero hasta este le es negado.[362]

El final de *Dios no nos quiere contentos*, por el contrario, tiene una señal de esperanza. Se puede constatar que la pena de la Ecuyere, tanto como la de Job (cf. Kutzer 2006: 228), llevan a un crecimiento, a una actuación y un crecimiento interior, de los cuales no hubiesen sido capaz sin esa pena. En el caso de Job lleva a reconocer el poder absoluto de Dios, creador del mundo, en el caso de la Ecuyere, la lleva a decir 'no' al Patrón, el primer paso para romper con el círculo del poder, del maltrato y de la humillación. Es necesario afirmar una vez más que en ninguna de las dos novelas se compara a Dios con el poder terrenal. Al contrario, si bien hacia el final Job reconoce a Dios como el Todopoderoso, porque este se le demuestra, en *Ganarse la muerte* **no** hay un equivalente a esta parte del *Libro de Job*. Queda claro que la opresión es parte de un poder terrenal, al cual no hay porqué someterse. Ello se hace explícito en *Dios no nos quiere contentos* cuando la protagonista cambia los papeles entre Dios y el ser humano, así que el lector puede reconocer que el mal proviene de los seres humanos y la imagen "Dios" se ha vuelto una mera excusa para poder culparlo a Él de las desdichas y no tener que actuar en contra del abuso del poder de unos pocos. Vale la pena recalcar que mientras el rebelarse en el caso de Job y de Cledy es por el propio bien, en el de la Ecuyere este se abre hacia el sufrimiento del otro y el apoyo que se le puede brindar.

1.3.3.4 La ayuda ausente de los amigos

Teólogos como Kittel (1999) han destacado que una parte central del *Libro de Job* trata de la manera como los amigos lo consuelan: en realidad *no* lo consuelan, *no* lo escuchan, *no* lo ayudan. Tal como se pudo ver hasta ahora, tanto en el caso de Job como en el de Cledy no

[361] Según Girard, esta versión de que la vida de Job está protegida por Dios, fue sumada a la historia de origen y no corresponde a los miedos de Job, que sí teme por su vida (cf. Job 17:1 y Girard 1990: 15).
[362] Esto puede ser entendido como una alusión a los desaparecidos, a quienes se negó un entierro decente. Muchos descansan en fosas comunes con miles de cuerpos humanos, no identificados aún (cf. Ana María Mariani 2003: s.p.).

hay amigos que ayuden a luchar contra la pasión; lo contrario sucede en el caso de la Ecuyere: el papel de los amigos es en esa novela de singular importancia. Por ello, se estudiará la función de los personajes secundarias en el *Libro de Job*, y en las novelas *Ganarse la muerte* y *Dios no nos quiere contentos.* Según el análisis estructural los amigos de Job pueden ser considerados los oponentes del héroe, lo mismo que los suegros de Cledy.

Esto hay que verlo con más cuidado. Los amigos en un principio vienen a consolar a Job y están en silencio con él. Pero ante sus quejas tratan de ubicarlo en su lugar: guiados por la doctrina de la retribución (le va bien al que hace bien y al que hizo mal, le va mal), Job es el culpable, algo habrá hecho. Están tan firmes en su creencia que no se interesan por otras posibles causas de la desgracia. No tratan de comprenderlo. Solamente le reprochan que se atreva a insistir en contra de Dios. Job, por ello, se molesta más, hasta que el diálogo se vuelve una disputa. La actitud de los amigos resulta de su posición de no estar afectados en el fondo, teorizan sobre su situación (cf. Kutzer 2006: 227). Se puede apoyar, por lo tanto, el argumento de Paola Ricci Sindoni (cf. 2008: 48) que la doctrina está entre Job y sus amigos, o que se ha vuelto un escudo entre ellos y Dios (cf. Würthwein 1970: 250).

Los críticos están de acuerdo que los amigos representan figuras genéricas: el sabio se remite a sus experiencias (Elihú), Bildad se adhiere fiel a la tradición de la doctrina de la retribución y Sofar, el hablador argumenta con lugares comunes (cf. Würthwein 1970: 224). En las creencias de los amigos, el ser humano se distingue del otro por si es justo o injusto. Según esta decisión –es decir, el ser humano tiene la libre voluntad y la libertad de actuar– depende cómo le irá en su vida. Si es justo, entonces le irá bien y si no, tendrá que sufrir. Es importante señalar también –en vista de las novelas–, que Würthwein destaca que las infracciones a las que se refieren los amigos, siempre son referentes al comportamiento hacia el prójimo y la moral transmitida, y no hacia Dios. Con ello, las creencias de los amigos se han apartado del mensaje profético, según cual, lo bueno consiste en la fidelidad y el posicionamiento hacia Dios (cf. Würthwein 1970: 234).

El transcurso de la vida, según los amigos, depende únicamente del comportamiento del ser humano. Pero no del de los otros, sino del de uno mismo. Es, por ello, que creen que lo que sucede a Job solamente puede ser una desgracia pasajera, o, se debe a que haya pecado. Una tercera posibilidad no existe (cf. Würthwein 1970: 246). Es decir, los amigos creen tanto como los existencialistas, que el ser humano diseña su vida. Dios tiene el rol del juez justo que recompensa al ser humano o lo castiga, según su comportamiento (cf. Würthwein 1970: 249).[363] Es a ese Dios a quién se refriere el Sr. Perigorde, en la escena ya comentada. Siguiendo a Girard (cf. 1990: 95-96), se puede decir que tanto el Sr. Perigorde, como los amigos de Job, están al lado del poder político (de facto) y que pronuncian desde esa posición sus ideas sobre la justicia humana y divina, mientras que la voz del chivo expiatorio no es escuchada o directamente es silenciada. O en palabras de Kutzer (cf. 2006: 228), la interpretación del mundo se relaciona de manera automática con el poder establecido. Al sufriente no se le debe solidaridad, o sólo hasta que no estorbe la propia felicidad (como se vio en la actitud de la Sra. Perigorde frente a Cledy y sus lágrimas).

[363] Esta imagen de Dios es la que señala también el protagonista Pulicicchio en *De Dioses, hombrecitos y policías* (Costantini 1984a).

Los amigos han hecho de Dios y de la realidad algo absolutamente calculable. No debe y no puede ser diferente. Pero la creencia de los amigos se demuestra frágil en el momento en que la prosperidad no llega o es quitada, aunque la persona haya sido justa y se comportó según lo esperado, como le sucede a Job. Queda entonces solamente la posibilidad que Dios no sea el juez justo. Sabiendo de su absoluta inocencia, Job culpa a Dios y le desafía al decirle en qué está equivocado. Quiere una respuesta. Su disputa está marcada por una tensión dialéctica. Reconoce a Dios como al Todopoderoso que puede hacer con la vida humana lo que quiera. Pero no le abandona la esperanza de que su relación con Dios cambie. Sin embargo, él no puede cambiarla, sino solamente Dios (cf. Würthwein 1970: 272). La diferencia entre Job y los amigos es entonces, que Job no se agarra a una doctrina, sin tener en cuenta las circunstancias. Su fe en Dios, su relación con Dios es una relación personalizada y viva (cf. Würthwein 1970: 275) y con ello Dios es el último consuelo en la desgracia (cf. Würthwein 1970: 277). También Kittel (cf. 1999: 49) destaca que la gran diferencia entre Job y los amigos es que él encuentra a un Dios personal que está con él hasta en la desgracia.

El mismo comportamiento de sumisión incondicional esperan los suegros y Horacio de Cledy. Si bien no se hace ninguna referencia a Dios, y si ciertamente los suegros de Cledy no son Dios, para Horacio ellos representan la ley. Por eso, espera de Cledy obediencia absoluta, ya que según el cuarto mandamiento los hijos deben obedecer y honrar a sus padres.[364] Zandstra, sin embargo, sin considerar este mandamiento, plantea que Horacio está contradiciendo a *La Biblia* con su conducta. En San Mateo 19:5 está escrito que "el hombre dejará a su padre y a su madre para unirse a su esposa, y los dos serán como una sola persona". Horacio –aunque en un principio dejó a sus padres por Cledy– vuelve a ellos a causa de la situación económica social que vive el país. Que su miedo al padre le impida a seguir sus obligaciones hacia Cledy, Zandstra lo clasifica como un paralelismo del

> general loss of solidarity in society as it prevents him from defending his wife from his father´s beatings. The Christian objectives of the regime are distorted in this instance into a disregard for Christ´s injunction (Zandstra 2007: 80).

Tal afirmación, como se ha visto, es relativa, ya que Horacio sigue al cuarto mandamiento y los mandamientos siguen vigentes también en el Nuevo Testamento. Con la excusa del discurso cristiano, Horacio no actúa en contra de sus padres, sino al contrario, se pone de su lado y con ello de lado de los opresores; similar a la actitud de la jerarquía eclesiástica y otros sectores sociales de aquellos años.[365] Estar al lado del poder de facto genera opresión a su vez, ya que es una afirmación del silencio impuesto.

Al considerar a Job como el chivo expiatorio y al insultar conjuntamente a él, los amigos/la sociedad salen fortalecidos. El estar juntos contra el uno forma una relación armónica entre ellos, lo que es necesario, para que la sociedad no se divida. Pero también los marginados son beneficiados al ser integrados por el momento, a causa de la exclusión de Job (cf. Girard 1990: 95-96). Con ello, esta parte del texto puede ser considerada como un comentario sobre la clase social alta que está en el poder o al menos en un lugar protegido que toma las decisiones e impone el uso de la ley, la moral y las creencias. Esto tiene en parte su correspondencia en lo

[364] El cuarto mandamiento dice: "Honra a tu padre y a tu madre, para que vivas una larga vida en la tierra que te da el Señor tu Dios" (Éxodo 20:12).

[365] Sobre las razones de la jerarquía eclesiástica de seguir por mucho tiempo al lado del poder cf. el capítulo II.1.2. de este trabajo y el estudio de Di Stefano/Zanatta (2000), entre otros.

que le sucede a Cledy. Después de los años de felicidad se halla en la desgracia y no encuentra apoyo en nadie a su alrededor –sólo en un vecino y la gente inferior– y se ve de repente en la posición de un chivo expiatorio; hasta los hijos la rechazan y se burlan de ella.[366]

Que la creencia en la doctrina de la retribución sigue vigente de una u otra forma aún en estos días, sale a la vista, cuando la Sra. Perigorde examina el dormitorio de Horacio y Cledy y se sobresalta al imaginarse lo que sucede en la cama matrimonial. A su vez, su hijo se inquieta "porque sabía bien que después de cierta edad, todo lo que pasa a los padres recae sobre los hijos, culpa o no culpa" (174). Ya no es la obediencia ciega como en los años anteriores, pero los padres todavía tienen poder sobre él:

> Horacio fluctuaba entre los dos [sus padres y Cledy], sin tomar partido, pero no indiferente. En su fuero interno, no estaba demasiado convencido de las razones de sus padres, se cuidaba de manifestarlo porque mantenía su adhesión hacia ellos, estaban viejos y tenía que seguirles la corriente. Lo menos que podía hacer (137).

Se siente responsable de ellos por su edad. No es un esposo compañero, no es un esposo que dejó a sus padres para unirse a su esposa (cf. San Mateo 19:5) sino un hijo fiel a sus padres (cf. Éxodo 20:12). Con ello, es parecido a los amigos de Job que obedecen a la ley de su época, porque es la ley a la que hay que seguir. Lo mismo se refuerza con el comentario de la voz heterodiegética:

> Horacio fue inflexible, se le desgarraba el corazón, pero cumplía órdenes y no de cualquiera. ¿Es que Cledy no comprendía que obedecer es más difícil que desobedecer? En una época sin reglas, Horacio se había impuesto la obediencia como norma y no lo lamentaba, aunque su corazón desgarrado estuviera hecho escamas bajo su pecho (142-143).

La actuación de Horacio a lo largo de la novela se inclina cada vez más hacia la obediencia a sus padres. Mientras que en un principio todavía respeta los deseos de Cledy (y los propios) "[l]os almuerzos [de los domingos en la casa de los suegros] eran breves" (78), después "[e]n su fuero interno, no estaba demasiado convencido de las razones de sus padres" (137), pero los sigue, mientras que más tarde, ya solamente "cumplía órdenes y no de cualquiera" (142). Aunque todavía le duela, su camino ya está decidido. Aun reconociendo su falta y la de sus padres, no reacciona. La obediencia debida, la tradición, el poder es lo que vale. Está aferrado a esos valores sin darse cuenta de lo que está pasando a su alrededor o sin sentirse capaz u obligado a intervenir y a cambiarlo. Así es que al final de la novela (aunque se supone que se trata de otro marido, cf. III.1.3.4.2) es capaz de sacar "el revólver y dispar[ar] ciega, irreflexivamente, pero con buena puntería" (198) a Cledy, sin remordimiento alguno, o sin siquiera buscar una excusa en órdenes ajenas. Su comportamiento, por lo tanto, como el de los amigos de Job, no ayuda a la protagonista, al contrario, la somete más en su papel de víctima.

Mizraje (1999: 294) enfatiza que es cierto: "no hay aliados, no hay amigos, quienes en un momento lo parecen enseguida revelarán que en verdad no lo son". Hace hincapié en que ellos "rápidamente dejan en descubierto el otro aspecto, que es el definitivo. Los que vienen a salvar de los verdugos son tan verdugos como ellos" (Mizraje 1999: 294). Con esta obediencia ciega a la ley, de Horacio y de los amigos de Job, la novela no solamente contradice la ley

[366] El caso de la "gente inferior" es ambiguo. Su comportamiento puede ser entendido como muy variable; según las circunstancias se deciden a quién favorecer. Si bien en el caso de Cledy se vuelven a su favor (cf. Gambaro 2002: 116), es la masa la que crucifica al hombre en el sueño de Cledy (cf. Gambaro 2002: 186).

del amor al prójimo de *La Biblia*, sino también al concepto existencialista, puesto que no existe libertad sin una ley. Pero si la ley solamente conduce a un servilismo ciego o una apática arbitrariedad, ella a su vez no conduce a la libertad y, por lo tanto, no debe ser seguida (cf. Jaspers 1956: II, 178). Si bien esta idea no es pronunciada abiertamente en *Ganarse la muerte*, sí está implícitamente incluida a través de la voz heterodiegética, lo que se verá más detalladamente en el siguiente apartado.

1.3.4 El llamado a la acción: el narrador heterodiegético

En los capítulos anteriores se enunció varias veces la importancia de la voz heterodiegética para la interpretación de las novelas. Esto se debe, por ejemplo, a que en muchos casos la voz heterodiegética contradice a lo que los protagonistas dicen o subvierte su accionar. Para *Ganarse la muerte* Lockhart señala que

> the narrator becomes yet another authoritarian voice inscribed in the power structure, justifying her victimization while detailing the torture against her and at times voicing his/her own palpable contempt and condescension towards her (Lockhart 1997: 103).

Sin embargo, la voz heterodiegética debe ser considerada un narrador no confiable o mejor dicho, el lector no debe dejarse despistar por la ironía inherente a los comentarios. Así, las mujeres que cumplen la función de madres, son descritas con connotaciones positivas, las que, a la vez, a través de sus acciones, son tergiversadas. Si bien la Sra. Davies baja los ojos púdicamente (cf. 32) al hablar de la virginidad de Cledy, al mismo tiempo trata de desflorarla. O la Sra. Perigorde que se entristece por la pena de Cledy y se alegra a la vez porque las lágrimas de esta lavan los platos (cf. 97). Con ello, las situaciones grotescas y hasta perversas de la novela son reforzadas:

> Las contradicciones entre el discurso construido por el poder estatal y la praxis política que lo niega en los hechos están textualizadas a través de los sufrimientos de Cledy, el personaje principal de la novela, quien padece la ambigüedad producida por la división irreconciliable entre lo que se dice y lo que se hace, entre, por ejemplo, el tratamiento verbal cariñoso y paternal del Sr. Thompson, director del Patronato adonde la llevan después de la muerte de sus padres, por un lado, y los repetidos intentos del mismo señor de abusar de ella, por el otro (Tarantuviez 2001: 26).

A través de los comentarios, muchas veces irónicos, el lector puede ordenar los acontecimientos y comprender que lo que sucede a nivel ficcional no es lo normal dentro de la doxa. Por ende se da cuenta que debe cuestionar también el comportamiento y las acciones de los demás personajes.

> Thus, the reader begins to catch on to the code being used; if the narrator does not become infuriated with a given situation, the reader should feel indignation. If the narrator tells us that there is no need to act against the oppression, the reader understands that there is an imperative to act. In this disjunction between word and action, Gambaro inscribes to the reader her preoccupation with the need to act against injustice not only within the country, but also with respect to the position of women in general (Lockhart 1997: 103).

En lo siguiente se verá con más detalles cómo se posiciona la voz heterodiegética frente a los hechos y como mediante ella, el lector puede ser guiado hacia una lectura no aberrante del texto. No es una voz que decida sobre lo que pasa; comenta los acontecimientos. Su vista

supuestamente objetiva permite al lector tomar distancia y repensar lo leído y ubicarlo dentro de la doxa. Puede llegar a dar así a lo leído un nuevo sentido, descubrir la crueldad y la falta de compasión entre los protagonistas. Con ello, se hace énfasis en las diferentes posibilidades de recepción por los lectores, sin querer entrar más en los detalles sobre la discusión literaria entre la intención del autor, la muerte del autor y la estética de la recepción, ya que si bien se señaló en el capítulo II.1.3 que en la literatura contestataria escrita durante la dictadura militar, resaltan los elementos autobiográficos, precisamente Gambaro subrayó su deseo de que sus novelas se leyeran con libertad interpretativa.[367] Un buen ejemplo es la recepción de *Ganarse la muerte* por los lectores franceses (cf. Gambaro/Pellettieri 1998: 24) como una novela en defensa de los derechos de la mujer. Queda por subrayar una vez más, que para las conclusiones del análisis que se presentan a continuación, la novela fue leída bajo el punto de vista de la entrada estética del pensamiento filosófico-religioso y su función en ella.

1.3.4.1 El mensaje existencialista en el prólogo de Ganarse la muerte

El prólogo se distingue del resto de la novela por estar en cursiva y puede ser entendido en el sentido de Gérard Genette (cf. 2003: 10) como paratexto, como umbral a la novela. En este caso también puede leerse como placa en la puerta de una casa que indica la familia, o las personas que viven en ella. Se puede entender entonces este paratexto como una introducción al modo en que el texto debe ser entendido.

En los apartados III.1.3.1 y III.1.3.2 de este capítulo, se desarrollaron en lo básico el concepto de la libertad de voluntad y el de la libertad de acción en el ser humano, tanto desde el punto de vista de la teología como del existencialismo. Ya en el prólogo (página 9 de la novela *Ganarse la muerte*), dichos conceptos llegan a tener importancia. Con el nacimiento, según se explica, empieza la vida redentora. Pero, ¿redentora de qué? Para el cristianismo la palabra "redentor" está indisolublemente enlazada con Jesucristo, que es el redentor que libera al creyente de sus pecados. Sin embargo, el bebé que nace, todavía no ha pecado, al contrario, se remarca que ese es el único momento de inocencia de un ser humano. Según la voz heterodiegética, cada ser humano tiene, después de haber nacido, solamente dos opciones: la de torturar o la de ser torturado.[368]

> *Antes, el nacimiento, [...]. Y la pregunta: ¿será torturado o torturador? Nacen juntos, gritan al mismo tiempo. Después, el grito sólo será de uno, ¡qué maravilla! [...] Prevenirse de antemano. La elección es obvia, pero, ¡tan difícil!* (9).

La elección, en el sentido existencialista, es una obligación. No hay manera de huir de ella. En referencia a la doctrina de la retribución del Antiguo Testamento, o uno se decide por la vida justa y es recompensado por Dios, o es un pecador y le va mal en la vida. Dice la voz heterodiegética que la opción es obvia. Pero mientras que en el caso de la historia bíblica la

[367] Ante la pregunta de una participante, en una charla en el marco de la Feria del libro en Francfort en el año 2010, Gambaro eludió la pregunta y expresó que sus novelas están liberadas a la interpretación de sus lectores.

[368] Señala Claire Taylor (cf. 2001: 330) que ya no se trata de la pregunta por el sexo del recién nacido (¿es varón o es mujer?), sino de la pregunta si será torturador o si será torturado. Esta pregunta corresponde a lo desarrollado por Hernán Vidal que sostiene que bajo un gobierno fascista "una parte de la población adquirirá la identidad de triunfadora y otra la de derrotada" (Vidal 1985: 27).

elección resulta obvia, porque las consecuencias son claras: hago lo bueno y tendré recompensa; en el caso del prólogo, la elección queda abierta: si bien la doxa sostiene que uno no debería ser el torturador, no es fácil aceptar ser el torturado. "La elección es obvia, pero, ¡tan difícil!" En esta escena está implícitamente el versículo cristiano inherente, "si alguien te pega en la mejilla derecha, ofrécele también la otra" (San Mateo 5:39; cf. San Lucas 6:29). O diciéndolo de otra manera: en el cristianismo hay que dejarse torturar, en vez de ser el que tortura. Esto corresponde a lo que dijo el Sacerdote del Tercer Mundo Carlos Mugica: "Estoy dispuesto a que me maten, pero no a matar" (cit. en Pontoriero 1991: 31). Sin embargo, en el transcurso de la novela, se verá que un hombre, supuestamente Horacio, el esposo de Cledy –por las circunstancias– se convierte en un torturador.

Llama la atención, además, la varias veces repetida aclamación "¡qué maravilla!", que tergiversa en la mayoría de los casos lo anteriormente dicho. En el primer párrafo todavía se utiliza *"¡qué maravilla!*", en su sentido original, como algo positivo, al referirse al nacimiento del nuevo ser humano y en referencia al grito del recién nacido; empero, este grito se vuelve grito del torturado: "*Nacen juntos, gritan al mismo tiempo. Después, el grito sólo será de uno, ¡qué maravilla!*" (9). ¿Cómo entonces se debe entender esta frase?: ¿Que es una maravilla que solamente uno de los dos seres humanos tenga que gritar? ¿O se debe entender como que se trata de dos seres que están en una sola persona? ¿Que cada ser humano entonces tenga las dos posibilidades dentro de sí?, ¿que tenga que elegir cuál de las dos acepta como guía de su vida?[369] Esto puede significar que no cambió el esposo de Cledy, como persona, sino que se transformó su personalidad. Sea la respuesta a estas preguntas una u otra, el hablar en este contexto de "*¡qué maravilla!*", sólo puede ser entendido de manera sarcástica. Permite entender que nadie debiera tener que gritar.

Otra frase que se repite seguidamente, es "*¡Ay, si uno pudiera saber!*" (9). La primera vez que aparece, viene seguida por la frase que entonces uno podría prevenir, sabiendo. La segunda vez, en cambio, sigue la negación: "*Pero nada se sabe en esa gran incógnita, ¡qué maravilla!, el misterio de la vida*" (9) ¿Es positivo, entonces, no saber cómo se desarrollará el recién nacido?, ¿cuál es el destino que le espera?, o ¿sería bueno saber, para poder guiarlo o para poder desde ya matar al enemigo (en uno)?.

Si bien en un principio la instancia narradora habló de la "*única inocencia*", que el ser humano tiene en el momento de nacer, termina el prefacio con la expresión: "*Matar la paciencia*". Entre la primera palabra del prefacio "*Infancia*", las últimas palabras, tanto del primer párrafo "*inocencia*" como del segundo y último párrafo "*paciencia*", existe una equisonancia de las palabras que llama la atención. Infancia, inocencia, paciencia se igualan por el sonido, forman una tríada y pueden ser colocadas, por lo tanto, en una cadena. Pero si bien estas palabras en sí suenan por sí mismos inocentes y pacíficos, el mensaje del texto es otro: la descripción que sigue a la palabra infancia, es la del nacimiento del hijo y del posible sufrimiento que le espera. Termina con el llamado a sofocar ya ahí, en la cuna, el primer vagido, teniendo "*los ojos ciegos, el cuerpo inerme. La única inocencia*" (9). Lo importante es no permitir que otros decidan sobre nuestras vidas. "*Matar la paciencia*" (9), es el mensaje del

[369] Para esta interpretación hay algunas pautas en la novela. Cf. por ejemplo, cuando el "segundo" marido hace hincapié en lo que Horacio haría en esa situación (196): es como si Horacio hubiera cambiado de personalidad, pero se acuerde todavía de cómo era antes.

prólogo. Es decir, uno ya en la infancia pierde la inocencia, desde el principio debe estar decidido y no paciente, para que la vida no le sobrevenga y uno mismo pueda tomar sus decisiones:

> El ser humano, dado el carácter histórico de su vida, es responsable en y ante ella; por ende, no puede ser un mero 'paciente' de sus vivencias, sino convertirse en un 'agente' consciente y responsable de su misión en la vida (Tarantuviez 2001: 36).

Dicho de otro modo, ya en el prólogo hay una supuesta contradicción al *Libro de Job* (si se tiene en cuenta la interpretación de su fidelidad y su prueba de paciencia). Además se encuentra en él un llamado a la acción, que se contradice con la imagen de las vacas pastando con la que Horacio quiere tranquilizar a Cledy (cf. 120 y III.1.3.4.2), y con su propia imagen de su vida "[h]uérfana, sólo esposa y madre, ninguna otra habilidad" (88). El intento de los personajes debería ser 'ganarse la muerte' con sus propios esfuerzos y "no dejar que nadie la coloque sobre nuestra cabeza como una vergüenza irreversible" (9). En el prefacio, la voz heterodiegética introduce entonces el tema de la novela: la problemática de la no-decisión, de la pasividad, de dejar hacer, de permitir que las cosas pasen. A la vez se introduce la problemática de la decisión de ser torturado o torturador que conduce al hilo interpretativo religioso de este trabajo, la compasión y el amor al prójimo.

1.3.4.2 La vida grotesca de la familia Perigorde – las relaciones entre los personajes

Los análisis de *Ganarse la muerte* se centraron la mayoría de las veces en la protagonista Cledy dedicados a determinar si es pasiva o si se encuentran escenas en las que se rebela contra su maltrato. Considero que además es pertinente analizar el comportamiento de los protagonistas ante las desgracias de Cledy, puesto que teólogos como Kittel han encontrado que el *Libro de Job* no se centra únicamente en su actitud frente a Dios, sino también en el consuelo que le brindan sus amigos.[370] Es decir, el *Libro de Job* puede ser leído como una enseñanza de cómo consolar a sus amigos o de cómo actuar ante la desgracia de otros. Se ha mostrado con anterioridad el paralelo entre *Ganarse la muerte* y el *Libro de Job,* en lo que a las penas de los protagonistas se refiere. Lo mismo revela una comparación de la actitud de los otros personajes hacia los protagonistas. Por lo tanto, en lo siguiente se hará un breve análisis de los personajes de estos textos, analizando a la vez su actitud frente a los protagonistas bajo la mirada de los conceptos filosóficos y religiosos explayados anteriormente.

Un ejemplo de lo señalado se encuentra en la escena en que Cledy por fin tiene el permiso de salir para dar un paseo. Cuando ya está en la puerta "Cledy escuchó un grito y volvió rápidamente. El bebé no estaba. Se asustó, era aprensiva **hasta un punto intolerable**, no vivía ni dejaba vivir" (139; negritas hechas por UA). Si bien el lector en este momento tiene una imagen negativa de Cledy, ya que es presentada como demasiada aprensiva, cuatro páginas más tarde, en la página 143, esta imagen es relativizada: al volver Cledy –forzadamente de su paseo, porque el Sr. Perigorde no permite paseos bajo el sol–, llega justo para salvar al bebé, "que ya estaba en los últimos estertores, y pudo arrancarle una pelota de pasta pegajosa, muy dulce, eso sí" (143); los bombones dados por la suegra. Hay otra escena parecida:

[370] Claire Taylor (2001: 329) recalca que la importancia de la figura del padre, la que tiene el poder, está distribuida entre varios personajes que tienen el papel de torturadores: "Power is no longer exerted from above, but rather it has become diffused throughout society, with the subjects themselves becoming instruments of power."

> Cledy, que había terminado de tender las camas, se asomó por la puerta. Nunca estaba tranquila, aprensiva al exceso. Gritó alarmada, abrevió de un salto los dos escalones del umbral y corrió hacia la calle. Pero Alicia apareció en la acera opuesta y le hizo pito catalán (146).

El Sr. Perigorde que debía haber cuidado a la niña en este momento, la dejó cruzar sin más la calle (muy concurrida), lo que al regreso conduce a un accidente, del cual sale herida gravemente. El consejo del abuelo de cruzar la calle "rectamente, sin mirar a los costados", porque no "hay nada peor para el peligro que el miedo" (146) no es un consejo válido para cruzar una calle. No por nada, entonces, Cledy es tan cuidadosa, aunque les moleste a los demás. No es que ella sea la aguafiestas, sino que los otros no se responsabilizan de lo que pasa a su alrededor, como sería su obligación de abuelos, cuidar que a los nietos no les pase nada. Llama la atención que Alicia pregunte a su abuelo (cf. 146) qué hacer, en vez de preguntarle a su madre. Incluso que le haga el "pito catalán", signo de burla, demuestra que la niña no tiene respeto a su madre, la que, según las ideas del gobierno de facto es la educadora y el corazón de una familia. La persona de autoridad para estos niños es el abuelo, aunque esté en una silla de ruedas, muy frágil de salud, y aunque maneje conceptos pedagógicos equivocados. Es, sin embargo, él el que tiene el látigo en la mano, con lo que se subraya que en el fondo son los poderosos los que están educando a los hijos y que son ellos los que dan a las madres el papel de meras sirvientas. Si se hace la referencia de lo leído a la situación política-social de aquellos años, se puede llegar a la conclusión que el gobierno militar no es bueno para el pueblo argentino.

Hay varias referencias directas a las figuras militares en la novela. Si bien se ha dicho anteriormente que según el año de publicación y alusiones a través de los títulos de los capítulos de la novela, es posible considerarla como una crítica a la sociedad argentina durante la era del (último) peronismo y no necesariamente referida a la época de la última dictadura militar, de todos modos, los años a partir del 1974 están marcados por la presencia de los militares y su influencia en el poder. Tal poder era bien conocido por la experiencia de las dictaduras anteriores, aunque aún no en su total brutalidad (cf. capítulo II.1.1). La primera persona armada que se menciona, es el guardia del orfanato. Cledy se salva –ya en la primera página de la novela su vida está en peligro– por la pereza de este guardia que teme que la muerte de Cledy le cause trabajo. Además hace el cálculo que con su muerte no ganaría nada, ya que había "censura y ni siquiera aparecería en televisión, así que desechó rápidamente la responsabilidad del estruendo y la mugre de la muerte" (11). A través del fluir de conciencia del guardia, el lector se entera de que la trama se desarrolla en una sociedad que se encuentra bajo un régimen autoritario, en el que se aplica la censura. También está implícito en el comentario del guardia que el propio bien para algunos es más importante que la vida de los demás.

La figura del militar/guardia reaparece a mitades de la novela, cuando el Sr. Perigorde castiga a Cledy por traicionarlo, según su punto de vista, con Horacio. La voz heterodiegética, al describir la escena ya analizada, lo compara con un guardia: "Sentía que procedía justamente, la justicia no da opción, pero como los guardianes que matan a sus prisioneros, no contento, no se podía sentir contento" (124). Con este comentario, el lector no solamente puede acceder a un conocimiento del interior del personaje del Sr. Perigorde, sino que recibe también una imagen diferente de los militares, a través de un comentario aún más sarcástico: se entera que ellos tampoco no quieren torturar y matar, pero son las leyes que les exigen hacerlo, y "la justicia no da opción" (124). El Sr. Perigorde sería entonces capaz de matar a

Cledy a golpes, porque correspondería a su sistema de orden. Al poner la inocente Cledy en paralelo con las víctimas de los militares, estos también se vuelven inocentes. Además, el anudar las palabras "justicia" y "matan a sus prisioneros", permite ver que la justicia, de la que se está hablando, no tiene nada que ver con un tribunal honrado. Se puede resumir entonces que la comparación del Sr. Perigorde con los militares demuestra que la justicia de los militares no corresponde a la doxa y que ellos aplican el mismo uso perverso de los cuerpos de sus víctimas como lo hace el Sr. Perigorde con Cledy; es decir, violan los derechos humanos tanto los unos como el otro.[371]

La figura del militar/guardia reingresa por tercera vez a la novela, cuando la familia Perigorde invita a un té: "Había una veterinario, un militar y un abogado. El resto era gente inferior" (103). Es decir, el militar es alguien de la alta sociedad, que merece ser mencionado explícitamente:

> El militar, que no había ido de uniforme y que se sentía desnudo, […], depositó tan marcialmente su taza sobre el platillo que la rompió y se empapó los pantalones. Se los empapó porque, dado su rango, le habían ofrecido una taza grande, una especie de cazuela (104-105).

El sentirse desnudo por no tener el uniforme puesto, provoca que el militar actúe más marcialmente aún de lo que lo haría en su rol de militar. También se puede entender esa frase como que un militar solamente se siente bien y con poder, cuando lleva uniforme, ya que es este el que le da fuerza y prestigio. Para la sociedad da lo mismo si tiene el uniforme puesto o no, ya que le atiende del mismo modo, ofreciéndole "una especie de cazuela". En ese momento se ridiculiza la situación: por un lado, por la exageración de ofrecerle una cazuela en vez de una taza, y por otro, por el comportamiento del militar, que en una casa particular se comporta como un militar, es decir "marcialmente". Por eso mismo se "empapa" los pantalones. Nuevamente es la forma de narrar, el contrarrestar palabras tan significativas como "marcialmente" de claras resonancias guerreras, con "se empapó los pantalones", un hecho asociado con bebés, ancianos o gente que tiene miedo y que, por lo tanto, no puede contenerse. Lo que estaba pensado como un signo de respeto, una taza grande a un militar de alto rango, se vuelve una humillación en la novela, ya que se trata de una cazuela, es decir, algo nada elegante, que lo lleva a empaparse como un bebé, ¿o cómo alguien que tiene miedo por no tener el uniforme puesto y no saber cómo accionar? Él se esconde detrás de sus costumbres: cuando los invitados se dan cuenta que Cledy no es la sirvienta –lo que bien podían pensar cuando la "Sra. Perigorde golpeó las manos y Cledy se presentó trayendo el té y los platos con masas y sándwiches" (104)– "todos trataron de enmendar el error y borrarlo, saludando afectuosamente, salvo el militar, a quien la disciplina se lo impedía" (106): él se sirvió un sándwich "y se lo comió marcialmente" (108):

> El sándwich hizo ¡pum! y le cayó como una bomba en el estómago. Se desplomó ahí mismo, redondo al suelo, pero sin un gemido. Tuvo tiempo de decir: –¡Viva la Patria!– y fue ascendido post-mortem (108).

[371] Siguiendo a Agamben se puede entender esta escena como un *Ausnahmezustand* ("estado de excepción") en que la aplicación y la norma demuestran su separación y en que el puro "poder de ~~ley~~" realiza una norma (es decir: la realiza por no realizarla), cuya realización fue suspendida (cf. Agamben 2004: 51). Agamben subraya que ese poder de la ley, sin ley, debería escribirse " poder de ~~ley~~" (cf. Agamben 2004: 49).

Es decir, el militar se mató a sí mismo por aplicar sus propias armas en contra de sí, cuando los demás ya reconocieron su conducta errónea. Se pudiera preguntar, ¿qué es lo que hace un militar en civil (pero actuando según su papel) en un país que no está en guerra? La voz heterodiegética utiliza para la descripción del militar vocabulario marcial, pero al conectarlo con los hechos, que conducen a una situación contraria a la buscada por el militar, la escena se vuelve ridícula, así que se puede hablar de una subversión al poder militar a través del discurso narrativo. De la misma manera, cuando los señores Perigorde buscan a un sustituto del militar muerto, que otorgue más prestigio a sus fiestas, queda descubierta la ironía con que se clasifica la clase burguesa, que solamente está al lado del poder, es decir de los militares, para buscar un roce social del que carece:[372]

> Aunque [los militares] eran más numerosos que las hormigas, no resultaba fácil acceder a ellos, no se los podía invitar como a cualquier infeliz, viejo estilo *comme il faut*, sólo aceptaban invitaciones de gente socialmente reconocida. Y aunque los padres de Horacio pertenecían a una clase acomodada, aún les faltaban unos escalones para estar en lo más alto (150-151).

La voz heterodiegética también permite al lector obtener una imagen más amplia de los otros personajes. Por ejemplo, en el caso ya mencionado de las lágrimas de Cledy que lavan los platos: si el lector en un primer momento llega a creer en la bondad de la Sra. Perigorde, cuando trata de consolar a Cledy, el comentario lo anula directamente:

> La Sra. Perigorde contempló a Cledy un momento, meneó la cabeza. Dios mío, pensó, con toda su felicidad hecha añicos, ya a la mañana, tan temprano, el dolor ajeno nos asalta, no nos da respiro. Se acercó y rodeó a Cledy con sus gruesos y blandos brazos.
>
> –Cledy, Cledy– reprochó. –¿Qué te pasa? ¿Por qué estás llorando? (97).

Por una parte, están ahí los "gruesos y blandos brazos", una imagen no tan agradable, si uno se imagina envuelto en ellos, tratándose además de la suegra, sirviendo los prejuicios y clichés sobre esta. Pero, a la vez, su pregunta es un reproche a Cledy, cuyas lágrimas le destruyen la propia alegría. Si bien es Cledy quien debiera ser consolada, es la Sra. Perigorde quien entristece, con lo que pone la situación a la inversa, como ya se lo ha visto en el caso del Sr. Perigorde. Es más, aunque consuela aparentemente a Cledy, a las dos páginas, conforta a su esposo y trata de convencerlo de seguir abusando de Cledy. "Le suplicó que lo intentara otra vez. – Por mí. Por Horacio" (101). Es llamativo que su preocupación se dirija, según los parámetros tradicionales, hacia su esposo, aunque ya se hayan invertido los roles y ella se acueste con su propio hijo. Pero finalmente, también esta preocupación es motivada por su propia felicidad. En el primer momento en que la Sra. Perigorde reconoce su propio beneficio, sabe dirigir los sentimientos de los otros hacia el fin deseado por ella, aunque sea a costo de su nuera, o de otros.

En lo que se refiere a Horacio, su actitud aparentemente corresponde a la de un esposo que se ocupa y que consuela a Cledy. Sólo que la manera en que lo hace y los añadidos de la voz heterodiegética llaman la atención del lector:

> Pero no que fuera malo [Horacio], no, esto lo sabía Cledy, a quien Horacio solía **hablar a veces**. Se encontraban por **casualidad** en la cocina, **detrás** o **abajo de la mesa**, y Horacio la consolaba sin palabras, apretándola contra su pecho. Por **pudor**, ocultaba a sus padres estos **encuentros nocturnos** donde no

[372] En ese sentido es llamativo que no participe ningún cura en la fiesta, ya que suelen o solían participar en acontecimientos sociales.

> había nada de sospechoso o equívoco, sólo la pena, una incomprensión mutua por la pena (106, negritas hechas por UA).

Aunque se describe a Horacio como "no que fuera malo", con el argumento que le "solía hablar a veces" (a Cledy), la descripción se tergiversa. Horacio es su esposo y debería hablarle cotidianamente. Sus encuentros son narrados con palabras que se asocian a la clandestinidad, a lo prohibido, como "por casualidad", "detrás" o "abajo de la mesa", son encuentros "nocturnos", acompañados por el "pudor" de Horacio. Es decir, lo que debería ser natural, un encuentro entre esposos, se ha vuelto al revés, y Horacio es considerado irónicamente un "bueno" por encuentros casuales. Partes de la narración remarcan que Horacio sufre por Cledy, que no está de acuerdo con sus padres, que no los comprende; con esto el lector está ante una situación en el sentido de Lévinas, y su concepto de sufrimiento con el otro. En otro momento, en cambio, se destaca que Horacio "[c]ambiaba de humor como una veleta que gira a todos los vientos" (107), es decir, no es coherente en sus decisiones y sus acciones. Pero la culpa de su comportamiento es atribuida a las circunstancias:

> Se sintió mortalmente herido, culpable. Si hubieran permanecido en la casita blanca, solos los dos, con los niños y un trabajo estable, no sucederían estas cosas. Escapaban a su control y sufrían los inocentes (107).

Es interesante considerar que Horacio se sienta "mortalmente herido, culpable", y que la voz heterodiegética relate que las cosas "[e]scapaban a su control y sufrían los inocentes" (107). Él sabe bien, entonces, que Cledy es inocente y que está sufriendo; sin embargo, no hace nada para detener a sus padres y acepta sus acciones con pasividad: "[e]ra un domingo a la mañana, la Sra. Perigorde le había escondido [a Horacio] los pantalones, si no, hubiera acompañado a Cledy con gusto" (138). Pero a veces también los apoya de manera activa: ante la situación decisiva, cuando Cledy es obligada por primera vez a acostarse con su suegro,

> Horacio se incorporó también, y se adelantó veloz. Se detuvo delante de la puerta, **firme**, como si se **despidiera**. **La besó en la mejilla**. Señaló el dormitorio de sus padres, al que Cledy entraba raramente, salvo para limpiar (94, negritas hechas por UA).

Ya la conducta de Horacio, descrita por la voz heterodiegética demuestra que Horacio está de acuerdo con lo que sucede. Tiene una postura "firme", además besa a Cledy en la mejilla, es decir, no en la boca, como se pudiera esperar de un esposo. Después del gesto de Horacio, empieza la vida de Cledy como mucama del Sr. Perigorde, en todos los sentidos. También en otra ocasión Horacio se pone claramente en contra de Cledy. Reconforta a su padre cuando lo ve decaído y triste, aunque esto vaya en contra de su esposa Cledy:

> La vida seguía, no podía hundirse [el Sr. Perigorde]. Y aunque se sentía solo, la atención de Horacio lo confortaba, uno siempre cree que toca fondo cuando alguien no está a nuestro lado. Pero basta una mano sobre el hombro para que la soledad se desmorone, renazca adentro, casi sin nombre, una frágil apelación a la esperanza. –No estoy triste–. Asió fuertemente la vara e intentó reanimarse. –Traeme a Cledy– dijo (144).

Es decir, el consuelo de Horacio fortalece al Sr. Perigorde para que no se sienta solo. Este gesto humano de apoyo, según sentido común, conducirá a su vez a tratar bien a su alrededor. No en el caso del Sr. Perigorde. Él al contrario toma la vara con más fuerza y sigue con el castigo sin causa. Escapa al lector la reacción de Horacio a este comportamiento del padre. Pero uno está seguro de que no interviene.

En el *Libro del Eclesiastés* se describe la situación del mundo muy similar a la de la novela: "Dirigí luego mi atención a los actos de opresión que se cometen en este mundo. Y vi que los oprimidos lloran, pero no hay quien los consuele; sus opresores les hacen violencia, pero no hay quien los consuele" (Eclesiastés 4:1). Si bien en la actitud de Horacio sí se puede encontrar un intento de consuelo, de facto no lo logra. Al encontrar a Cledy una noche llorando en la cocina debajo de la mesa, escapándose de las manos de su suegro, le afirma:

> No hay que forzar, sino vivir pacientemente, un poco como los animales. La sabiduría de las vacas, por ejemplo, que rumian en el campo, comen el pasto no demasiado verde, gozan lo que tienen, no pretenden más (120).

Cledy, al escuchar lo que le dice Horacio, sigue llorando, sin entender lo que le quiere decir su esposo. Porque si se pusiera a analizar lo que en realidad le está diciendo –que debiera llevar una vida como la de las vacas, sin pretender nada– verá que ni ese ejemplo con toda su ofensa que implica, llega a la realidad horrible de su vida. Porque las vacas, al menos, pastan en relativa tranquilidad (hasta su muerte forzada), mientras que Cledy es torturada física y síquicamente (hasta su asesinato). Por ello, demuestra el ejemplo de Horacio en toda su simplicidad, la inversa de lo que pretende demostrar: Cledy no puede quedarse quieta y pasiva como las vacas, ya que no puede "gozar lo que tiene", no puede "no pretender más", porque vive una pesadilla. Su muerte será para ella quizás un alivio, pero no el final de una vida feliz, organizada por ella misma, como es el ideal de los existencialistas.

Al comparar esta situación con el *Libro de Job*, el lector encuentra que Horacio actúa como los amigos de este. Si bien no la acusa de ningún pecado, sí mantiene a Cledy en el estado de quietud, para que no se rebele contra las autoridades. Para el colmo de males agrega: "Las decisiones dependen de los otros, no por comodidad sino por ley" (121). También en Job, en un principio, se puede encontrar ese quietismo: "El Señor me lo dio todo, y el Señor me lo quitó" (Job 1:21). También luego de la segunda prueba acepta todavía su destino, pero después de siete días y noches en silencio, empieza a quejarse de su desdicha (Job 3). Junto con Langenhorst se puede recalcar que las quejas de Job ante Dios son aceptadas; el ahondarse con Dios implica las dudas, las quejas y el cuestionamiento (cf. Langenhorst 1995: 19). No se requiere entonces soportar todo o aceptar todo a ciegas, como lo pide Horacio de Cledy, o respectivamente el discurso de un régimen autoritario.

A través de los diálogos entre los protagonistas y los comentarios de la voz heterodiegética que ironiza los sucesos y los lleva a lo grotesco, se transmite claramente un juicio sobre los personajes. También el uso de la forma narrativa del fluir de conciencia de Horacio, permite conocer las intenciones y los miedos de ese carácter. Pero en este caso, aunque conociéndolos, el lector no alcanza a comprender su comportamiento; pero sí se da cuenta del peligro que puede producir el respeto y el cumplimiento fiel (y ciego) de las leyes: el esposo (ya no se define si se trata de Horacio, pero es probable), después de haber pasado por el desempleo y, por lo tanto, por una crisis financiera, consigue un empleo en una sala oscura (¿torturando personas?). Después de años de esa tarea "monótona", ya no encuentra satisfacción de ella. La única forma de evadirse para él es soñar con la vida en el campo al aire libre, y lo único que pide al llegar a casa es un hogar lleno de paz y amor.[373] Es decir, el esposo sueña con una

[373] Esto corresponde en parte al comportamiento de los policías en *De Dioses, hombrecitos y policías* (cf. el capítulo III.3.2.4). Subraya Hugo Vezzetti (2002: 50), "que muchos, quizá la mayoría, de los perpetradores eran gente ordinaria,

vida que corresponde a la idea burguesa de aquellos años, sobre todo cómo ha de ser un matrimonio feliz: el hombre va a trabajar (no se cuestiona en qué) mientras que la esposa cuida la casa y prepara todo para su llegada. Este anhelo demuestra por una parte, el lado cariñoso del hombre, por otra parte, contrasta fuertemente con los hechos: un día, llega a casa y se da cuenta que la cena se le quemó a Cledy.

> ¡Ah, era demasiado!, pensó el marido, sintiendo que el mundo se le venía encima. Otros podían ser peores que él, que por otra parte, siempre había sido un **pan de Dios**. [...] Sacó el revólver y disparó ciega, irreflexivamente, pero con buena puntería (197-198, negritas hechas por UA).

Con esta manera lacónica y sarcástica de contar los acontecimientos, contrariando las expectativas positivas del lector (algunos seguramente se dejaron llevar al campo, a la vida sana y pacífica, según las descripciones del protagonista) con los hechos negativos (el asesinato de Cledy por la insignificancia de una cena quemada), se crea la sensación que hay que hacer algo en contra de esta violencia injusta. Encima este asesinato va acompañado por la autoestima del marido que está convencido de haber sido siempre "un pan de Dios", o sea, una persona extremadamente buena. Empero, esta expresión también puede hablar de una persona que siempre es utilizada por otras personas para sus fines. Ambas posibles interpretaciones van en la misma dirección: el esposo se ve en el límite de lo que él puede soportar, considerándose una persona buena que merece que le cuiden la cena, o una persona que hasta ese momento siempre hizo lo que otros esperaban de ella y llegó a sus límites de aceptación. Precisamente esta contraposición de una persona que se considera "un pan de Dios" y se vuelve al mismo tiempo asesino por una cena quemada, demuestra la fatalidad y la arbitrariedad con la que cumple su papel de padre de familia. Esa actitud del segundo esposo se contradice a sí misma, y está en contra de las reglas entre las personas, provenientes de las ideas occidentales cristianas, de tan alto valor para el régimen militar. Es decir, nuevamente se subvierte el discurso militar por la acción de un personaje en contra de esas reglas, aunque adhiera a ese grupo social.

Cledy tampoco no puede contar con la ayuda fuera de la familia, ya que los vecinos apagan las luces al escuchar disparos: "habían apagado todas las luces y se habían sumido instantáneamente en un sueño reparador" (198). Al hablar de "instantáneamente" y "sueño reparador" resalta una vez más la ironía: no habrá mucha gente que al escuchar disparos en su vecindad, puedan dormir tranquilamente, menos dormirse 'instantáneamente'. Jason Cortés señala para la pieza dramática *Información para extranjeros* (1973) que

> la obra de Gambaro no permite al público hacerse de la vista larga. Por el contrario, lo expone a esa violencia, obligándolo a decidirse entre actuar contra la violencia o asumir su complicidad (Cortés 2001: 56).

Lo mismo vale también para las novelas. *Ganarse la muerte*, por lo tanto, puede ser entendida como una crítica hacia la sociedad que no entiende o no quiere entender que ella tiene responsabilidad de lo que está pasando a los demás. Como subraya Cortés (2001: 55): "Tradicionalmente, la gente no quiere estar al tanto de incidentes de tortura porque no quiere sentir la responsabilidad que el conocimiento impone." Sin embargo, Lévinas (cf. 2008: 90) subraya que dentro de la responsabilidad por el otro, está la responsabilidad por la muerte de ese otro.

---

parte de una burocracia que realizaba su trabajo con un empeño rutinario, empujados por motivaciones y cálculos igualmente ordinarios".

Hay solamente un vecino que está dispuesto a ayudar, cuando, frente al secuestro de su hija Alicia, Cledy se dirige "a importunar a los vecinos quién sabe con qué cuentos", según la opinión de la Sra. Perigorde (165). Al intervenir Horacio, afirmando que él es el marido, el vecino todavía insiste: "–¿Es su marido?– preguntó el hombre a quien la angustia de Cledy no provocaba náuseas sino deseos de ayuda" (165).[374] Ella contesta "sí", "sin saber que una relación ambigua en un medio ambiguo sólo se rompe con la decisión, desmentir férreamente lo que los otros nos presentan como realidad, aunque a veces no sirva para nada" (165), como comenta la voz narrativa.[375] Es decir, la relación de Cledy con Horacio no merece ese nombre, si se tiene en cuenta la forma en que viven (ella obligada a dormir con el suegro y Horacio junto con su madre). Según la voz heterodiegética, Cledy no debería dejarse llevar por los comentarios o la perspectiva de los otros, sino atenerse a su realidad. Es decir, el comentario puede ser entendido como una clave, para que el lector pueda entender y le sea más fácil ordenar los acontecimientos y para que no caiga como Cledy en las garras de las apariencias.

Por un lado, el hecho de que esta parte esté escrita en forma de diálogo, posibilita un acercamiento del lector a los hechos de una forma mucho más directa que a través de una mera descripción. Por otro lado, las acotaciones de la voz heterodiegética sugieren reflejar sobre la situación dada, porque no hay una sola verdad: al estar en un medio ambiguo, la mentira de la víctima no solamente sería aceptada, sino que además, necesaria. Aunque el comentario relativiza el éxito de su propio consejo "aunque a veces no sirva para nada" no queda duda de la necesidad (de tratar) de oponerse.

Al observar que Cledy pasa de un horror al otro, al igual que Job y como si se tratara de una cadena infinita, el lector infiere de lo fácil que es caer en un proceso de victimización y lo difícil, hasta imposible, que es salir de él sin ayuda ajena. Pero la posibilidad de esa ayuda, ya en el comienzo de la novela, es rechazada por el director del orfanato, el Sr. Thompson:

> –La desgracia ha sido muy tremenda– comentó el Sr. Thompson. [...]
> –¡La desgracia ha sido tan tremenda! No es fácil mantenerse indiferente. [Dice la Sra. Davies, encargada de los chicos].
> –¿Y qué desgracia?– dijo el Sr. Thompson, contradiciéndose sin turbación. –Pasan miles por día. No podemos sufrir todo en carne propia. Nos moriríamos de angustia (15).

---

[374] En este aspecto hay que contradecir a Zandstra (cf. 2007: 82), quien subraya que nadie, ningún vecino haya querido ayudar a Cledy. Este vecino sí estaba dispuesto a ayudar, solamente que queda afuera, al afirmar Cledy su pertenencia a Horacio, como esposa suya. Es decir, en esta situación se puede observar el valor del concepto de "la familia primero": por un lado, la familia siempre debe actuar según un ánimo, por segundo, el vecino considera que no debe meterse en esos asuntos, considerados como sumamente privados.

[375] La ambigüedad tiene un papel importante en la obra de Gambaro. Fernando de Toro (1995: 258) destaca –aunque refiriéndose en general a las piezas de teatro de Gambaro– que se debe "subrayar en los textos de Gambaro: a) la ambigüedad dialógica, b) la ambigüedad situacional, y c) la ambigüedad referencial". Tarantuviez, refiriéndose a de Toro, desarrolla este concepto explícitamente para el texto *Ganarse la muerte*: "La ambigüedad dialógica está dada por la interacción verbal a través de intercambios dialogales que parecen cruzarse sin articularse" (Tarantuviez 2001: 27). Un ejemplo es la compra del camisón por la Sra. Perigorde para Cledy. Aparentemente las relaciones todavía son las de siempre, y el diálogo puede ser entendido como que Horacio mira a la madre, para afirmar su gratitud, cuando dice: "–Sí, Cledy. Es muy lindo el camisón que te compró mamá" (95). Al final del capítulo, se puede observar una "ambigüedad situacional, la cual hace que ni el lector ni los personajes sepan por qué estos últimos están en tal o cual situación" (Tarantuviez 2001: 28), ya que los roles están intercambiados. La Sra. Perigorde ocupa ahora el lugar de Cledy, estrenando dicho camisón, mientras que Cledy, sin saber qué le está sucediendo, tiene que compartir el dormitorio con el Sr. Perigorde. La ambigüedad referencial es creada por el hecho de que en ninguna parte de la novela se mencionan concretamente lugar y fecha en que se desarrolla la trama. Sin embargo, como se ha mostrado más arriba, hay marcas en el texto, que permiten ubicar la novela en los años '70 de Argentina.

En otras palabras, en un principio el Sr. Thompson reconoce la desgracia de los otros, pero cuando le toque en persona, rechaza cualquier compromiso: la cantidad de muertos de esos años, sea por atentados o secuestros de un lado político u otro, impide que la gente pueda preocuparse por su prójimo, porque saldría lastimada afectivamente ella misma. Si bien esto puede parecerle extraño al lector aunque a lo mejor entendible, es cuando la voz heterodiegética agrega que el Sr. Thompson se contradice "sin turbación", lo que demuestra que su posición es incorrecta.

Este repaso por la actitud de los personajes hacia Cledy resalta el carácter egoísta de ellos. Al darse cuenta que su compasión pudiera afectarles en su propio bien (los Señores Perigorde), o en el momento de la decisión por las leyes y tradiciones (cristianas) o el socorrer al prójimo (Horacio), no reaccionan. Se puede comprobar entonces, que el rol de los personajes de *Ganarse la muerte*, su compromiso con la víctima, es parecido a él de los amigos de Job, que también fallaron en el intento de estar al lado de la víctima. Ellos, como Horacio a Cledy, únicamente estaban interesados en darle consejos a Job, considerando siempre la doctrina de la retribución, es decir las leyes vigentes de su época. Junto con Tarantuviez se puede recalcar entonces que

> no sólo nos victimiza quien ejerce un poder abusivo sobre nosotros, sino también aquel prójimo que no nos ofrece su compasión. Aparece entonces la figura del desencuentro, efecto de la ausencia del otro, donde el 'igual' también nos desampara (Tarantuviez 2001: 53).

Si bien Cledy no necesariamente llega a ser una protagonista de identificación para el lector, sí es un carácter que mueve a la compasión. Por lo tanto, no comparto el análisis de Garfield, quien resalta que "Gambaro only recently, in *Dios no nos quiere contentos* […], allowed an omniscient narrador to sympathize, albeit cynically, with her orphaned, battered progeny" (Garfield 1985: 56-57). Al contrario, como visto, a través de la voz heterodiegética resalta que los protagonistas no aplican el mandamiento cristiano del amor al prójimo sino actúan como los fariseos que dejan al samaritano golpeado y sangrando sin amparo al lado del camino. Tal juicio de los personajes se manifiesta en la novela cuando se describe que Cledy

> [c]orría a ciegas, como en un sueño, y nadie tendía la mano para detenerla, explicarle el espanto, ampararla. Había nacido completamente desguarnecida, puede decirse, a la espera de la palabra salvadora que debían pronunciar los otros (161).

1.3.4.3 El final

Después de haber analizado los personajes de la novela desde diferentes puntos de vista, y antes de llegar al análisis del final de la novela, se hace necesario recordar el prólogo de *Ganarse la muerte* y su pregunta: "*¿Cuál de los dos? Nacen juntos, gritan al mismo tiempo*" (9; cursiva en el original). Los dos hijos de Cledy han muerto y los suegros se mudaron a la casa de Cledy. Pero un día, al volver Cledy de compras, todo es diferente: entra en una casa que no reconoce como la suya. Se encuentra con dos hijos, que, aunque la llamen así, no la aceptan como madre, y un marido, al cual no conoce, pero que la llama naturalmente Cledy. Es decir, es como si se abriera otra posibilidad, quizá la de saber cómo podría haber seguido su vida: los niños no murieron, Horacio sigue con su trabajo y los suegros vienen a visitarlos de vez en cuando.

Mizraje sin embargo, entiende esta escena como que Cledy realmente haya caído en una nueva familia y resalta que "[t]odos los vínculos de parentesco resultan endebles, por eso pueden ser duplicados o multiplicados":

> Pares de padres, pares de hijos, par de maridos, para esta mujer singular. Par de protectores en el orfanato, para iniciarse doblemente en el sexo. El texto desde el inicio plantea la desesperante estructura de una aporía: cuidarse del hombre, de las palabras y las manos peligrosas es caer en las garras de una u otra mujer igualmente dañina (de hecho, la violación en el patronato se consuma en *manos* de una mujer). No hay salida (Mizraje 1999: 300).

También Araújo (1986: 22) opina que, "[d]esprovista de identidad, Cledy aceptará cualquier hogar, cualquier padre, marido o hijo que se le imponga". Una imposición de padres e hijos, que puede ser entendida como una referencia a las adopciones clandestinas llevadas a cabo por los militares. Al prestar atención en los detalles, en cambio, resalta que Cledy sí diferencia entre sus padres y los que después quieren hacerse suyos (cf. 130-136). Además se resiste en un comienzo a llamar a sus suegros "papá" y "mamá" (89-91). Desde el momento que acepta hacerlo, se convierte en la mucama (en todos los sentidos) del Sr. Perigorde.

El sueño de Cledy, puesto en el ínterin entre la muerte de sus hijos, su llanto sin miedo y la aparición de la nueva casa, puede ser una clave para el entendimiento del final de la novela: en una alusión a la crucifixión de Jesucristo, sueña Cledy que una multitud mata primero a niños inocentes que "no se asustaban, no conocían el mundo de los adultos" (185); ellos desaparecen, y está ahí un hombre, rodeado ahora él de la gente que hunde "en las piernas del hombre, desnudo ahora, clavos de diez centímetros, con las puntas romas, oxidadas" (186). Al no haber referencia a lo que pasa después con el hombre, se permite una lectura de la escena como una alusión a los perseguidos por la dictadura militar que son torturados y después desaparecidos. Algunos, sin embargo, fueron llevados a centros de reeducación, para darles la oportunidad de mejorar su conducta, según el interés de la doctrina imperante.[376]

Después de esta escena, hay entonces un hombre nuevo en la casa nueva de Cledy.[377] Según mi opinión, este hombre puede ser el mismo Horacio. Un indicio de ello es su barba. La barba, según época, ha sido un símbolo de virilidad y libertad, asimismo de poder reservado a héroes, reyes y Dioses, además de ser un signo de revolución contra el régimen. Siguiendo a Zandstra (cf. 2007: 93), se puede destacar que en los años de felicidad, y en los momentos de apoyo a Cledy, Horacio lleva una barba o por lo menos le crecen unos pelitos: cuando se conocen se la está dejando crecer (cf. 61), después del nacimiento de su segundo hijo "se acarició la barba rala, y la miró directamente en los ojos, en un abrazo que los otros no veían, sólo ellos dos" (81); cuando empiezan a alargarse los domingos en la casa de los suegros él se la había afeitado (cf. 86), y cuando consuela a Cledy debajo de la mesa "le crecían en la cara unos pelos ralos" (119). El "nuevo" esposo de Cledy, está sin barba, pero se acaricia "una barba invisible" (190), tal como lo solía hacer Horacio. Zandstra, aunque

[376] Para más información sobre los centros de reeducación cf. *El Silencio* de Verbitsky (2005).

[377] Mizraje (cf. 1999: 300) menciona que el nuevo marido es el secuestrador de Alicia. Si bien ello en la novela se menciona como una posibilidad (cf. 188), después es rectificado: "Cledy lo reconoció, no de la fiesta, cuando se había llevado a Alicia, sino de su sueño, de la calle" (188-189). O sea, se podría decir que Horacio, al convertirse en torturador, se parece al secuestrador de Alicia, o que todos los secuestradores en sí, se parecen. Pero es el hombre del sueño, un hombre que supuestamente era inocente (ya que está desnudo), y que fue crucificado por el pueblo, como un chivo expiatorio. Después de haber sido sacrificado por el pueblo, se convierte en un torturador y asesino, hecho que nuevamente hace recordar a los centros de reeducación (cf. nota 381).

reconoce este paralelo, no saca la conclusión que se trata de una y la misma persona. Esta interpretación puede ser sostenida a través del prólogo: "¿será torturado o torturador? Nacen juntos, gritan al mismo tiempo" (9). Esto no necesariamente se tiene que referir al nacimiento de dos bebés, sino tiene la posibilidad inherente que cada cual lleva en sí, desde el nacimiento, ambas capacidades: la del ser victimario y la de ser víctima. La cuestión es decidirse por una de ellas. Queda el interrogante acerca de si la decisión se toma realmente en el instante de nacer, como indica el prólogo, o si es un proceso lento a lo largo de la vida. Para el caso de Cledy, Zandstra subraya que ella, después de un proceso lento, se torna pasiva y es víctima de la tortura. Horacio/el segundo marido, en cambio, según esta interpretación, se convierte a lo largo de su vida de un chico tímido y muy simpático, como lo comprueba la descripción de los años felices (cf. 76-81), en un torturador. Cuando era niño estaba bajo el extremo cuidado de la madre. Al tener que volver a la casa de sus padres, obligado por la situación económica, se somete nuevamente bajo sus reglas. Cuando el padre se queda sin vara, y está obligado por su vejez a mudarse a la casa de su hijo, es Horacio el que toma el poder. Es decir, es él ahora el patriarca de la familia, lo que se nota en la descripción más amplia de sus sentimientos y en la concentración por parte de la voz heterodiegética en su caracterización. Con ello, la novela no cae en un maniqueísmo. Al contrario, al leerla cuidadosamente, el lector se puede dar cuenta del peligro que existe en apoyar el sistema autoritario o de facto, por no hacer nada en contra. Sosteniendo esta línea de interpretación, también se puede entender la muerte de los hijos en sentido figurativo. No han muerto, sino han cambiado interiormente, como es algo natural en los adolescentes. Cledy, como madre, ya no es aceptada, lo que además ya se fue acentuando, por ejemplo, en la escena de la burla con el "pito catalán" (146), cuando Alicia cruza la calle en contra de los consejos de la madre; ahora, los hijos definitivamente hacen lo que quieren, o mejor dicho, se orientan hacia la persona que está en el poder.[378]

Que las novelas *Ganarse la muerte* y *Dios no nos quiere contentos* no sólo son una crítica de las víctimas más o menos pasivas, puede ser visto entonces sobre todo a través de la comparación con el *Libro de Job*. Es un llamado a acción para los que están alrededor de las víctimas, a cuidar a sus prójimos y no caer en la tentación de perseguirlos, por el propio bien y por ser parte de la comunidad (en el sentido de Girard cf. 1990: 96). Sin embargo, hay que remarcar, que hay una diferencia entre el destinatario a quien se dirige Job (Dios) y los destinatarios a los que se dirigen Cledy y la Ecuyere (los suegros/ el Patrón, es decir el gobierno militar o autoritario). Si ante las quejas de Job, Dios finalmente le contesta, significa que está con él y que Job es importante para él. Aunque destaca que Job no es nadie para reclamarle algo, se le revela y lo recompensa por lo sufrido con "dos veces más de lo que antes tenía" (Job 42:10). La única revelación que Cledy recibe en cambio, es que su marido, saturado por su propia vida, la mate por una cena quemada (cf. 197-198). La única recompensa que ella pudiera esperar, es un entierro decente, con flores, etc. Pero este se hace esperar, no hay espacio para ella (cf. 200). En el caso de la Ecuyere, sin embargo, hay una señal de cambio hacia el futuro. Ella deja su egoísmo de lado y le enseña a Tristán a cantar: el canto con que él siempre quiso borrar las desgracias de los otros.

[378] Para esa interpretación cf. los comentarios sobre la muerte de los hijos en la novela, en los cuales, sobre todo en el cuerpo de Alicia, Cledy observa el crecimiento del sexo (cf. 182).

1.4 La Iglesia estatal no corresponde a la llamada: la familia Perigorde, una alegoría de la sociedad argentina

No hay que forzar,
sino vivir pacientemente,
un poco como los animales
(Gambaro 2002: 120).

Después de haber estudiado la relación de los protagonistas entre sí, se analizará una posible interpretación de la novela a través del recurso narrativo de la alegoría, llevándola hacia afuera del texto ficcional, al contexto argentino de los años '70. A pesar de que en ningún momento el espacio y el tiempo de la trama sean mencionados, el lector argentino la ubica enseguida en la situación socio-política de aquellos años.[379] En Francia, en cambio, al ser publicada *Ganarse la muerte* en 1976 –al mismo tiempo que en Argentina– fue interpretada como una novela en favor de la lucha de los derechos de la mujer, ya que la protagonista fue considerada un símbolo de la opresión de las mujeres.[380, 381] Corresponde, empero, por el foco de este trabajo, seguir el primer hilo interpretativo. Esto es pertinente, si se tienen en cuenta los títulos de los capítulos de la novela. El lector con conocimiento de la política argentina, notará una parodia de la situación política-social de aquel entonces. Así, por ejemplo, el título del

[379] Efectivamente, no hay marcas explícitas: no se nombra a Buenos Aires o a algún año en particular. Por ello se puede afirmar junto con Griselda Vignolo que el discurso de la obra gambariana "tiene como marcas claves la ambigüedad, la abundancia de los lugares de indeterminación y la escasa referencialidad. El recorte o lectura que haga el espectador es lo único que otorga sentido y establece precisiones. […] La ambigüedad, la escasa referencialidad y la presencia de los lugares de indeterminación constituyen una búsqueda deliberada, pues brindan el marco para que se establezca cierta complicidad entre el escritor y el espectador en un determinado contexto social, más efectiva en el ámbito teatral, donde se gesta cierta forma de la resistencia" (Vignolo 1989: 120).

[380] La novela se publicó bajo el título *Gagner sa mort* en la editorial Éditions des Femmes.

[381] Cf. entre otros Peter Roster (1990). Gambaro misma reconoce que desde *Ganarse la muerte* sus protagonistas son femeninas: "Beginning in 1976, my female characters started to be the protagonists. In my most recent plays, the main characters are women. And I believe that my women characters have become more dynamic, more active and that they have more ideological weight. That´s a response to the fact that I myself am much more conscious and understanding of what it is to be a woman" (cf. Betsko/Koenig 1987: 194). Junto con Tarantuviez, sin embargo, se puede objetivar que "el texto […] va mucho más allá de un planteo desde el género, pues presenta metonímica y metafóricamente la situación argentina en general y no sólo la de la mujer" (Tarantuviez 2001: 33). Para dar solamente un ejemplo: al desplazar a Cledy a una al parecer nueva familia, se habla de unos muchachos que hacen manifestaciones "cuando moría alguien, inexplicablemente, de un síncope en la comisaría, o muchos, acribillados a balazos en una fuga" (187). Esta clase de escenas puede ser entendida como una insinuación sobre la situación política social durante el gobierno de Isabel Perón y las luchas entre los así llamados subversivos y los grupos paramilitares. Las descripciones del trabajo del segundo marido (cf. 194-197) pueden considerarse alusiones a las torturas llevadas a cabo en los centros clandestinos, sea por los *grupos de tareas* de la Triple A o más tarde por los militares. Tarantuviez (2001: 29-32) señala que se encuentran tanto "el intertexto del discurso del poder político en la Argentina de los años '70" en la novela, como "una intertextualidad situacional que remite a hechos concretos de la realidad del país en esa época": la falta de libertad, la censura, la tortura, la 'obediencia debida', la presencia militar en el poder, el secuestro de personas, la represión estatal, el miedo de la sociedad y su falta de reacción ante la violencia institucionalizada y la falta de tumba para los así llamados desaparecidos.
Paz, contrariamente remarca que es un "error reducir estos relatos a su función alegórica y ver entonces en la madre sacrificial [*Dios no nos quiere contentos*] o el Patronato una mera figuración de la Argentina de la dictadura. El Patronato encarna, independientemente de esa situación política coyuntural, una sociedad que en su conjunto se mostró más que dispuesta a tolerar el abuso, la violación y el lucro del sujeto" (Paz s.f.: s.p.). Esto apoya la tesis desarrollada a lo largo del análisis acerca de que el papel de la sociedad es importante de considerar y no solamente la pasividad de la víctima. Es en ese sentido también interesante que Paz haga la diferencia entre que Cledy es llevada por una vecina al Patronato, mientras que María y Tristán nacen ya en una sociedad oprimida, lo que bien puede ser visto como la consecuencia lógica de acuerdo con los años en que se inscriben las novelas. Es decir, en una novela escrita pocos años antes del comienzo efectivo de la dictadura, la protagonista es llevada al mundo del terror y en la otra, escrita en plena dictadura militar, los protagonistas ya se encuentran en dicho mundo.

capítulo "Los niños, primero" (34-40), puede ser interpretado como una parodia sarcástica al eslogan del primer gobierno peronista utilizado por Eva Perón: "Los únicos privilegiados son los niños".[382, 383] Porque si bien la situación de un patronato nunca será lo ideal para el desarrollo de un niño, lo que se revela en este capítulo es un infierno: el dormitorio, que abarca mil quinientas plazas, cuenta con dos puertas, de la cual la de la salida "con un candado mohoso, reseca y estriada por la mugre, nunca había conocido la pintura, lo que no importaba demasiado porque se perdía a la distancia, como el horizonte en un día nublado" (35). Es decir, no era probable que los niños, una vez en el dormitorio, pudieran salir nuevamente de él. Durante la visita, Cledy no solamente encuentra que todos los niños a media mañana siguen silenciosos y abatidos en sus camas, sino que además descubre a un niño muerto.[384] No se sabe si no habrá más: la Sra. Davies

> [s]e colocó la mano sobre los ojos, a modo de visera, pero le resultó imposible descubrir la puerta de salida. Aunque habían caminado un largo trecho, el fin del dormitorio seguía sin verse, obstruido por camas y camas. Nunca había hecho el recorrido completo (39).

Con ello, queda claro que estos niños están lejos de ser privilegiados o de obtener el cuidado necesario. El lector sensible no querrá ni imaginarse cuántos niños muertos puede haber en las camas más allá, cerca de la puerta que es señalada como la salida de la sala, la que se parece más a una cárcel que a un dormitorio de niños.

Contextualizando la novela según los aspectos citados, es posible entonces encontrar en ella una crítica a la sociedad argentina de esos años. A ella se suma una crítica implícita a la institución eclesiástica. Si la protagonista Cledy es vista como símbolo de la República Argentina, que a más tardar, a partir de 1974 fue expuesta al terror y el sufrimiento por su propio gobierno, es decir su propia familia, los suegros de Cledy representan al gobierno argentino.[385, 386] En una entrevista realizada por Marcela Castro y Silvia Jurovietzky (cf. 1996: 43-44)

---

[382] Como ya se ha visto en el apartado anterior se puede resaltar junto con Zandstra (cf. 2007: 178) que los títulos y los comentarios de la voz heterodiegética en la novela contradicen a lo que sucede, por lo que obligan al lector a distanciarse y a evaluar lo dicho.

[383] Moret (2005: 7) también entiende este capítulo como parodia de los comportamientos en las instituciones oficiales, pero encuentra además, a través "del diálogo con el texto bíblico, espacio evocativo que se transforma en el espacio en el que duermen 1.500 niños hacinados, acercándose más en su descripción a un campo de concentración que a una institución que protege a los indefensos". Con su referencia al diálogo con el texto bíblico, Moret posiblemente se refiere al dicho por Jesucristo "–Dejen que los niños vengan a mí, y no se lo impidan, porque el reino de los cielos es de quienes son como ellos" (San Mateo 19:14). Sin embargo, la sala no cumple con los requisitos que se esperan del Reino del Cielo, al contrario. Empero, la alusión al discurso bíblico cobra más valor, cuando se le contrapone a la connotación política con el slogan peronista, ya que entonces se convierte en una burla, en una parodia de este.

[384] Budd (cf. 1995: 134) considera que los nombres extranjeros de los empleados del patronato (la Sra. Davies y el Sr. Thompson) pueden ser un indicio a que Argentina en esos años fue intervenida por fuerzas extranjeras (cf. para apoyo de ese análisis también el capítulo II.1). Entonces el señor silencioso "a quien ya es hora de cambiarle el nombre" (31) sería un representante del gobierno argentino. Pero otorgar demasiada importancia a esta interpretación, sería darle la mayor parte de la culpa de los acontecimientos a los gobiernos extranjeros. Aunque esta interpretación seguramente no es errónea, el utilizar apellidos extranjeros también podría ser un intento de tranquilizar o desviar el interés de la censura. "Cledy", por lo menos, tampoco es un nombre originariamente argentino.

[385] Para la pieza teatral *La malasangre* señala Messinger Cypess que la protagonista Dolores puede ser considerada "símbolo del pueblo que se ha forjado en un estado autoritario, y que ahora se rebela rechazando la palabra del opresor" (Messinger Cypess 1989: 59). Cledy en cambio, a mi entender, nunca se 'forjó en un estado autoritario', siempre estaba del otro lado, pero no se sintió en condiciones de rebelarse adecuadamente.

[386] Bajo el concepto de "familia", Gambaro entiende "una partícula ubicada en el tiempo y el espacio", en la que "empiezan los planteos de poder, de violencia, de marginación. En ella cabe todo, desde lo mejor hasta lo peor" (cf. Castro/-Jurovietzky 1996: 42). Para Budd la familia es un lugar de seguridad, amor y apoyo (cf. Budd 1995: 94), características que son grotescamente parodiados en la novela, a través de la descripción de cómo Cledy es tratada en su familia, aunque

Gambaro aclara que quiso llevar a la novela la diferencia entre lo que se dice y lo que se vive. En ese sentido se puede encontrar una paralela entre el doble discurso de los suegros y el de Isabel Martínez de Perón y después del de los militares. Quienes de los últimos dos durante el día daban discursos sobre la importancia de las tradiciones, la moral y los valores religiosos, eran (de noche) los responsables (aunque no abiertamente) de las acciones de la Triple A, y de los *grupos de tareas* respectivamente.[387]

A nivel de la historia, el doble discurso en la novela se demuestra a través de las tardes sociales en que se ofrece té en la casa de los suegros de Cledy: de día hay que cumplir con las tradiciones y con la etiqueta social (cf. 102-116), mientras que, cuando están en familia, detrás de las puertas, Cledy tiene que hacer de mucama y acostarse con su suegro (cf. por ejemplo página 95).[388] También Horacio tiene dos papeles: de día es fiel hijo de sus padres y les obedece ciegamente, aunque quizás con dolor, mientras que de noche se encuentra clandestinamente con Cledy en la cocina, debajo de la mesa. Horacio trata de cuidarla, "la familia primero" (108), cuando quiere obligar al veterinario a tomar la taza de té, por otro lado, quiere enseñarle a ella cómo sobrevivir en el mundo de los poderosos: "No hay que forzar, sino vivir pacientemente, un poco como los animales" (120). Esta actitud de Horacio corresponde a su posición social como esposo e hijo: tanto su esposa como sus padres esperan fidelidad y ayuda de él. Sin embargo, como esposo no brinda la ayuda esperada, aunque quisiera hacerlo (cf. citas

---

se trata de la familia política. Con ello, "[a]ll traditional family roles are violently distorted, until nothing is what it seems and everything is pictured in a state of extreme decadence" (Budd 1995: 135) y puede ser entendido junto con Budd como "a sobering comment on the destructive downward spiral that society as a whole seems to have taken" (Budd 1995: 148). Para un análisis del rol de la familia bajo la dictadura militar cf. también Favoretto (2010: 46-54). Ella señala que el país fue visto como una gran familia, y el gobierno como el padre. Cf. también el ya mencionado artículo de Maria Elena Walsh *Desventuras en el País Jardín-de-Infantes* (1979).

[387] En una entrevista explica Gambaro: "Yo había escrito esa novela en la época de Isabel Perón y pensaba que era una metáfora sobre lo que sucedía en el país en el aspecto político. Pero una se puede equivocar sobre las propias intenciones o en un texto puede haber otros sentidos que al autor o a la autora se le escapan. El discurso de Isabel Perón hablando de los descamisados, de la libertad y solidaridad coexistía con la presencia de la Triple A, y esta diferencia entre lo que se dice y lo que se vive es lo que pretendí llevar a la novela. Pero como aclaré antes, por algo hice pasar el relato a través de un personaje femenino y de una familia en donde existía la misma fractura entre el discurso y la realidad" (cf. Castro/-Jurovietzky 1996: 43-44). El núcleo familiar fue especialmente cuidado y promocionado por los militares: "La institución familiar cuenta entre sus misiones ineludibles la contención de cualquier desborde de uno (o varios) de sus miembros, ejerciendo su control y vigilancia, en pos de la seguridad y la libertad de la propia familia, la sociedad y la Nación, que como fin último -desde la óptica castrense- conduciría a construir una nueva democracia (Laudano 1998: 24). Hay una alusión a la dictadura militar a través del Sr. Perigorde, el indiscutible patriarca de la familia Perigorde y la tortura a la que somete a Cledy. Sin embargo, también se muestra que él es impotente. La impotencia del gobierno, se mostró en la caída de la economía, tanto bajo el gobierno de Isabel Perón como también bajo la dictadura militar (cf. Walsh 2009). Finalmente el gobierno militar tuvo que retirarse después de haber demostrado su ineficiencia durante la guerra de las Malvinas, pero eso fue recién en 1983, es decir, cuando la novela ya fue publicada. Zandstra (cf. 2007: 145) recalca para la novela *Dios no nos quiere contentos* que la familia como lugar de protección únicamente funciona en el caso de los marginados: José y Pepé, artistas no queridos, tal vez homosexuales o mellizos (en ambos casos no considerado como algo normal dentro de la naturaleza) y los tres que accidentalmente empiezan a formar una familia: la Ecuyere (una artista errante), Tristán (un retardado y mudo) y el bebé (un expósito), mientras que en los sueños de Tristán la madre patria decapita a sus hijos (cf. Gambaro 2003: 66 y 68), o desaparece ante el diluvio (cf. Gambaro 2003: 95), dejando a sus hijos a solas. Zandstra destaca además la pregunta inherente del posible rol de los artistas en tiempos de dictadura en la novela (cf. Zandstra 2007: 153).

[388] Para Contreras (1994: 124) de la reunión de tomar el té "se hace una situación de catalizador de cada sujeto involucrado para detectar los gestos automáticos dictados por el miedo y donde las vestimentas y posiciones no alcanzan a cubrir la desnudez de la impropiedad total. Queda de manifiesto la insuficiencia de la mascarada de los monstruos". En esta escena gana al final Cledy y con ella todos los invitados 'inferiores', mientras que el militar queda cada vez más pisoteado (cf. 116). Según la descripción, los invitados 'inferiores' gritan siempre a coro; aunque esta vez es en favor de Cledy (cf. 107 y 116), no significa un respaldo real.

arriba mencionadas 137 y 142, entre otras). Obedece a sus padres y queda atrapado en el discurso de las obligaciones hacia las tradiciones y la moral. Siguiendo esta línea interpretativa, el protagonista Horacio puede ser considerado como una alegoría a la institución eclesiástica, la que se entiende como madre y maestra de todos los pueblos (cf. Pablo PP VI 1968: s.p.). Pero en una sociedad patriarcal, la 'madre y maestra' debe obedecer al padre (y al director). Al igual que Horacio, la institución eclesiástica en Argentina en la vida extra-textual se puso al lado del gobierno militar e incumplió sus obligaciones hacia sus fieles. Según Leonardo Pérez Esquivel (cf. 1992: 415 y 1994: 554), era la única institución que por su posición hubiese podido intervenir a favor de los pobres, pero no lo hizo. Se puede constatar entonces siguiendo a Tarantuviez (2001: 32), que la institución eclesiástica se incorpora a las diversas instituciones descritas en la novela, el patronato, la familia, el matrimonio, que "repiten y refuerzan el modelo represor instaurado por el poder político".

1.5 Resumen

Con lo desarrollado anteriormente se pudo demostrar que se hallan en las novelas diferentes *reflejos textuales* que son *integrados* a los textos literarios, además de ser *extendidos* (es decir amplificados o reescritos), con lo que se recibe la ganancia de la *ampliación de experiencias:* la tradición religiosa, al ser contrapuesta a los acontecimientos y los comentarios de la voz heterodiegética al respecto, pueden provocar en el lector una crítica política y social.

Más específicamente, la referencia implícita (en el caso de *Ganarse la muerte*) y explícita (en el caso *Dios no nos quiere contentos*) al *Libro de Job* cobra suma importancia para el análisis. Al extraer esa historia bíblica del archivo cultural y ubicarla en el presente de aquellos años, su influencia y su significado se transmiten a las novelas. Empero, es importante recalcar que en los textos narrativos no se abre un paralelo entre el poder divino y los que están en el poder: la respuesta de Dios a Job, revelándole su grandeza, a la que Job se somete voluntariamente (cf. Job 38-42), no tiene correspondencia en la novela. No se trata en ellas de mostrar la grandeza de Dios o la fidelidad del creyente, sino que se hace hincapié en la actitud del ser humano ante la desgracia, como lo formuló Fohrer (cf. 1986: 228) y sobre todo la actitud de la gente alrededor de la víctima.

El incluir puntos de vista teológicos, permite abrir el análisis y entender que las protagonistas tienen tanto como Job el derecho a preguntar y a reclamar (ante Dios) cuando les sucede una injusticia. Sobre todo en *Ganarse la muerte* se puede entender este patrón como motivo para llamar la atención sobre lo inconveniente de la pretendida paciencia que le es sugerida a Cledy por su esposo Horacio. Precisamente la supuesta debilidad de esta protagonista, tantas veces subrayada por los críticos, y la actitud de Horacio y sus padres hacia ella, volvió pertinente abrir el análisis hacia el accionar de los amigos y los personajes que están alrededor de los protagonistas. La interpretación de *Ganarse la muerte* y especialmente del protagonista Horacio, en comparación con el *Libro de Job*, permite entender que quien sigue dogmáticamente las leyes y tradiciones (cristianas) puede quedarse estático y no considerar al prójimo. Cada uno en una sociedad debe escuchar y tratar de apoyar a las víctimas, para que puedan salir del círculo de desdichas en el que han caído. Porque tanto como las víctimas en las

novelas, aunque inocentes, cayeron en la victimización, lo mismo puede ocurrirle a cualquier otro de la misma manera en una sociedad regida por el beneficio propio o, más grave aún, un poder de facto. Que el trato de Job por parte de los amigos no corresponde a la voluntad de Dios (como tampoco no corresponde a los derechos humanos en el caso de Horacio y Cledy) está explícitamente dicho en *La Biblia*: es sólo gracias a su oración ante Dios que los amigos no son castigados por quedarse encerrados en su pensamiento doctrinario (cf. Job 42:7-8).

El análisis permitió además, comparar la actitud de Horacio con el accionar extra-textual de la institución eclesiástica en Argentina en aquellos años. Del mismo modo que los amigos de Job no están con él, tampoco están Horacio/la institución eclesiástica, ni los vecinos con Cledy/con el pueblo argentino, aunque se autodesignen defensores de los valores cristianos y patrióticos. Se puede recalcar entonces que las creencias tradicionales y las doctrinas pueden convertirse en un escudo que separa a los creyentes de Dios. Esto implica el riesgo de que el creyente no se involucre en el mundo como es necesario según el concepto de Bonhoeffer y de la *Teología de la Liberación*. Dicho de otro modo, las doctrinas se vuelven también un escudo entre el que cree actuar según el credo cristiano y el que está marginado y sufriendo. En consecuencia, el creyente que sigue ciegamente a las doctrinas, puede caer en el peligro de apoyar el poder de facto aunque no lo quiera y aunque sea "sólo" por guardar silencio.

Este análisis se manifiesta a través de las formas narrativas: la forma del diálogo quiebra muchas veces la narración. Fuerte es también el papel de la voz heterodiegética en las novelas, su forma de ironizar y comentar los acontecimientos y "delatar" los pensamientos de los protagonistas lo que provoca una apertura de la historia. El fluir de conciencia, tal como se ha visto en el caso de Horacio, hace participar al lector en su pensamiento y entender sus objetivos. Pero al conocer el pensamiento rígido de Horacio frente al sufrimiento de Cledy, el lector no podrá llegar a comprender su comportamiento. Al contrario, queda claro que Horacio no hará nada por su esposa y que a Cledy le tocará seguir sufriendo. La inacción de Horacio puede provocar una no-identificación de los lectores con él. Se halla, por lo tanto, en este texto la ganancia de la *indagación de la realidad*, ya que esta se da precisamente a través de imágenes contrastivas (cf. Bleicher 1993: 206): el lector comprometido con su sociedad siente tanto rechazo al reconocer la inacción de un protagonista, que llega a sentirse obligado a actuar en favor de su prójimo.

Con todo se puede decir que la tradición religiosa, a través de citas bíblicas y sobre todo a través de alusiones al *Libro de Job*, ingresa a ambas novelas de Gambaro. Sirve en ellas como patrón, para demostrar que Cledy, la Ecuyere y Tristán, y con ellos el pueblo argentino, no deberían sufrir presión y dictadura política, sino que merecen una vida digna. Porque, aunque Job finalmente reconoce el poder de Dios, ello no implica que las protagonistas deben aceptar el poder de sus opresores, o el pueblo argentino en el mundo extratextual, el poder del gobierno de facto. Lo cual incluye también la pregunta trascendental por el sentido de la vida, lo que bien puede ser entendido también según los conceptos existencialistas. Por lo tanto, ha sido significativo demostrar que las protagonistas tratan –dentro de sus posibilidades de defenderse. La Ecuyere sin duda, logra dar un paso más que Cledy: entiende el círculo vicioso y logra decir 'no', con lo cual esta novela cierra con *indicios de posibilidades* (Langenhorst 2005), mientras que Cledy queda encarcelada en su situación ambigua. Pero a través de la historia del Antiguo Testamento, se reconoce que no sólo está permitido rebelarse contra las desdichas, además, se abrió un nuevo hilo interpretativo que fue reforzado por el concepto de

Lévinas (1995) que las lágrimas del otro son un llamado activo a socorro. En el libro de Job y en las novelas, está inherente un llamado a la sociedad argentina (y a todas las sociedades bajo regímenes autoritarios) a defender los derechos del prójimo, y no sumirse ante el peligro "instantáneamente en un sueño reparador" (198).

2 La oración, ¿una guía para la vida o rito secularizado?: sobre la importancia del rezo en situaciones decisivas

La oración cristiana es consentimiento articulado
de la posibilidad de poder ponerse ante Dios
en cada situación y en todas las dimensiones del ser humano
(cf. Hans Schaller 1984: 26).

En el capítulo anterior se estudiaron las nuevas posibilidades de interpretación de la narrativa que son habilitadas al contraponer la figura bíblica de Job con los personajes ficcionales de las novelas. En este capítulo se centra la atención sobre el análisis de una forma religiosa observada en todo el mundo: el rezo.

Aunque el término 'rezo' parece ser tan familiar, se manifiesta de las más diversas maneras, por lo cual se adelanta una definición del concepto en su simplicidad posible y su diferenciación necesaria. Se trata de ver si es posible clasificar los rezos según una tipología, según su forma y su contenido, para observar a continuación la emergencia de estos tipos en las novelas. Como está en la naturaleza del objeto del análisis, las oraciones no necesariamente atraviesan los textos completos. En algunas novelas, el rezo solamente se encuentra como una noción, o aparece de vez en cuando, en otras toma un lugar mucho más importante, tanto en lo que al volumen como al contenido se refiere. Se pueden hallar textos en los cuales varios protagonistas rezan, pero también otros en que solamente reza uno de los personajes. Si la oración es pronunciada en una situación decisiva de la vida del protagonista puede lograr mayor importancia para el desarrollo de la historia. Teniendo en cuenta la situación política-social en que el personaje está viviendo, esto puede ser de fundamental interés para el análisis de la función del rezo en novelas escritas bajo un régimen dictatorial.

2.1 La oración, ¿un diálogo con Dios?: formas y significados de rezar

[C]omunicación *de palabra y respuesta entre Dios y el ser humano,*
relacionada a la gestión de la vida *de cada uno,*
de las comunidades y de las generaciones
(cf. Peter Constantin Bloth 1984: 98).

La oración es una dimensión antropológica relacionada estrechamente con la historia (cf. Gotthold Müller 1984: 84). Es un fenómeno humano que fue aplicado desde un principio por la humanidad y se dará hasta su fin, o como lo explica Ratschow (cf. 1984: 31): en todas las religiones los hombres rezan a sus dioses.

La forma de rezar y su función han cambiado a lo largo de la historia.[389] Debido a que este trabajo se enfoca en la forma judeocristiana de la oración, y se ubica dentro del contexto de la década del 1975 hasta el 1985, se abordan estos dos aspectos del concepto del rezo. Respecto a la forma se puede constatar que existe una gran variedad de oraciones: los rezos primitivos y los proféticos, las oraciones libres y las que se hacen a través de ciertas fórmulas,

[389] Para mayor información sobre el concepto de la oración en el Antiguo Testamento cf. Rainer Albertz (1984) y en el Nuevo Testamento cf. Klaus Berger (1984).

como en las horas canónicas propias de los monasterios (cf. Klaus Fitschen 2006: 205). Además, existen diferencias entre aquellas oraciones pronunciadas en soledad o las que se profieren en la comunidad junto a otros creyentes. En ambos casos, pueden ser oraciones ya establecidas o previstas, las que cumplen un ritual como en la oración nocturna en que un creyente se dirige a Dios repasando su día o la oración del Padrenuestro en la iglesia. A estos tipos pueden agregarse las jaculatorias, que se exclaman en situaciones especiales, de urgencia, de mucho temor, de angustia o de alegría. Estas se distinguen de otras oraciones por su brevedad.

Con todo se puede constatar que la forma de orar puede abarcar un espectro que va desde el silencio total hasta el grito hacia Dios (cf. Müller 1984: 84). Su contenido puede abarcar desde agradecimientos, ruegos, confesiones de pecado hasta pedidos de perdón. Pero también puede tratarse de acusaciones hacia Dios, lo que puede expresarse tanto en lenguaje bíblico o a través de tradiciones cristianas, como también en lengua libre, o sea partiendo del idioma de cada orante. Sin embargo, como subraya Ratschow (cf. 1984: 33), todas estas diferenciaciones no son de importancia, porque depende del ímpetu y de la situación en la que son dichas, para que los rezos obtengan su significado. La definición del rezo de Schaller es una de las que abarca todo el espectro de lo que una oración puede significar:

> Christliches Beten ist die artikulierte Bejahung der Möglichkeit, in jeder Lage und in allen Dimensionen des Menschseins vor Gott stehen zu dürfen. Der Betende bezieht sich damit auf ein seiner Antwort vorausgehendes, gnadenhaft gewährtes Recht, er stützt sich auf ein Angenommensein, das unbedingt gilt, auch dort noch, wo das Gebet zum ungeduldigen Insistieren oder zur verbitterten Revolte wird. Das Reden vor Gott ist in jedem Fall durch die offenbarte Güte Gottes ermutigt und ihr verdankt, daher ist es weder eine Anmaßung des Geschöpfes noch eine entwürdigende Bettelei (Schaller 1984: 26).[390]

Es decir, en la oración, el ser humano se dirige hacia Dios, en todo y con todo lo que tiene, además con todo el derecho de hacerlo. O, como lo expresa Ratschow: la oración es "die vornehmlich 'personhafte', dialogische Zuwendung eines Menschen zu seinem Gott" ("la dedicación dialógica, sobre todo como persona, de un hombre hacia su Dios"; Ratschow 1984: 32) en el que el hombre le demuestra su existencia en la carencia o riqueza a Dios. Destaca Müller que fe y oración están dialécticamente relacionadas la una a la otra. La fe no puede vivir sin la oración y viceversa (cf. Müller 1984: 89). Sin embargo, no es posible deducir la fuerza de fe según la cantidad de las oraciones que alguien expresa.

Rezar es además un mandamiento de Dios (Salmo 50:15) que se dirige a los desesperados y a los que dudan. Por lo tanto, no sorprende que Martín Lutero consideró que el miedo es una de las situaciones en las que la oración tiene un papel de suma importancia:

> Für Luther ist die Angst ein (theologisch offensichtlich unverdächtiges) 'Existential', das er ohne jede Bedenken mit dem Gebet in Verbindung bringt. Damit wird die anthropologische Grund-Situation des

[390] "La oración cristiana es el consentimiento articulado de la posibilidad de poder ponerse ante Dios en cada situación y en todas las dimensiones del ser humano. El orante se apoya en un derecho que le fue otorgado por gracia y por adelantado a su pregunta, se basa en el hecho de ser aceptado incondicionalmente, válido incluso en el momento en el cual la oración se convierte en un insistir impaciente o una revuelta amargada. El hablar ante Dios en todo caso es animado por y debido a la bondad de Dios, por eso ni es arrogancia de la criatura ni una humillante pordiosería" (cf. Schaller 1984: 26). También Müller (cf. 1984: 86) señala que la oración es el acto principal de la comunicación con Dios.

> Angst-Habens als 'Ursprungs-Ort' des Gebets vorausgesetzt und akzeptiert – freilich nicht ohne deutlichen Hinweis auf die (gerade für Luther so entscheidend wichtige) göttliche 'Verheißung' (Müller 1984: 92).[391]

En consecuencia, el ser humano que sabe de la promesa de Dios y de su presencia, se dirige sobre todo en situaciones de peligro y desesperación hacia Él. De ahí viene la expresión "Not lehrt beten" (la miseria enseña a orar). Sin embargo, orar en situaciones de peligro y angustia no es algo considerado utilitario, sino permitido y deseado por Dios. En ese sentido no es tan llamativo, como lo expresa Ratschow, que aunque haya pocas experiencias transmitidas de pedidos escuchados y respondidos fuera de *La Biblia*, la oración sigue siendo símbolo de la expresión religiosa; al parecer la humanidad nunca se dejó decepcionar por rogativas no cumplidas:[392, 393]

> Das Gebet ist vielmehr Rede der in allem bedürftigen Menschen vor den Wesen, deren Präsenz alle Gabe 'ist'. Das heißt, die uns nahe liegende utilitaristische Deutung des Betens ist im Kern offenbar falsch. Das Gebet meint den Gott und in ihm das, was er hat, nämlich Leben, Gesundheit und Überfluß an allem Lebensnotwendigen (Ratschow 1984: 31).[394]

Se recalca aquí la necesidad de orar en situaciones angustiantes, sin que se trate de oraciones utilitarias, porque es de esperar que en novelas contestatarias los protagonistas recen precisamente en situaciones extremas de su vida. Fernando Boaso señala para el contexto latinoamericano también que

> [e]l catolicismo popular concibe a Dios muy encarnadamente, va a Dios a través de cosas muy concretas, como cuando busca su ayuda para sanar de la enfermedad, para conseguir trabajo, el arreglo de algún problema familiar, la lluvia. Pero siempre sabe que más allá de todas las necesidades y de todas las cosas, está Dios. Si Dios está familiarmente encarnado, también al mismo tiempo, está por encima, es trascendente, y da la última consistencia a su vivir (Boaso 1976: 113).

Si comúnmente entonces se entiende la oración como utilitaria: yo te pido y tú me das, como se verá en el caso de la protagonista Raquel en *En la estela de un secuestro* (Bosco; capítulo III.2.3) y en parte en Dolores (*Conversación al sur*, Traba; capítulo III.2.1), ello no se puede afirmar como la última causa de la oración. Al contrario, las oraciones a pesar de sus diversidades tienen en común el hacer ver al ser humano su situación, en la que está y el asegurarse de la presencia de Dios en su vida. "Letztlich geht es im Gebet dann auch um den Menschen, seine Verantwortung vor Gott und vor der Welt" ("Por último se trata en la oración también del hombre, su responsabilidad ante Dios y ante el mundo"; Doris Hiller 2006: 257). O como dice Bloth:

---

[391] "Para Lutero la angustia es un (teológicamente aparentemente nada sospechoso) 'Existencial' [en el sentido que la angustia es parte incondicional de la vida], la que relaciona sin reparos algunos con la oración. Con esto presupone la posición fundamental antropológica del tener miedo como lugar original del rezo y lo acepta –pero no sin una indicación clara a la (especialmente para Lutero tan decisivamente importante) 'promesa' divina" (cf. Müller 1984: 92).

[392] En *La Biblia* hay muchas situaciones en las que las oraciones de los hombres son escuchadas y respondidas: cf. por ejemplo 1. Sam 7:8-10; 2. Sam 22:7; San Lucas 1:13.

[393] Que los personajes sigan rezando, aunque no se cumplen sus pedidos o no crean realmente en el poder del rezo se encuentra por ejemplo en *Conversación al sur* (Traba), *¿Y qué querés que te diga?* (Gudiño Kieffer) y *El vuelo del tigre* (Moyano).

[394] "La oración es más bien un hablar de los hombres, en todo menesterosos ante los entes, cuya presencia 'es' todo don. Es decir, la interpretación utilitaria, que nos parece tan lógica, aparentemente en su núcleo es errónea. El rezo se refiere a Dios y en el a lo que dispone, o sea vida, salud y abundancia de todo lo vitalmente necesario" (cf. Ratschow 1984: 31).

> Das Beten als christliche Praxis bedarf des Besinnens ebensosehr wie des Erinnerns; erinnernde Besinnung und besonnene Erinnerung bringen von Gott Gehörtes und Erfahrenes mit der Selbst-, Lebens- und Welterfahrung des Menschen ins **Gespräch** des Betens (Bloth 1984: 100; negrita hecha por UA).[395]

En ambas definiciones o explicaciones, el ser humano se dirige hacia Dios y explaya su vida ante él. No solamente se trata de buscar a Dios para que se ocupe de la vida de uno, sino también de entregarle la vida. Esto significa no esperar que Dios se haga cargo de todo lo malo y de todos los problemas de uno después de la oración, sino que a través de la reaseguración de la presencia de Dios en la oración, se logra ver e interpretar la vida desde un nuevo punto de vista y se recibe consuelo a través de dicha presencia de Dios. A diferencia de Hiller, Bloth considera que el ser humano en ese momento además introduce en esa charla lo que sabe de Dios. Lo denomina la 'conversación del rezo'. Para Bloth la oración tiene dos lados: está el "zweiseitige Vorgang des *Einholens* Gottes in die Bezüge des Lebens und das *Ausliefern* dieses Lebens an den im Gebet als gegenwärtig vergewisserten Gott" ("proceso bilateral de hacer *entrar* a Dios en las relaciones de la vida y la *entrega* de esta vida al Dios asegurado como presente en la oración"; Bloth 1984: 100). Dicho de otra manera, la oración es una *comunicación* entre Dios y el ser humano, palabra y respuesta, que está relacionada con la *gestión de la vida* de cada uno, de las comunidades y las generaciones (cf. Bloth 1984: 98).

En este sentido, es importante recalcar que, a diferencia de los rezos originados en otras tradiciones, la oración cristiana se fundamenta en la promesa bíblica de ser escuchada (cf. Müller 1984: 86). Cuando se pierde esta confianza en la oración, solamente queda un monólogo. Según Zirker, empero, la forma básica de la fe es el llamado (la animación y cuestión hasta el mandamiento y la prohibición): "Der Mensch erfährt sich als herausgerufen, in Verpflichtung genommen, vor Verheißungen gestellt, getröstet, gewarnt usw." ("El hombre se experimenta como convocado, comprometido, puesto ante promesas, consolado, advertido, etc."; Zirker 1985: 145). A ese llamado de Dios acude la respuesta, sea a través de palabras o la acción. Un llamado nunca está dirigido sólo a la transmisión de información; su respuesta nunca es una mera reacción a la experiencia religiosa, sino que debe ser entendida como un elemento integrador en ella (cf. Zirker 1985: 145). La oración puede entonces ser una ayuda a vivir (cf. Bloth 1984: 102). Según Müller, cada oración tiene su estructura y base en la Trinidad: es la oración al Padre, por el Hijo, en el Espíritu Santo (cf. Müller 1984: 86).

Resumiendo se puede decir que el cristiano ora en el mundo. No le es dicho dejar el mundo, sino de vivir en él, en correspondencia con el reino de Dios, luchando en contra del mal (cf. Schaller 1984: 30). Este concepto del rezo se relaciona en los siguientes análisis, a las ideas y viviendas de la *Teología de la Liberación* y de Bonhoeffer. Cómo estos conceptos teológicos emergen en las novelas y cómo su análisis puede ser fructífero para la interpretación de ellas al aplicar métodos de las ciencias culturales, se verá en lo siguiente.

[395] "La oración como práctica cristiana precisa de la reflexión tanto como de la memoria; reflexión conmemorada y conmemoración reflexionada llevan lo escuchado y lo experimentado de Dios a la **conversación** de la oración junto con el autoanálisis y la experiencia de la vida y del mundo" (cf. Bloth 1984: 100; negrita hecha por UA).

2.2 ¿Orar o desesperar?: el rezo en textos narrativos

Der unmittelbare, formlose Gebetsruf zu den höheren Mächten
in Not und Gefahr oder bei einem überwältigenden Erlebnis 'des Heiligen'
ist sicher ebenso alt wie das erste religiöse Leben des Menschen
und vielleicht älter als jede Kultformel
(Mowinckel 1953: 115).[396]

Después de haber visto diferentes definiciones de lo que se entiende por el término 'rezar' y haber comprendido que la esencia de una oración depende de lo que se dice y de la convicción con que se expresa y no tanto de su forma, en los siguientes análisis, consecuentemente, se presta atención especialmente al contenido de ellas. Sin embargo, una investigación narrativa de la forma del rezo, de la situación en que es expresado y del personaje que reza, puede dar informaciones adicionales para la interpretación de la novela, por lo cual también se añaden esos aspectos al análisis. Se sigue, para ello, nuevamente a Bajtín (cf. Vadim Kozhinov 2005: 9) quien sostiene la importancia de la representación artística de la personalidad. ¿Cuáles son entonces los personajes que rezan?: ¿son personas con un carácter fuerte o débil?, ¿son protagonistas marginados o los que forman parte de la alta sociedad?, ¿es posible, además, que haya una diferencia entre los rezos de las diversas clases sociales o grupos? Aunque este aspecto no tenga importancia entre los teólogos, sí es válido en las ciencias culturales. También se abre la pregunta acerca del motivo de la oración y de la función que cumple dentro de la trama de la novela. Tal vez el rezo y su forma de expresión expliciten el estado emocional del personaje, como, por ejemplo, la situación de desesperación en que se encuentra. ¿Se puede deducir del rezo, por ello, que el personaje se dirige a Dios solamente por la angustia que siente?, o ¿el rezo es parte de su vida cotidiana? Además, ¿es posible que las oraciones sean decisivas para la vida del personaje ficcional y su entorno, o pueden leerse simplemente como una posibilidad más de expresarse? Finalmente, ¿cuáles son las diferencias entre las oraciones, declamadas mediante fórmulas establecidas y las pronunciadas con palabras propias? Estas preguntas y sus respuestas se vuelven de suma importancia al tener en cuenta que oraciones en la mayoría de las veces son pronunciadas ante situaciones de peligro y de angustia, circunstancias que sobre todo en novelas contestatarias escritas bajo una dictadura militar pueden ser decisivas para el actuar de los protagonistas. Por eso, es necesario ver la novela en su conjunto y observar, cómo y dónde los rezos están ubicados en ella y qué función cumplen.

Dichos elementos son contemplados ejemplarmente a través de la novela *Conversación al Sur* (1981) de Traba. Este texto narrativo se presta para tal análisis porque subraya la importancia de conversar al vivir bajo una dictadura militar. El diálogo catalizador entre los personajes obtiene además ciertas semejanzas con una oración, es decir, la manera de hablar con Dios, según las definiciones mencionadas en el capítulo anterior. En casos puntuales la investigación se amplía hacia otros discursos religiosos emergentes en la novela, cuando estos se relacionan tanto con las actitudes y esperanzas de las protagonistas, como con su postura ante la oración.

Para completar el panorama de la emergencia del rezo en la novelística de aquellos años, se consideran las obras *El mejor enemigo* (López), *¿Y qué querés que te diga?* (Gudiño

[396] "El llamado inmediato, informal a los poderes superiores en miseria y peligro o en una experiencia extraordinaria de 'lo Sagrado', es seguramente tan antiguo como la primera vida religiosa de los seres humanos y tal vez más antiguo que cualquier fórmula cultural" (cf. Mowinckel 1953: 115).

Kieffer), *El beso de la mujer araña* (Puig) y *Luna caliente* (Giardinelli), sin pretender decir con ello que no haya otras novelas de esa época en que el acto de rezar sea mencionado.[397] Se puede constatar que en cada novela la expresión de una oración tiene otro objetivo. Si en *El mejor enemigo* (López) el rezo parece a una negociación con Dios, en *¿Y qué querés que te diga?* (Gudiño Kieffer) el lector se encuentra frente a la plena confianza que tiene el protagonista en Dios, como en un amigo. Un análisis de la función del rezo en esta novela se vuelve particularmente interesante por tratarse de un texto narrativo no contestatario. La comparación entre esta novela con las otras puede ayudar a entender, si la postura política de los protagonistas tiene una influencia en el uso de la oración. ¿Es posible constatar a través de la manera de comunicarse con Dios, que los protagonistas militantes están en búsqueda de Él, mientras que los protagonistas conservadores y –tal vez adherentes a las ideas de los militares– tienen la existencia de Dios afirmados? Para eso, además de *Conversación al sur,* el estudio de la novela contestataria *El beso de la mujer araña* (Puig) se vuelve sumamente importante. Contrariamente a estos textos, en *Luna caliente* (Giardinelli) el protagonista rechaza conscientemente la posibilidad de encontrar alivio en el rezo y en la fe cristiana.

Si en estas novelas mencionadas, la oración tiene una función marginal para la trama, aunque es de interés para el análisis de los personajes, en los textos narrativos *En la estela de un secuestro* (Bosco) y *La larga noche de Francisco Sanctis* (Costantini), la oración, aunque en un principio quizá utilizada sólo como un rito, cobra hacia el final un sentido decisivo, por lo que estas novelas son analizadas en el apartado sucesivo de manera más detallada.[398]

[397] Una de las novelas, en que también se menciona el hecho de rezar, aunque de manera muy breve, es *Los Pichiciegos* (1983) de Fogwill. Trata de un grupo de ex-soldados argentinos, llamado "pichiciegos", que se apartó durante la Guerra de las Malvinas de su tropa y vive debajo de la tierra. A pesar de la situación angustiante que padecen, la religión no es un tema que se trate (mucho) entre ellos."Los Reyes no rezaban, nadie rezaba. Casi nadie creía en Dios. Él dudaba: Viterbo decía no creer. El Turco seguro que no creía en nada y el Ingeniero, que era hijo de evangelistas, decía creer cuando sentía miedo; después no. Y entre los pichis nadie rezaba. Aunque: ¿quién puede descartar que cuando se iban a dormir y se acostaban callados, pensaban y rezaban para adentro? Nadie lo puede descartar. ¿Verdad?" (74). Rezar y creer son atributos, así se entiende, que no son bien vistos o de los que uno se avergüenza. Sólo el hijo de evangelistas se atreve a reconocer que en casos de miedo cree. En oposición a esta actitud, está el anhelo de la madre que es común entre los ex-soldados: "¡Mamá! No hubo pichi al que no se oyera alguna vez decir "mamá" o "mamita". Despiertos, o dormidos, todos lo dijeron alguna vez. [...], no habrían estado pensando en la propia madre de ellos. Era la palabra madre nomás. [...]. Mamá de frío, de contento, [...] o mamá de cansancio o de descanso grande" (131). Se recalca que no es la persona de la madre concreta, a quien se dirige esta referencia. Es como si un concepto transcendental estuviese detrás de esa palabra, ya que las connotaciones asignadas a ella se parecen a las atribuidas a Dios. Que los pichiciegos no creen en Dios se desmiente más tarde, porque algunos sí creen en la aparición de dos monjas (cf. 74-77).
Referencias sueltas a la religión se hacen también en *El cabeza* (1977) de Juan Carlos Martelli. La novela trata de un padrino de un cartel de drogas, que cuida de los suyos, mientras que a su alrededor acrecienta la violencia de una manera impersonal. En la hora de su muerte hay algunas escenas en que el protagonista se compara o es comparado con Jesucristo. Por ejemplo la voz heterodiegética comenta: "El polvo rojo le cubre los mocasines. Los mira. Cristo también se miraba los pies en la cruz" (Martelli 1977: 189).

[398] A este grupo de novelas también pertenece *Los caminos* (Loubet). Pero el ingreso de otras formas religiosas en ese texto narrativo son de suma importancia para la pregunta si el discurso religioso es (ab)usado por fines políticos, por lo que se trabaja esa novela en el capítulo III.3.2.2. Sin embargo, se hacen referencias respectivamente cuando corresponde.

2.2.1 Conversación al sur *(1981) de Marta Traba*

'Oh Dios, no me desampares.'
Tercera o cuarta vez en el día que [Dolores] repetía
esa invocación insensata
(Traba 2003*:* 162).[399]

En este capítulo, dedicado al análisis de la novela *Conversación al Sur* de Traba, que de manera ejemplar se estudia más a fondo, se tiene en cuenta la manera y las situaciones en las que las oraciones son introducidas en la novela y sus posibles funciones en ella.[400] Como ya fue mencionado, adquieren importancia las preguntas ¿quién es el que ora?, ¿son ambas protagonistas, las que hacen uso de una de las 'conversaciones' más antiguas del mundo, o es solamente una que se sirve de esta forma de alivio y búsqueda de apoyo? ¿Es por mera costumbre que se reza, o se cree realmente en una posible intervención de Dios a través de la oración? En consecuencia, también interesa si eso provoca una posible diferencia en la actitud de la oradora. Al tener en cuenta el contexto, además corresponde saber si la pregunta por la teodicea –o sea, la pregunta de cómo Dios puede permitir que sucedan esas barbaridades entre los seres humanos en el mundo– se hace presente en los textos narrativos.

En un primer paso se da un breve análisis de *Conversación al Sur,* en el cual se investiga la importancia de una conversación bajo una dictadura militar, según la perspectiva teórica de Bajtín (2005), en su noción de diálogo. Este se compara con la función de la emergencia del

[399] En lo siguiente los números entre paréntesis se refieren a la edición de *Conversación al sur* del año 2003.

[400] Marta Traba nació el 25 de enero de 1930 en Buenos Aires. Después de estudios de Letras en la Universidad de Buenos Aires, estudió entre 1951 y 1953 Historia del Arte en París. Se casó con el periodista colombiano Alberto Zalamea, con el cual tuvo dos hijos. En Colombia fundó el Museo de Arte Moderno de Bogotá y se dedicó a la docencia de la Historia del Arte, especialmente haciendo valer el arte latinoamericano. Después de declararse inconforme con la toma de la universidad por los militares en 1968, el presidente Carlos Lleras Restrepo le amenazó con el exilio, que gracias a sus amigos influyentes no se llevó a cabo. Sin embargo, con su segundo esposo, Ángel Rama, reconocido crítico literario uruguayo, se vio obligada a mudarse a partir de 1969 de un país a otro, ya que por cuestiones ideológicas no podían quedarse ni en Montevideo, Caracas o San Juan. También los EE.UU. le negaron en 1982 la residencia permanente por "unspecified reasons" (Garfield 1985: 117), a pesar de que los dos habían vivido y trabajado como docentes en diferentes universidades desde 1979 en ese país. En Francia finalmente pudieron tomar residencia. En 1982 el presidente Belisario Betancur le otorgó la nacionalidad colombiana a Traba. El matrimonio murió el 27 de noviembre de 1983 junto con otros tres escritores en un accidente de avión en Madrid, cuando estaban en camino a un congreso de literatura en Colombia. Para una biografía detallada cf. Verlichak (2001) y Poniatowska (1985).
En total, Traba escribió 22 volúmenes sobre historia del arte y críticas de arte, además de 1200 textos periodísticos y ensayos. Fundó un museo y una revista, abrió una galería y una librería y fue conductora de programas de historia del arte por radio y televisión (cf. Verlichak 2001: 19). También publicó un libro de poesía (*Historia natural de la alegría,* 1951), las novelas (*Las ceremonias del verano,* 1966, *Los laberintos insolados*, 1967, *La jugada del sexto día,* 1969, *Homérica Latina,* 1979, *Conversación al Sur,* 1981, *En cualquier lugar,* 1984, *Casa sin fin,* 1980-1981, inédita) y dos colecciones de cuentos (*Pasó así,* 1968 y *De la mañana a la noche*, 1981-1982). Según la clasificación de Kohut (cf. 2010: 74), ella pertenece a la primera generación, junto con Moyano, aunque ambos nacen en 1930, o sea, podrían entrar al segundo grupo, pero empiezan a publicar ya en los años '50 y '60. En ambos casos, si bien queda claro de qué lado político, ellos, como escritores, están, no se puede decir, que por ello la estética de su novela tenga menos valor que en las novelas de la tercera generación. Si bien Traba escribe todavía en un estilo realista, su novela cuenta con fragmentaciones y cambios de perspectiva, lo que le permite expresar la polifonía deseada. El lugar de la trama también está situado al margen, otra forma típica de la narrativa de aquellos años, ya que la casa de la protagonista Irene está en la costa, casi al final del recorrido del ómnibus de la ciudad. María Rosa Lojo considera que Traba es una de las fundadoras de una "literatura indeleblemente marcada por los 'procesos' militares y dictatoriales en el Cono Sur de entre 1970 y 1980. A partir de entonces la problemática de la dictadura y la actitud de las mujeres en relación con el poder de Estado con la guerrilla, con los derechos humanos y la búsqueda de los desaparecidos […], comienzan a ocupar un lugar central en la narrativa femenina" (Lojo 2000: 42-43). Para un análisis de las diferencias entre "la novela de la represión y la tortura [*Conversación al sur* y] *En cualquier lugar*, […] la novela del exilio, cf. Juan Gustavo Cobo Borda (cf. 1984: 121).

rezo en la novela, la conversación con Dios, según los teólogos. A dicho análisis se agrega el estudio de la entrada de otros discursos religiosos, como las figuras de ángeles de madera, debido a que están enlazados estrechamente con la emergencia del rezo y las creencias de las protagonistas. Si esto tiene consecuencias en sus actitudes frente a la dictadura militar, se discute al concluir ese análisis.

2.2.1.1 El diálogo como herramienta contestataria

No conversamos, excavamos (Traba 2003: 46).

En la novela de Traba *Conversación al Sur* (1981) las dos protagonistas inician una tarde una conversación en la casa de una de ellas, en la costa de Montevideo. Irene –el aptrónimo significa 'la pacífica'–, de 40 años, es argentina y de profesión actriz. Dolores, cuyo nombre habla por sí solo, de 28 años, es uruguaya, poetisa y era anteriormente activa en la resistencia, por lo cual fue torturada por los militares que le llevan a perder su hijo en camino.[401] Es el primer encuentro de las dos mujeres después de cinco años, por lo tanto, la conversación en un comienzo se hace difícil.[402] Irene es representada a través de Dolores (según Manfred Pfister (2001) se puede hablar de una caracterización explícita figural), como una ganadora que logra todo lo que quiere. A través del fluir de conciencia de Irene (se trata también de una caracterización explícita figural), el lector se entera que Dolores es una mujer apagada, insegura, sin entusiasmo. Esta descripción se amplía más tarde por caracterizaciones implícitas del narrador heterodiegético. Así explica, por ejemplo, que Dolores siempre tiene las manos en los bolsillos, lo que se considera como un signo de inseguridad. Esta no se debe (sólo) a la tortura y a lo que tuvo que pasar, sino, según sus propias descripciones, ya desde antes necesitaba de alguien quien la valore, para creer en ella misma. Asimismo recalca que al conocer a Irene, la actriz mayor exitosa, se apega a ella por la seguridad que esta transmite. Después establece una amistad profunda con Victoria, chica que sabe lo que quiere y que además de su capacidad de manejar los asuntos del grupo, también sabe disfrutar el corto paseo que hacen a la Patagonia. Dolores, en cambio, queda después de lo pasado en un estado como flotando, sin tener futuro ni pasado. Dice que "lo importante es sobrevivir y cuando eso te pasa, ya no sos el mismo, ¿viste? Es algo muy raro, algo como si al mismo tiempo te hubieran reventado de por vida y te regalaran la inmortalidad" (46). De manera irónica, Dolores otorga a los militares un poder que no está dado a ningún ser humano y que es un atributo de los dioses: regalar la inmortalidad. Empero, esa 'inmortalidad' no es la anhelada por los humanos. Dolores se siente como la han declarado los militares: "técnicamente muerta" (117). Según ella, no tiene más lugar en la vida, estorba y siente que les hace la vida imposible a sus padres. Una de las frases

[401] Destaca José María Mantero (cf. 1995: 29) que la relación nombre-hechos, en el caso de Dolores se hace evidente con el pensamiento de Irene: "al tiempo con el nombre recuerda todos los horrores conocidos y que de ninguna manera revolverá" (9).

[402] La dificultad de dialogar se nota por ejemplo en los puntos suspendidos que se dan a lo largo de la conversación. A través de esos signos que obligan al lector a participar de la lectura, a interpretar lo no dicho, también se expresan inseguridad e indecisión por parte de las mujeres. Según Kantaris "if silence, gaps, erasure can be construed as possible forms of expression, then the texts may concentrate on making those silences *speak* by 'reading between the lines', reading for a repressed subtext or uncontainable surplus of meaning beneath the surface oppositions of monological discourse" (Kantaris 1995: 198). Nuria Girona Fibla señala también que la "evocación se ha convertido en una invocación y la conversación se ubica en el espacio de las ausencias, de la reconstrucción" (Girona Fibla 1995: 95).

esenciales en la novela es cuando dice: "Ya te dije que no tengo futuro, pero tampoco quiero tener pasado. No podría vivir, ¿viste?" (81). Sin embargo, más tarde Dolores se dará cuenta de qué bueno ha sido el hablar con Irene, el repasar y aclarar lo vivido; el haber estado en el pasado, el trabajarlo para poder vivir el ahora y el futuro. Esto permite hablar de *Conversación al sur* como una novela "catártica".[403] Tanto Irene y Dolores son dos *personajes abiertos* con un *round character* (en el sentido de E.M. Forster cf. 1974: 46-54). El lector recibe una descripción individualizada de los caracteres, la que deja entrever sus posibilidades de desarrollo a lo largo de la trama. Esto se puede observar sobre todo en el caso de Dolores, la que llega de manera apagada y sin esperanzas a la casa de Irene. Al recordar lo sucedido no sólo ayuda a Irene a enfrentarse a sus miedos, sino entiende, entre otras cosas, que su pasado es parte de ella y que la poesía le es dada como una herramienta para poder trabajar lo vivido.

La novela está dividida a primera vista en dos partes principales.[404] En la primera, claramente distinguida por el número romano I, el diálogo se desarrolla en la casa de Irene, un lugar protegido en el que vive rodeada por sus cosas personales (cf. 7). Aunque las retrospectivas y el fluir de conciencia son narrados desde la perspectiva de Irene, igualmente se mantiene un diálogo 'real' entre las dos mujeres.

En la segunda parte que empieza con el número romano II, los acontecimientos se narran desde la perspectiva de Dolores. Al subir sola al bus, rumbo a la casa de sus padres, Dolores se acuerda de lo ocurrido durante la tarde y realiza que no contó nada de lo que quiso compartir con Irene (cf. 112). Por una parte, se reprocha a sí misma haberse quedado callada, por otra parte, reconoce que Irene no le dejó mucha oportunidad de hablar. Contradice indirectamente con ello a Irene, quien durante la tarde se había conformado con que Dolores no hablara porque su personalidad sea así; además se sintió complacida de su propia conversación (cf. 11) y de tener a alguien a su lado quien la escuchase. Dolores, en cambio, ahora sola en el bus, sin Irene, hace como si Irene la escuchara y da a sus pensamientos la forma de un diálogo fingido (cf. 112). Se puede comprobar entonces que las dos partes de la novela están señaladas por los números romanos (I+II), el cambio de perspectiva (Irene *versus* Dolores), como además el cambio del lugar (casa *versus* bus). En ambas partes, las retrospectivas corresponden a un orden simétrico: cada una de las protagonistas recuerda ciertos acontecimientos, siendo algunos sucesos recordados por las dos. Lo primero de lo que se acuerda Irene, es el encuentro de ambas, cinco años atrás en Montevideo, en los días previos al golpe militar en 1973. De ese punto de partida se va en sus recuerdos más atrás todavía: pensando en los años de estudio con su amiga Elena en París. Se acuerda de sus encuentros con Victoria, hija de Elena, y Luisa, mujer famosa en el ámbito cultural de Uruguay en aquellos años y vuelve a la realidad inmediata, recordando el viaje del exterior hacia Buenos Aires en bus y el jueves con las Madres de Plaza de Mayo.[405] Además, se muestran las preocupaciones de Irene por su hijo y su novia

[403] La clasificación de una novela "catártica" es tomada por Elisa Teresa Calabrese de un seminario dictado por Jitrik en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata, en 1992 (cf. Calabrese 1994: 68).
[404] La primera parte abarca en la edición del 2003 las páginas 7 a 92, la segunda empieza en la página 93 y termina a primera vista en la página 170.
[405] Victoria es la hija de Elena, quien es amiga de siempre de Irene. Victoria es estudiante de arquitectura y ante la situación política social se decide por ingresar al grupo militante, lo que no le es fácil, siendo hija de la clase social alta.

embarazada, de quienes no sabe nada ya que fueron desaparecidos en el primer día del golpe de Augusto Pinochet en Chile.[406]

Dolores, en cambio, recuerda su relación con sus padres y la amistad con Victoria. Piensa en la decisión de Victoria de abortar para poder ser activa en el grupo de resistencia y en las acciones de los grupos; también en Andrés, líder del grupo argentino, totalmente aplicado a su tarea, hasta su muerte y en Luisa. Finalmente se acuerda de los últimos días previos al golpe en Uruguay y en cómo conoció a Irene. Es decir, las analepsis de Dolores terminan con el mismo recuerdo –el encuentro de Irene y Dolores–, con que empezaron en el caso de Irene. Incluso la trama de marco vuelve al comienzo: al final de la novela, Dolores vuelve a la casa de Irene.

Según mi punto de vista, con ello existe una tercera parte de la novela, aunque no está dividida tan claramente, ya que solamente se encuentra un espacio de una línea que separa la segunda parte de la tercera.[407] Pero la marca del lugar en la novela es evidente: Dolores vuelve a la casa de Irene y esta la lleva hacia adentro. Dolores ya está nuevamente en el espacio de Irene y esta debería retomar la narración, es decir, según lo planteado anteriormente, a partir de este momento se debería volver a narrar desde la perspectiva de Irene. Pero en esta tercera parte, las perspectivas de la novela cambian constantemente entre las dos protagonistas, y ya no se usa el juego de retrospectivas (internas, según Genette 2010: 31). A partir de ahora se narran momentos del presente de la narración. Además, la novela se abre al lector en una implicancia directa, para involucrarlo en la conversación. O, como lo expresó Bajtín (cf. 2005: 349), el discurso del personaje se dirige hacia el lector. Así dice Irene:

> Que me he ido comprometiendo por mi cuenta y riesgo y no porque aprobara lo que estaban haciendo ustedes, no, la mayoría de las acciones me resultaban bastante disparatadas y siempre ineficaces, sino porque empezó a jugarse esa cosa nueva: me refiero a la **compasión**, a la **solidaridad** con el otro. ¿Se perdió todo la **lástima por el otro**? Porque si se perdió, es como si una sociedad entera se hubiera vuelto inhumana, ¿no te parece? (167, negritas hechas por UA).

Sin duda se puede afirmar que Irene se dirige en la diégesis a Dolores. Pero si bien su pregunta es directa, al hablar de "una sociedad entera" igualmente puede ser comprendida como si se dirigiera al lector. Esta estrategia ha sido utilizada ya antes en el texto, de manera más acentuada:

> Es el exterminio, **¿te das cuenta?** lo mismo que pasó con los judíos y los nazis. Ahora, el misterio es por qué quedamos vos y yo del lado de las víctimas, cuando tampoco somos capaces de matar una mosca; [...]. Yo no sé qué dirás vos, pero yo imagino muchas veces a un tipo dando la orden de fusilamiento, o a otro enchufando la picana eléctrica o metiéndole la cabeza a una chica en un balde lleno de mierda y quedo paralizada de horror, pero no se me ocurre que la situación se invierta y que yo sea la que enchufe la picana para aplicársela a los testículos del monstruo. **¿Y vos?** (166, negritas hechas por UA).

Si la primera pregunta "Es el exterminio, ¿te das cuenta?", todavía puede ser vista como retórica, algo común en el habla argentino, la segunda interpela directamente al lector: "¿Y vos?" Siguiendo a Bajtín (cf. 2005: 349) se puede entender que no sólo existe un diálogo entre voces, producto de la polifonía novelesca, sino que este se extiende al lector, quien, ante el texto, sólo puede responderse a sí mismo. La pregunta que surge es conflictiva para él: ¿qué

[406] En Chile el golpe se lleva a cabo el 11 de septiembre de 1973.
[407] A esta parte corresponden las páginas desde 162 hasta 170 de esta edición.

hará, qué posición tomará? ¿será torturado o torturador?[408] Esta orientación al lector es aún más evidente, cuando la protagonista se refiere a los espectadores, el "tercer sector":

> Yo me refiero al tercer sector. ¿Qué pasa con los que no intervienen, con los espectadores, que, además, son la inmensa mayoría? Entiendo todas las razones políticas; [...]. Lo que yo sigo tratando desesperadamente de averigüar [sic!] es en qué momento un pueblo consagrado a la sociedad protectora de animales considera perfectamente bien, ni siquiera inevitable que un tipo... (167).

Con esa comparación irónica o más bien sarcástica entre "un pueblo consagrado a la sociedad protectora de animales" y lo que sucede en ese mismo país a seres humanos a través de sus congéneres, insinuándolo a través de puntos suspensivos, Traba logra hacer sobresaltar a los lectores. Toda su rabia se dirige en contra de muertes forzadas, por cacerías de hombres por su propia derivación. Pero eso no es todo, asimismo se dirige en contra de la masa, en contra de la gente que se queda callada. No sólo los opresores son culpables. Se pregunta, qué es lo que pasa con los otros, por qué está ese tercer sector de la comunidad silente.[409] Este sector silencioso, por no pertenecer a las víctimas y por no hacer nada, piensa no formar parte tampoco del grupo de los victimarios. Sin embargo, su silencio, la no acción, según el entender de Irene, lo hace culpable. No se explicita, cuáles son las ideas filosóficas que están detrás de este reclamo. Tanto como M. Victoria García-Serrano afirma que hay en la obra de Traba "nociones claves del existencialismo –la condición absurda del ser humano, la necesidad de decidir y actuar, la responsabilidad y libertad individual" (García-Serrano 1992: 133), también se puede recalcar que el concepto de ayuda y de interés por el prójimo son conceptos básicos del cristianismo, como ya se desarrolló para el análisis de la novela *Ganarse la muerte* (Gambaro, cf. III.1.3). Más adelante se ahonda este tópico: Irene se pregunta a sí misma y a Dolores, y como visto, en cierta manera también al lector, cómo puede ser que la

> gente que está a tu lado, la que te da la mano, trabaja o se acuesta con vos, la que se educó creyendo en lo mismo y aparentemente sosteniendo los mismos principios, ahora es capaz de verte morir sin hacer el menor gesto de piedad (166).

Porque ella se considera víctima, sin haber hecho nada, simplemente por sentir lástima, por acompañar a los otros en su batalla que le parece justa aunque no realizada con los medios adecuados.

> Ahora, el misterio es por qué quedamos vos y yo del lado de las víctimas, cuando tampoco somos capaces de matar una mosca; con la diferencia a nuestro favor, o en contra, ¡qué se [sic!] yo!, de que no hablamos de la ley del talión, ni de ojo por ojo y diente por diente ni rechinamos pidiendo la cabeza de nadie (166).

---

[408] Estas preguntas se vinculan a las que realiza Gambaro en el prólogo a *Ganarse la muerte* (cf. capítulo III.1.).

[409] El término de la "comunidad silente" lo tomo de Nicolás Casullo, quien habla de Videla y de su "*pacto con la comunidad silente*" (cf. Casullo 2004: 99). Se refiere a la manera en que Videla explica la decisión de no fusilar a la gente, sino a hacerla desaparecer: "No, no se podía fusilar. Pongamos un número, pongamos cinco mil. La sociedad argentina no se hubiera bancado los fusilamientos" (Videla ante el Tribunal, cit. en: Casullo 2004: 95). Por una parte, en esa manera de expresarse, no hay un sujeto definido de la oración, el "se" se refiere a "todos", a toda la sociedad argentina. Por otra parte señala que al no haber muertos a la vista, esa sociedad aceptó silenciosamente lo que estaba pasando "para ganar la guerra y terminar con la guerra" (Casullo 2004: 99). Traba por lo tanto se refiere a ese conjunto de sectores sociales que se silenciaron a sí mismos ("no te metas", "por algo será") o apoyaron silenciosamente a la dictadura. El "Otro" tantas veces mencionado se disuelve en ese conjunto impersonal y su destino no llega a conmover y a tomar la responsabilidad por el otro en el sentido de Lévinas (cf. 1995: 120, cf. también el capítulo III.1.3.3.2).

El punto de vista de Irene patentiza que seres totalmente inocentes están en peligro de vida, o por lo menos afectados por la violencia del país, a través de la desaparición de sus hijos. Ella reprocha a la gente, a la masa silenciada o en silencio que aplica o está en favor de aplicar la Ley del Talión. Esta es mencionada en el Antiguo Testamento (cf. Éxodo 21:23-25, Levítico 24:19-20, Deuteronomio 19:21). Hoy en día es vista como muy cruel (la expresión 'ojo por ojo' es la más conocida dentro de sus leyes), porque se entiende como una justicia retributiva. Sin embargo, hay que destacar que en su momento fue considerada justa, ya que impidió las venganzas sin límites. También los militares (y de ellos lo retomaron muchos ciudadanos) argumentaron que la violencia de su parte era necesaria ya que nada más se contestó con ella que a la violencia de los militantes.[410] Pero si se toma en cuenta que su 'justicia' no era una muerte por otra, sino directamente un exterminio de los enemigos, como lo llama Irene (cf. 166), se puede considerar que los militares y sus seguidores se remontan al estadio anterior a la Ley del Talión. O como lo expresa María Sola: Irene descubrió "el hondo arraigo de la herencia de Caín en cada uno de nosotros, hijos al fin de la cultura hebreocristiana, o quizá más bien productos del sistema de la libre empresa (el de la supervivencia del más tramposo)" (Sola 1982: 70).[411] Irene, muy por el contrario, a pesar que no se explicite, está condicionada por la ley del amor al prójimo del Nuevo Testamento, el amar al otro como a sí mismo, el mandamiento que Jesucristo dio al mundo (cf. San Mateo 22:37-39). Con ese mandamiento se supera la Ley del Talión, ya que no reina más el castigo, sino el perdón, la compasión. Ese pensamiento, aunque no se nombre explícitamente, es tematizado a través de la protagonista Irene como que debería ser una doxa de la gente. Sin embargo, la novela termina como era de temer: los militares ingresan en la madrugada a la casa y cercan a las dos mujeres (cf. 170).[412]

Por estar relacionada la novela *Conversación al Sur* estrechamente con los acontecimientos de las dictaduras militares en el Cono Sur, se inscribe según Garfield (cf. 1985: 121) en la tradición de la literatura comprometida políticamente como es *El matadero* (1871) de Esteban Echeverría, o *Yo, el supremo* (1974) del paraguayo Roa Bastos, y en la misma línea de sus contemporáneas, Luisa Valenzuela y Griselda Gambaro, ambas también estudiadas en el presente trabajo.[413] Un índice al respecto es que la protagonista Irene dice en la novela: "No

[410] Cf. *BASES PARA LA INTERVENCIÓN DE LAS FUERZAS ARMADAS EN EL PROCESO NACIONAL:* "Debe […] expresarse taxativamente que, aprovechando la experiencia inmediata -experiencia repetida a través de la historia del país- esta intervención militar no se hace en contra de un determinado sector social, partido político o sistema económico, sino para corregir excesos, impedir desviaciones, reordenar y reencauzar integralmente la vida nacional, cambiar la actitud argentina con respecto a su propia responsabilidad individual y social, facilitar, en suma, el desarrollo pleno de nuestra potencialidad. […] Queda claro, entonces, que sólo los culpables de la corrupción y de la subversión que caracterizan la situación de partida serán castigados y ello, en función de las bases de justicia que hoy faltan. Pero debe quedar claro también, que desde la iniciación hasta la finalización del proceso militar, no se admitirá ninguna transgresión a la ley, que en caso de producirse será inmediata y justamente reprimida" (En: República Argentina Junta Militar 1980: 15).

[411] Sola se refiere a la historia bíblica de Caín y Abel (cf. Génesis 4) en que Caín asesina a su hermano Abel, porque Dios no aceptó su ofrenda, mientras que aceptó la de Abel. Conocida de esta historia es la pregunta de Dios: "– ¿Dónde está tu hermano Abel? Y Caín contestó: -No lo sé. ¿Acaso es mi obligación cuidar de él?" (Génesis 4:9; a este texto también hace referencia María Elena Walsh, reclamando con él el mutuo cuidado entre los argentinos, cf. el capítulo II.1.3.1).

[412] Con ello, Traba rescata uno de los métodos de los militares para captar a los así llamados subversivos: de noche ingresan *grupos de tareas* con fuerza a las casas y se los llevan en los así tristemente conocidos automóviles Ford Falcon. A partir de ese momento la mayoría de los secuestrados forma parte de los casi 30.000 desaparecidos de esta dictadura militar (cf. los testimonios en CONADEP 1998).

[413] Refiriéndose a su obra, Traba explicó en una entrevista que le concedió a García Pinto que "[l]a *Homérica* y la *Conversación* son textos de desesperación y rabia; ya no hablo de mí, sino de lo que pasa a mi alrededor, y lo que pasó en nuestros

conversamos, excavamos" (46). Es decir, no se trata de una mera conversación ligera, de un té de la tarde, entre dos mujeres que les gusta charlar, sino de un trabajo real, ya que excavar los acontecimientos es una tarea ardua. El señalar que se trata de un trabajo pesado, hace la ausencia de los hombres en la novela aún más notable.[414] Cuando son mencionados, su espacio "está totalmente marcado por lo represivo [...]. Aún el padre de Andrés y los personajes jóvenes son fantasmales y monológicos", señala Carmen Perilli (1995: 156), a pesar de que Andrés y su padre pueden ser considerados buenas excepciones en el marco general de la imagen de los hombres que se presenta en esta novela. El remarcar el valor de las mujeres en la lucha contra el poder, hace que *Conversación al Sur* sea considerada una obra especial en el contexto latinoamericano. Así señala Garfield que "[t]he sensitive development of a sympathetic and symbiotic relationship between two female characters is a unique contribution to Latin American literature" (Garfield 1985: 122).[415]

Como muchas novelas de estos años, *Conversación al Sur* contiene elementos autobiográficos: la desaparición del hijo de Traba *versus* la del hijo de Irene, ambas están en segundas nupcias, ambas están trabajando en el ámbito del arte, ambas están vinculadas con Argentina y con Uruguay. También se encuentran varias referencias a la actualidad de los años de publicación: por ejemplo, está la escena en la Plaza de Mayo (cf. 84-92) que demuestra de manera ficcionalizada la presencia real de las Madres de Plaza de Mayo.[416] Además, se menciona varias veces el accionar en conjunto de los gobiernos militares de Argentina y de Uruguay (cf. por ejemplo 49-50), con lo cual la referencia a la *Doctrina de Seguridad Nacional* y la *Operación Cóndor* es evidente.[417] A través de estas marcas de realidad (cf. Lorenzano 2001: 76 nota 91) el lector puede concluir que la trama de la novela se refiere al año 1978, después del mundial en Argentina, con retrospectivas al año 1973 y los días previos al golpe militar en Uruguay.[418] El lector se entera que en 1981, el año de la publicación de la novela, en el exterior ya se conocieron varios detalles sobre los métodos de tortura, tanto como del trabajo de los

países que fue y es espantoso. Me afilio con gusto a la nomenclatura 'literatura de los oprimidos,' que le da Elena Poniatowska" (García Pinto 1988: 205). Además, observa que el "tema profundo de la *Homérica* y de la *Conversación* es, justamente, el del abuso del poder y la aspiración a la libertad dentro de ese poder triturador" (García Pinto 1984: 41).

[414] Mantero (cf. 1995: 40) dice que el padre y el hermano de Victoria viven en los EE.UU. con lo que quiere destacar sus ausencias. Sin embargo, ambos están presentes cuando los militares vienen en búsqueda de Victoria. Es el padre el que les entrega el paquete comprometedor, mientras que el hermano se asoma bien "lejos, sin decir una palabra" (81). O sea, la ausencia de los hombres de la familia se hace más presente, más fatal, al estar en el mismo sitio, sin actuar. La escena recuerda lo que Seoane (cf. 2004: 141-142) dice sobre Videla, quien tampoco ayudó a miembros de su propia familia.

[415] Para un análisis detallado de los aspectos de la escritura feminista en la obra de Traba cf. por ejemplo el estudio de María Sola (1984) y el de Ana Pizarro (1996). Gisela Norat (1991) subraya el poder de la red entre las mujeres en el texto.

[416] Para información sobre el movimiento de las Madres de Plaza de Mayo cf. el capítulo II.1.1 y Asociación Madres de Plaza de Mayo (s.f.).

[417] Para información sobre la *Doctrina de la Seguridad Nacional* cf. nota 75 y Gustavo M. Bosio Haulet (2002). Bajo el código de *Operación Cóndor* trabajaron todas las fuerzas de seguridad de las dictaduras de América Latina, con el fin de eliminar a todos los elementos subversivos de sus países.

[418] Se habla de manera explícita de Montevideo, mientras que no se especifica de qué dictadura se trata (Uruguay también pasó como Argentina por varias dictaduras). Por el año de publicación, las referencias autobiográficas y las marcas de la realidad se puede deducir que se trata de las dictaduras en Uruguay (1973-1985), Chile (1973-1990) y Argentina (1976-1983). La dictadura en Uruguay también fue feroz, sobre todo teniendo en cuenta el número de habitantes y sus víctimas. Así señala Eduardo Galeano que a "1 de cada 80 uruguayos le ataron una capucha en la cabeza; pero capuchas invisibles cubrieron también a los demás uruguayos, condenados al aislamiento y a la incomunicación, aunque se salvaran de la tortura" (Galeano 2002: 108).

grupos de resistencia.[419] También se remite en la novela –durante el viaje de Irene de las Cataras del Iguazú a Buenos Aires (cf. 61-64)– al comportamiento de la mayoría de la gente en Argentina, –sobre todo durante y después del mundial en 1978–: lo importante era destacar que uno era argentino, "el campeón".[420] Con la excusa de "por algo será" y el "algo habrán hecho" que viene del discurso social argentino del final de la dictadura, muchos tranquilizaron su cargo de conciencia, por no hacer nada y para no tener que intervenir (cf. Maristany 1999: 153, Novaro/Palermo 2003: 133).

Estas referencias, o marcas de la realidad, son en la mayoría de las veces contadas a través de instancias narradoras homodiegéticas con focalización interna o la instancia narradora heterodiegética con focalización interna o zero. Es decir, en la novela se encuentra una focalización variable. Sobre todo a través de las instancias narradoras homodiegéticas, sus retrospectivas y el fluir de las conciencias, el lector conoce los pensamientos de cada una de las protagonistas y puede llegar a entender su actuación.

> This contrapuntal style maintains the multiple perspectives present in Traba´s earlier novels and allows the constant retrospection that serves to actualize past horrors while simultaneously relating the incidents at arm´s length, in a dispassionate tone. This subtle, stimulating technique provokes reader reactions of both dread and pathos (Garfield 1985: 122).

Cuando la instancia heterodiegética toma la voz, se confirma la información que el lector ya posee a través de las instancias narradoras homodiegéticas: casi siempre los acontecimientos son narrados con focalización interna, es decir, la instancia narradora heterodiegética refuerza la perspectiva de las instancias narradoras homodiegéticas. Además, la presencia constante del diálogo como estrategia narrativa permite transmitir los acontecimientos de manera inmediata sin la intervención de una tercera persona. Eso ayuda a comprobar que la conversación tiene un encuadre en la confesión: hay otro que escucha pero que trasciende la situación física en que se manifiesta lo dicho. El efecto conseguido es además, que todo se vuelve más accesible para el lector, ya que este participa en todo, como si él mismo estuviera presente. Por ello, todo lo dicho en la novela parece auténtico. Coincido con Reati en que la reducción de la instancia narradora heterodiegética y el amplio espacio que queda para las dos instancias narradoras homodiegéticas y los diálogos, lleva a una democratización de las voces de la novela:

> Al eliminar el narrador omnisciente y reemplazarlo por las voces de los protagonistas, la narración reniega del autoritarismo. Su forma dialógica constituye una declaración contra las relaciones autoritarias (Reati 1992: 62).[421]

Se utiliza el "recurrente paradigma de la conversación" ya que "obliga al lector a producir sus propias conclusiones" (Reati 1992: 62). Ambas protagonistas tienen casi el mismo espacio a su disposición para expresar sus sentimientos y pensamientos desde su punto de vista. Es decir,

[419] Además que se narra cómo la protagonista Dolores perdió su bebé como consecuencia de la tortura, Dolores le comenta a Irene que un grupo de resistencia fotocopia fotos del archivo de desaparecidos (cf. 88) para distribuirlos y hacerlos público. En la vida real, el prisionero Basterra utilizó su trabajo en el laboratorio de su cárcel, en el que tuvo que falsificar documentos, para sacar copias de las fotos, una tras otra, y sacarlas de la cárcel. Con esas fotos de los torturadores y de las víctimas hizo la denuncia en contra del régimen militar, apenas que quedó en libertad (cf. Verbitsky 2005: 207-208).
[420] En esta parte de la novela hay una referencia clara a la situación social de Argentina durante y después del mundial de fútbol en 1978. Argentina ganó ese mundial. Novaro/Palermo describen que una gran parte del pueblo argentino decidió de 'jugar de argentinos' (cf. Novaro/Palermo 2003: 161), es decir apoyar a su patria como patriota sin importarle para qué el gobierno utilizó esos sentimientos de euforia (cf. Novaro/Palermo 2003: 166).
[421] Cf. también Sarlo (1987: 40-41).

no hay postura a la que por cuestiones de espacio sean otorgadas más marcas significativas que a otra. Además se dan dos posiciones diferentes, las que permiten al lector poder elegir entre ellas o sacar su propia conclusión, sopesando las diferentes posiciones y argumentos. Con eso se puede decir que se trata de una novela dialógica en el sentido de Bajtín (2005), ya que es importante reconocer la polifonía en ella: diferentes voces se articulan de manera independiente, sin depender de la voz del autor.

> Puesto que cada uno de sus héroes principales, portadores de su propia "idea" y de su propia "verdad" tienen, según la opinión de Bajtín, *derechos iguales,* no sólo respecto a los demás personajes sino también respecto al *autor,* se pretende que el universo de Dostoievski esté totalmente desprovisto de una verdad unificadora y "última"; todo en su mundo es relativo y equipolente (Bajtín 2005: 10).

En la novela *Conversación al Sur* la forma del diálogo se presenta en sentido de Bajtín (2005), a nivel del contenido (la conversación entre las dos mujeres), de la forma (los diálogos), además de la estructura de la novela (la distribución en dos partes que se corresponden una a la otra por el lugar y la perspectiva de la narración). Esto es importante al analizarla como una obra contestataria, demostrando a través de la forma del diálogo que hay varios discursos, y ninguno de ellos es presentado como el verdadero y único válido, como lo propagó el discurso del régimen militar.[422] Además, hay que subrayar que a través del procedimiento de repetir el relato de un acontecimiento desde perspectivas diferentes se evidencia la posibilidad de dos miradas diferentes sobre este. Ambas protagonistas acercan sus posiciones a través de sus recuerdos, pero no están obligadas a tomar la posición de la otra. También el lector tiene la posibilidad de escuchar ambas voces y de sacar su propia conclusión.

Las diferentes composiciones en diálogo contribuyen a otra forma narrativa que hace que el lector se involucre en los acontecimientos de la trama: la fragmentación. Según Cummings, the "[m]issing links make for a disjointed sort of history, whose incompleteness is reflected in the fragmentary character of Traba´s book" (Cummings 1990: 555). Otros fragmentos de la novela se narran con intervención de la voz heterodiegética, o por el fluir de la conciencia de los personajes.

A través de este se producen las constantes analepsis (internas, cf. Genette 2010: 31), que permiten introducir otros personajes a la novela, los que vivieron situaciones parecidas. Con ello, la caracterización de los personajes se amplía, por lo que se logra una transferencia del caso personal a una situación general. Así el destino de Elena (la radiante), que se involucra a la resistencia cuando su hija Victoria desaparece, se iguala al de su amiga Irene.[423, 424] Tienen la misma edad, y en su niñez siguieron los mismos ideales y ambas tienen un hijo/una hija desaparecida. Se puede suponer que lo que pasa a las dos mujeres no es un caso singular. Representan a las Madres, quienes se involucran en la lucha cuando les sucede algo a sus hijos.[425] Pero si bien ambas simpatizan con los militantes, Irene expresa abiertamente que no está de acuerdo con la lucha armada porque no comparte los medios violentos.

---

[422] Sin embargo, hay que destacar que en esta novela no se consideró un espacio en el cual incluir a la voz dictatorial. Caso contrario se da en *Cola de lagartija* de Valenzuela, aunque sea sólo a nivel de contrapunto discursivo (cf. capítulo III.3.1 y el comentario sobre *Simetrías* de Kohut 2010: 85).

[423] El nombre "Elena" corresponde a la descripción del personaje como una mujer muy hermosa, de elegancia natural.

[424] El nombre "Victoria" contrasta con lo dicho por la propia Victoria: "–Y si salimos con vida [...], nos vamos a hundir en la tristeza, porque de todos modos fuimos los perdedores" (132).

[425] Sin embargo, también hay madres que no comparten la lucha de sus hijos. Ellas están representadas a través de las madres de Dolores y Enrique.

La misma reproducción se comprueba en el caso de las hijas: Dolores es estudiante de Letras y trata de sobrellevar una relación difícil con sus padres, quienes no la entienden y le reprochan implícitamente (aunque no lo expresen) su compromiso político ya que no pueden tomar más su café de costumbre en el café de al lado. Ella a la vez es madre impedida, ya que su beba nació muerta bajo la tortura. Victoria también es estudiante y militante, con la diferencia que tiene una madre que la apoya aunque no necesariamente la entienda. Cuando se suma a la resistencia, decide abortar, ya que su compañero cayó o se exilió de manera forzada.

A través de las relaciones de los personajes entre sí, se comprende que *Conversación al Sur* trata además de un diálogo entre generaciones. Esto en la realidad argentina igualmente fue tematizado. En un artículo de la revista *Gente* dice: "[Subversión] es también la pelea entre hijos y padres, entre padres y abuelos. No es solamente matar militares. Es también todo tipo de enfrentamiento social (*Gente,* n° 560, 15 de abril de 1976)", cit. en: Novaro/Palermo 2003: 90). Es decir, se debe combatir la subversión, porque es un peligro para toda la sociedad argentina, y va en contra del cuarto de los diez mandamientos (cf. Éxodo 20:12).[426] También se menciona el problema de clases: es por prejuicios, cuando el grupo de resistencia en un primer instante rechaza a Victoria, por ser de familia de clase alta. Se lo nota además en el pensamiento de Dolores, al observar los ángeles de madera en la casa de Victoria e Irene. Un detalle importante para el análisis del presente estudio que se retoma en el siguiente apartado.[427]

2.2.1.2 El diálogo con Dios en Conversación al Sur

¡Oh Dios, no hay límite,
no hay descanso para la imaginación desesperada!
(Traba 2003:156-157).

Como se comprobó en el resumen y breve análisis de *Conversación al Sur*, ningún crítico literario se ha ocupado hasta el momento de observar los elementos religiosos que se encuentran en la novela. Si bien no tienen un lugar tan evidente, como, por ejemplo, en *Cola de lagartija* (Valenzuela), novela que se estudia en el capítulo III.3.1, sí se mencionan de manera mucho más directa que en *Ganarse la muerte* (Gambaro), novela estudiada anteriormente. Como en la última, en *Conversación al sur* emerge una crítica a la Iglesia católica y se señalan las contradicciones de los militares, que utilizan de día el discurso religioso y patean los preceptos de la religión durante la noche. A continuación se focaliza de manera pormenorizada en las oraciones que son expresadas en *Conversación al Sur*. Según lo desarrollado anteriormente, se tiene en cuenta la posición de las protagonistas y su relación entre ellas (en el sentido de Surkamp 2003), además de un posible desarrollo en el contenido de los rezos y del ímpetu con que son expresados, además de observar las situaciones que provocan una oración.[428]

[426] El descuido de los lazos familiares por la causa militante también se tematiza en la novela *En la estela de un secuestro* (Bosco).
[427] Con esta opinión difiero de la de Filc (cf. 1997: 132) que reclama que la clase obrera no es o casi no es mencionada y que la clase media (baja) es tratada de manera peyorativa (cf. también la nota 440 de este trabajo).
[428] Resumiendo en absoluta brevedad se puede decir que el concepto de Surkamp (2003) consiste en que para un análisis narratológico no solamente es importante observar cada personaje por si solo, sino es necesario verlos en su conjunto, y sobre todo tener en cuenta las relaciones entre ellos.

2.2.1.2.1 Los espacios violados y el discurso religioso

Aunque no pareciera tener importancia, después de una lectura atenta a un posible ingreso del discurso religioso en la novela, se pueden encontrar varios elementos de este. Una idea que se vuelve de mucha importancia en *Conversación al Sur*, es el espacio violado.[429] La novela inicia y cierra con la noción de la penetración de la casa.[430] En un principio, al tocar Dolores el timbre, Irene todavía tiene la opción de abrir o no la puerta. En este caso lo hace, aunque teme lo peor: "Se estremeció al oír el timbre" (7). Más tarde, en la mitad de la novela, ambas protagonistas deciden no abrir (cf. 72). Al finalizar la novela, los militares penetran la casa sin esperar permiso. Es decir, la casa, como espacio privado, ha sido violada. Parizad Dejbord desarrolla en su estudio posibles paralelismos entre la casa y "cualquier territorio o espacio definido por fronteras permeables. [...]. *Casa*: casa-útero, casa-cuerpo, casa-vivienda, casa-patria, casa de Dios, casa de torturas" (Dejbord 2000: 15). También Lorenzano (cf. 2001: 87) desarrolla que el útero puede ser entendido como casa, como lugar protector.[431] Pero como se ha visto, bajo la dictadura ese espacio es violado, al igual que Dolores, quien pierde a su beba, todavía en su útero, durante la tortura. Con eso se puede recalcar que el gobierno militar abusó del discurso religioso y lo llevó al absurdo: en el discurso público los militares hacen referencia a los valores cristianos, mientras que en la clandestinidad matan hasta a los no nacidos, aunque según los mandamientos cristianos la vida desde la concepción debe ser protegida. Pero los comprometidos en la lucha contra el gobierno de facto, tampoco no les dejan oportunidad a los no nacidos para vivir. Victoria se decide por el aborto, porque "ya no pued[e] tener ese niño" (108) por la muerte, la desaparición o el exilio del padre. Victoria, la que como se verá, todavía se rodea con símbolos de la cristiandad, pone los objetivos de su grupo militante sobre todo. Pero la gran diferencia entre ambos grupos, según deja entrever la trama, es que unos gozan al aplicar la tortura, mientras que en el caso de los militantes no se trata de una decisión egoísta, sino de una decisión tomada por las circunstancias: Victoria "sufría como un perro" (110), al decidirse por el aborto.

Este tema de la violación de la casa, y todos sus posibles paralelismos, es importante, porque es un ejemplo de las contradicciones del discurso militar:

> En este discurso [de los militares] el papel asignado a la mujer es el de ser una suerte de extensión de tal control en la esfera de lo doméstico. Su función consiste entonces en inculcar y fortalecer los principios 'occidentales y cristianos' en el seno de la familia. Llevar el conflicto 'privado' al terreno social,

[429] Dejbord (2000) trabaja el motivo de la casa en tres de las novelas de Traba: *Conversación al Sur*, *En cualquier lugar* y *Casa sin fin*.

[430] La violación de la casa privada se observa además en *El mejor enemigo* (López). Bajo la dictadura los "hogares se convirtieron en escondites, en fábricas de bombas, en válvulas de escape, en prisiones", destaca Franco (1996b: 88 y cf. Galeano 2002: 109). La imagen de la casa-celda es retomada en la novela *El vuelo del tigre* de Moyano (cf. capítulo III.3.2.5). Otro caso se da en *La casa de los conejos* (2008) de Laura Alcoba. Desde la perspectiva de una niña de siete años se narra, cómo una casa privada se convierte en la central de los Montoneros. Detrás de un criador de conejos se desvía la atención de los vecinos de la instalación de una imprenta que produce el material informativo de los Montoneros. Los *grupos de tareas* a su vez operaron también desde "casas operativas", casas privadas que sirvieron de refugio y organización y hasta de centros clandestinos en que torturaron a los secuestrados (cf. Daniel Cecchini y Alberto Elizalde Leal 2011).

[431] Cf. también Carmen Perilli (1995: 150-157) y Lorenzano (2001: 84-88) para la importancia del cuerpo como signo de resistencia en *Conversación al Sur*.

> como lo hacen las Madres de Plaza de Mayo por ejemplo, constituye una transgresión al lugar que les ha sido asignado en la sociedad (Lorenzano 2001: 85).[432]

La generación de las madres entra en el plano público en defensa de este su lugar como protectoras de sus hijos (cf. Laudano 1998: 24 y Dejbord 2000: 22) y elige el espacio más público en Argentina: la Plaza de Mayo, lugar central de la República.[433] Es un hecho que en la vida real esa plaza siempre está llena de gente, ya sea para cruzar de un lado al otro o porque entra y sale de la catedral o se queda mirando la Casa Rosada, el palacio presidencial. Pero en la novela llama la atención de Irene, que no hay nadie (menos las Madres) en la plaza.[434]

Para este trabajo interesa sobre todo la falta de un grupo de la sociedad en ese espacio: Dejbord suma a los paralelismos de casa-espacios, la casa de Dios. Dice que "[n]i siquiera la casa de Dios, la Iglesia, puede brindar seguridad o protección para el individuo durante la década infame" (Dejbord 2000: 16). Pero en la novela queda la pregunta abierta: "¿Qué pasaba con los curas y las beatas que debían rezar a esa hora en la catedral? ¿Se escapaban por las puertas de atrás o esperaban en la oscuridad?" (87), se pregunta (no sólo) Irene. Al terminar la manifestación, ella vuelve a la plaza para ver lo que sucede:

> Miré a mi alrededor y comprendí a qué había vuelto a la plaza, había vuelto a ver cómo salían las ratas a las [sic!] superficie cuando olían que pasaba el peligro. Ahora la plaza entera estaba ocupada por ratas tranquilas o apresuradas. Ratas y más ratas salían y entraban de las bocacalles. Miré hacia la catedral y vi las escalinatas llenas de ratas. ¿Pero eran realmente ratas?; ¿cobardes, apestosas, asquerosas ratas? ¿Como tales había que exterminarlas? (91-92).

Dicho de otra manera, en la novela se puede hallar una crítica fuerte a la Iglesia y sus miembros, ya que la catedral está en frente de la plaza, ocupando el mismo lugar que el cabildo y la Casa Rosada. Pero en el momento de la manifestación, la iglesia queda tan cerrada a los reclamos de las Madres como las otras instituciones. Ningún cura, ninguna beata está ahí. Por

---

[432] Esta concepción de la familia como cuidadora de sus miembros, fue asumida muy seriamente por algunos (cf. la novela *¿Y qué querés que te diga?,* Gudiño Kieffer). Jean Franco señala que en "América Latina, este sentido de refugio y la dimensión sagrada que se asigna a ciertas figuras tales como la madre, la virgen, la monja o el sacerdote adquieren aún mayor significación, tanto porque la Iglesia y el Hogar retuvieron una topografía y una práctica tradicionales por largo tiempo, como porque, durante los períodos en que el estado era relativamente débil, esas instituciones fueron las únicas organizaciones sociales más efectivas. Eran estados dentro del estado, incluso contra/estados" (Franco 1996b: 82). Empero, la familia patriarcal con la prioridad de la reproducción del orden social, igualmente se enraizó en América Latina. En una carta abierta, un tal "Hugo" escribe a su hermano "Marcelo" que no podrá perdonarle que se haya vuelto subversivo porque destruyó con ello a la familia (cf. La Razón 5.10.1976: 12). Si se tiene en cuenta este contexto político-social, se vuelve más comprensible la reacción del padre de Victoria, cuando entrega a su hija a los militares, tal vez por su convicción que el orden es necesario y que la justicia aclarará todo.

[433] Filc abre una diferenciación, a mi entender, innecesaria, entre las madres (Irene y Elena) de la novela *Conversación al sur* y las madres reales, con el intento de mostrar que en la novela "la única posibilidad de cambio […] pudiera darse en el nivel del amor privado" (Filc 1997: 133), mientras que en "los relatos de los familiares, […] el sufrimiento personal lleva precisamente al compromiso político que es el que tiene cualidad redentora" (Filc 1997: 132). Si bien esto puede ser válido para Irene, el compromiso político en el personaje de Elena sí se muestra. También Girona Fibla destaca que la "maternidad de Irene, […], no funciona como eje tradicional de subordinación. La reivindicación en la novela de este estatuto, como el que hicieran las Madres de la Plaza de Mayo, funciona como principio dinamizador para atacar el poder, convierte a la mujer en sujeto de la historia" (Girona Fibla 1995: 161). Esto corresponde al concepto de los grupos afectados –a los que pertenecen las madres reales (y ficcionales, a mi entender)– en diferencia a los grupos no-afectados de los derechos humanos (cf. el capítulo I.2).

[434] En esa escena Traba logra trabajar lo que Gumbrecht (2007) llama *Stimmung* (atmósfera). La atmósfera de la plaza es tan densa, que a través de esta escena también se puede reconocer lo que Raymond Williams (1977: 128-135) llama *Structures of feeling* ("Estructuras de sentimiento"). Estas, al ser aún no fijadas "por completo en el espacio del intercambio simbólico, [...] configuran la zona más tenue de la experiencia social", señala Sarlo (1987: 33), con lo que dan a esa escena una importancia especial.

eso, se puede afirmar junto con Kantaris que en "the overtly political context of *silent* 'disappearances', *hushed-up* torture, and exile in which Traba sets her later novels [...], silence can no longer be symbolic gesture; it is outright scandal" (Kantaris 1995: 199).[435]

A través de un juego de palabras, se resalta en la novela que a pesar de todo –dentro del grupo de las Madres– aún hay gente que siente (amor) por y con el prójimo. Al vivir la experiencia de un jueves en la Plaza de Mayo, Irene hace un gran escándalo, pero nadie se ocupa de ella "[n]i un alma", como recalca. A lo cual Elena le contesta: "lo siento en el alma" (91). Por consiguiente, se puede señalar, que de la sociedad argentina no hay nadie que se atreva a intervenir y a apoyar a la Madres. Pero ellas, a pesar de o por su propio dolor, están una con la otra, pueden sentir lo que les pasa y tratan de ampararse mutuamente. Tal ayuda al prójimo, el sentir por el otro (o la responsabilidad por el otro, como lo desarrolla Lévinas, cf. el capítulo anterior), es lo que la protagonista Irene reclama para la sociedad argentina. Pero esta no responde, como tampoco la Iglesia. Así es que como toda la sociedad, también los eclesiásticos son descritos como ratas. Pero enseguida Irene se detiene y se pregunta si los ausentes deben ser clasificados realmente como tales, porque eso significaría tener que exterminar a toda la sociedad. Esa reflexión se vuelve en una pregunta retórica: Irene observa a un chiquito de la mano de su abuelo, que se ha puesto a dar pan a las palomas que volvieron cuando las Madres se habían ido y se larga a llorar, ante esta imagen tan cotidiana, tan pacífica. Una imagen que contrasta en lo absoluto con lo que están viviendo las mujeres, las Madres, en el mismo momento: "¡Y qué infierno, Dolores! Un infierno nuevo, inventado, que hasta ahora no se le ocurrió a nadie" (88).

La palabra 'infierno' tomada del discurso religioso, significa normalmente el lugar de castigo de Dios, al que deben ir los pecadores después de haber muerto. En este contexto se vuelve un lugar en la tierra. En vez de que se haga el paraíso en la tierra, esta se ha convertido en un infierno. Pero esto no es considerado un castigo de Dios, no se hace la pregunta de la teodicea. Es decir, en la novela no se encuentra un reclamo hacia Dios de por qué está permitiendo esa barbaridad, sino –y se entiende que eso es peor– lo que está sucediendo es responsabilidad de los hombres. Al relacionar 'ratas' con los curas y las beatas, estos reciben una connotación absolutamente negativa. Si bien Irene después rechaza esa relación, esta queda presente en la mente del lector, por lo chocante que es, por ser contraria a la asociación común que se tiene de este grupo de la sociedad. En palabras de Langenhorst, a través de este uso del discurso religioso, la *indagación de la realidad* es posible. La realidad argentina ha mostrado que la jerarquía eclesiástica cerró las puertas ante los que vinieron a buscar ayuda, y en algunos casos, hasta secundaron a los torturadores (cf. el caso Christian von Wernich y el capítulo II.1.2 de este trabajo).[436] Sin embargo, también es válido para la Iglesia argentina, lo que dice Dejbord para la "casa, casa-cuerpo, casa-útero-, que tradicionalmente configuran un locus de poder al ser estos espacios contenedores" (Dejbord 2000: 19 y cf. Franco 1996b: 79), pero no durante la dictadura militar.[437] También Franco señala que durante las dictaduras militares

[435] Kantaris (1995: 209) destaca que "[f]rom this vacuum emerges an utterance that precedes language, the expression of loss in its purest unarticulated form".
[436] Según lo desarrollado en el capítulo II.2 hubo diferentes 'ramos' entre los sacerdotes y obispos. Entre ellos, tanto como del lado protestante, hubo los que cumplieron con su función de pastores, en el sentido original de la palabra.
[437] Como se menciona en la novela *Goliat o la noche de los milagros*, hay sacerdotes que impiden el ingreso a la Iglesia, por pensar que se trata de "extremistas" (cf. Alonso 1983: 166).

finalmente no quedaron lugares de inmunidad (cf. 1996b: 80), es decir, los espacios fueron invadidos por los militares, cerrados por la jerarquía eclesiástica o no defendidos por la sociedad, como se vio en el apartado II.1.1.

2.2.1.2.2 Los objetos religiosos de la clase burguesa

[U]na Santa Bárbara deforme,
con la cabeza como un alfiler
y un enorme brazo y mano alzados
(Traba 2003: 17).

Una vez distinguidos las diferentes maneras de la emergencia del discurso religioso en la novela, es interesante analizar, si estos elementos todavía llevan una connotación religiosa o si han pasado a ser simplemente objetos con cierto valor personal o artístico. Irene es al parecer atea. Por lo menos es esa la explicación que se da cuando se relata que ella prefiere esperar a su amiga de toda la vida, el día de su boda, en frente de la iglesia, en vez de participar en el culto. Sin embargo, agrega enseguida que puede haber sido "porque tenía celos y rabia contra Abel" (69-70). Parece ser lo suficientemente fuerte como para arreglarse sola en la vida. Esa es la imagen que pretende conservar ante Dolores, por lo menos al principio, y la que esta tiene de ella como se ha visto anteriormente. Pero Irene no es tan segura como aparenta. Se preocupa de que Dolores pueda ver las pecas y el temblor de sus manos "que se inició hace pocos días" (9). Pero al saberse observada "despliega su sonrisa de estuario" (10). Está acostumbrada a actuar, y también ahora, ante la situación de inseguridad no quiere que otros noten su debilidad.

A ese comportamiento, tapar sus sentimientos hacia afuera, corresponden los proverbios que sabe utilizar. Aunque muchos de ellos devienen de la religión, ya son secularizados. Por lo tanto sólo se echará una mirada rápida a su entrada en la novela, para completar el panorama del discurso religioso. En un momento, Irene le ofrece torta de fresa, queso y otra comida que tiene en casa a Dolores. Pero la joven "nunca tiene hambre", lo que contrasta con la observación de los "rollos y barriga que ya son indisimulables" (22) de la mayor. Ante la negativa de Dolores a comer algo,

> la mayor está por decirle alguna tontería, algo así como que Dios da pan al que no tiene dientes, pero se contiene. Comprende que esos chistes ya no cursan en una ciudad que parece abandonada, con los escaparates semivacíos y cruzados de telarañas (22).

Ese dicho popular suena herético, ya que puede ser entendido como que Dios no da lo que se necesita. Pero comúnmente se lo entiende como que Dios da pan, o sea algo muy valioso, pero que el favorecido no lo aprecia o no está en condiciones de recibirlo. A Dolores, que es tan flaca, también le ofrecen comida en abundancia, pero no la acepta: al parecer, después de la tortura, y al tener que vivir con lo justo, ya se desacostumbró de la comida, o le resta importancia. Irene se da cuenta que ante una situación de tanta desgracia, esta frase ya no se puede utilizar, porque es poco lo que se brinda al país, de modo que ya no queda cosa alguna que el pueblo pueda desaprovechar. Al esperar el bus, Irene observa que "[c]on suerte, viene uno cada muerte de obispo" (93). Es decir, pasa mucho tiempo entre la llegada de uno y otro bus. Hay otra mención de lo religioso del habla cotidiana, sin el sentido original: cinco años atrás, después de un día acelerado, sin suerte para Irene, ambas mujeres se reencuentran en la

casa de una famosa mujer de Montevideo (Luisa), aún desconocida para Irene. Se hunde en un sillón muy cómodo. Dice: "Me sentí dispuesta a repartir las epifanías con la joven escritora" (39). Mientras que en el sentido original epifanía significa que Jesús se hace reconocer en el mundo, la protagonista Irene expresa a través de esa palabra que finalmente reconoce a su compañera como una escritora y está lista para sincerarse con ella. Con todo se puede destacar, que Irene utiliza los proverbios para manejar los acontecimientos. Pero comprende que ante esta situación de violencia que está pasando la sociedad, son frases que ya no sirven como consuelo y queda un tanto desamparada, al notar que sus recursos no le sirven.

A través del fluir de conciencia y los comentarios de la voz heterodiegética, el lector reconoce sus dudas y sus miedos. Cuando suena por primera vez el timbre, Irene "[m]iró a su alrededor buscando la protección de las cosas familiares" (7). Más tarde el lector se da cuenta, que esas cosas son símbolos cristianos. Irene, quien hacia afuera niega alguna relación íntima con esos objetos, se molesta interiormente que Dolores se pueda reír de su ridiculez de creer en ellos:

> Dolores debe estar examinando pausadamente la sala y quizás pensando que hay un abominable exceso de cosas y que los ángeles coloniales colgados en las paredes son una verdadera ridiculez. Le tocará salvar de la mirada desdeñosa de la muchacha ese mundo de objetos que siempre carga consigo como un caparazón. Al fin y al cabo, ¿no son más defendibles las tiernas tallas de madera que la crueldad sin límites de la gente? (9)

La pregunta retórica expone que Irene defiende ante sí misma su relación con esas figuras: más vale defender y ocuparse de las tallas que de gente cruel. Aunque son de madera, cumplen para ella su función como ángeles, ya que Irene los considera sus protectores, "su caparazón". Son algo muy importante para ella, lo que se nota en el hecho de que no le gusta que Dolores las toque, ni las mire con desprecio. Lo toma como un reproche que Dolores juegue con los brazos de una de las tallas: "Pienso que adivina que me inquieta ese juego y lo hace a propósito para demostrarme que ninguna de esas cosas vale en realidad nada" (17). Pero en su desesperanza por su hijo desaparecido en Chile, Irene estaría dispuesta a ponerse de rodillas si no fuera "que de pronto aparecerá Dolores por la puerta del fondo y no podrá creer que me recline ante un ángel de madera" (16). No dice abiertamente que rezaría ante el ángel: este acto se representa en la novela con el símbolo de ponerse de rodillas. No es un simple juntar las manos, sino es una entrega total, un arrodillarse ante un poder más alto que el suyo.[438] El deseo de rezar, con sus ritos y su significado, se despierta en Irene ante una foto de su madre con sus hermanas. Lo asocia con la niñez, y, por lo tanto, con el sentimiento y el deseo de estar protegida, lo que a la vez significa ser frágil, indefensa. Pero su postura ante la fe ha cambiado a lo largo de los años: socialmente al parecer no es bien visto o no se acostumbra a rezar. Como actriz cuida sobre todo las apariencias. Ante la posibilidad de ser observada, el rezo para Irene, por eso, se vuelve un acto no permitido.

El lector se entera a través del fluir de conciencia de Irene de estos sentimientos, y también reconoce que contrastan con la imagen que Dolores tiene de ella. Considero importante destacar que las diferentes imágenes que el lector obtiene a través de las dos narraciones y el

[438] De Chapeaurouge explica que el caerse en la tierra significa humillación (cf. 2010: 46). También Jesús cayó de rodillas en el jardín de Getsemaní (cf. San Lucas 22:41) para recibir fuerzas del Dios padre. Cf. también el significado de la tierra en el caso del bebé (Gambaro 2003: 133).

cambio de perspectiva, al final se unen y cada una de las protagonistas ha reconocido la personalidad y el pensamiento de la otra, en el sentido de la dialoguicidad de Bajtín (2005). En la escena de los ángeles de talla, contrario a los temores de Irene y según la descripción de la voz heterodiegética, Dolores está mirando hacia afuera. Cuando finalmente sí observa "las paredes, los cuadros, las tallas, [lo hace con] una mirada circular y errática como siempre, desinteresada de las cosas materiales" (10). El lector obtiene, por lo tanto, la imagen de una joven que no se interesa por esas cosas, y la impresión de que Irene se preocupa de más por la opinión de Dolores. Más tarde, Dolores sí observa a Irene detenidamente y reconoce que está pegada a esos objetos. Ciertamente se burla de eso, tal como Irene lo había previsto: "Le había divertido verla en medio de fetiches de todo tipo, de esas horribles tallas de madera que acariciaba con tanta delicadeza y de los objetos inútiles que seguramente la rodeaban siempre" (96-97). Dolores los califica como fetiches pertenecientes al vudú (cf. 97), mientras que una de las tallas es descrita por la voz heterodiegética como figura de Santa Bárbara. Es decir, Dolores no reconoce los santos de la Iglesia católica. Esta santa en cuestión es venerada por muchos profesionales, además de ser la patrona de las muchachas solteras y de los encarcelados.[439] Es doblemente llamativo entonces que Dolores se acerque precisamente a esta santa. Encima es "una Santa Bárbara deforme, con la cabeza como un alfiler y un enorme brazo y mano alzados" (17). Esto puede significar que Santa Bárbara quiere dar una advertencia con su mano alzada a sus protegidos y su cabeza (en sentido figurativo) sirve como arma protectora. Dos veces se acerca Dolores a la santa y juega con su brazo (cf. también 68), lo que puede ser un mero juego de distracción, pero a la vez, una búsqueda intuitiva de protección y de apoyo espiritual, de una muchacha ahora soltera por la muerte de su compañero, que ha sido encarcelada y que está en peligro de ser llevada presa nuevamente.

Pero a pesar de reconocer el apego de Irene a las tallas, Dolores no asocia a Irene con la religión. Remarca que está provista con una "masa de esperanzas" que la distingue, según su punto de vista, de una mujer religiosa:

> a pesar que debía creer que esa masa de esperanzas que siempre arrastra consigo lo protegerá contra la desgracia. Son fuertes, intensas esperanzas, ¡qué duda cabe!, no como las velas ridículas que la vieja de Enrique prendía en la iglesia para que su hijo saliera de la cárcel (139).

Se puede comprobar que Irene logra aparentar ser fuerte, y esa esperanza que lleva consigo es lo que valora Dolores, en comparación con la actitud de su suegra que no hizo más que prender velas en la iglesia, lo que según Dolores es ridículo. Su expresión de que se tratara de 'velas ridículas' puede significar que se trate de velitas que por su volumen eran absurdas, ya que representan la poca esperanza que la madre de Enrique tenía que su hijo salga de la cárcel. Sin embargo, también puede significar que es el último recurso, porque todas las demás esperanzas ya se anularon. Es injusto entonces, comparar la esperanza de una mujer con la de la otra, ya que tampoco se aclara, a qué lleva la esperanza de Irene. En ambos casos la esperanza

[439] Aunque Barbara era una chica muy bonita y contaba con varios pretendientes, se negaba a casarse, y decidió adherirse al movimiento cristiano. Su padre, totalmente en contra, y deseando que se case, la encerró en una torre. Ella ahí mismo se dejó bautizar, por lo cual el padre la quiso castigar más. Ella alcanzó huir y esconderse milagrosamente en una grieta. Pero fue delatada y torturada de manera tan terrible que la piel se le cayó. Pero, según la leyenda, Jesús la sanó durante la siguiente noche. El padre se enfureció más, le cortaron los pechos y finalmente su propio padre la descolgó. Al mismo instante el padre fue fulminado por un rayo. Santa Bárbara es una de los 14 ayudantes del socorro y su conducta ante la persecución y muerte es símbolo para la fuerza y firmeza en la fe.

o el pedido de ayuda, lo que en última instancia significa el prender una vela en una iglesia, da un caparazón para poder manejar la situación. Si además se tiene en cuenta que De Chapeaurouge (cf. 2010: 128) señala que la vela es símbolo de darse, consumirse por el otro, el símbolo de prender la vela por el bien de su hijo, es muy fuerte. Sin embargo, se puede recalcar que el *reflejo textual* del rito de prender velas en la iglesia, expresa el desprecio que Dolores siente por su suegra y al mismo tiempo su valoración hacia Irene.

Este aprecio queda desde un principio claro, ya que Dolores otorga mucha importancia a la opinión de Irene y su dependencia de ella es notable. Ya al segundo día después de haberla conocido se siente desorientada sin Irene. Cuando la pierde de vista dice: "¿No comprendió lo desamparada que quedaría sin ella?" (138). Llama mucho la atención esa frase, ya que ambas mujeres en aquel momento se encuentran en Montevideo, además en la universidad, lugar propio de Dolores, donde Irene se podría sentir "desamparada" al perder de vista a la joven y no al revés. Más tarde, cuando le salva la vida a Irene corriendo a su lado y empujándola a un lugar seguro cuando salen los militares, para Dolores Irene es la fuerte que le ayuda a ella: "Su mejilla estaba encendida y fría al mismo tiempo. 'Como los altares', pensé, 'como los altares donde las beatas apoyan la frente para serenarse'" (138). Dicho de otra manera, se nota en Dolores la búsqueda de un sostén en la mayor. Lo que resulta llamativo es que su búsqueda de apoyo se revele a través del discurso religioso, puesto que muchas veces duda abiertamente de la existencia de Dios.

A través de lo visto se puede observar que ambas protagonistas tienen una posición diferente ante la vida y la manera de manejarla. Aunque Dolores al parecer es la débil, la que tiene "las manos hundidas en los bolsillos del pantalón" (10), hecho que ocurre varias veces en la novela y en diferentes personajes, sobre todo en los jóvenes, es precisamente Dolores la que no cree en la protección de las cosas a su alrededor:

> (Le renace la rabia de pensar que cualquiera de las tres [Irene, Elena, Luisa] podría recorrer cientos de kilómetros detrás de un ángel colonial o de una piedra indígena.) Nacieron para perder el tiempo, para flotar, para ser irreales [...] Y al fin y al cabo, ¿ése no era también el estilo de Victoria? (134-135).

Lo que le molesta de las tres mujeres mayores, Dolores también lo observa en la chica de su edad. Es al parecer una cuestión de clase que esas mujeres coleccionen ángeles.[440] Aunque pudieran ser entendidos como meros objetos de arte, sobre todo el ángel de Victoria es más que eso. Lo robó de la casa de sus padres, como explica ruborizándose, lo que simplemente se puede entender como que necesita de su ambiente habitual, aunque se sumó a la militancia. Dolores reconoce claramente que estos objetos también tienen un valor protector: era "un ángel disfrazado de paje, con la espada en la mano. La verdad es que reinaba en la pared

[440] Según Filc, en la novela no se cuestionan realmente las diferencias de clase, ya que sólo trata de "las clases medias educadas y algunos miembros de la clase alta. Además, las opiniones acerca de la clase media que aparecen en la novela son enjuiciadoras y peyorativas" (Filc 1997: 132). Filc se refiere con la clase media a los padres de Dolores y Enrique. Acierta al decir que la imagen de ellos no se bosqueja de manera positiva. Pero como demuestro, a través de la protagonista Dolores también se critica la clase burguesa, o como la nombra Filc, la clase media educada, por su apego a los objetos religiosos. No es una crítica de una religión especial; Dolores simplemente no admite la necesidad de apoyarse en objetos, sin ver el significado trascendente que pueden llegar a tener. Pierre Bourdieu recalca que hasta detrás de las variables más independientes (como género, edad y religión) se esconde una red de relaciones dependientes que están presentes (aunque inconscientemente) en una u otra opinión (política; cf. Bourdieu 1982: 178). Pero Dolores finalmente reconoce que esas distinciones no tienen importancia, con lo que logra traspasar las diferencias entre las clases y sus pensamientos ante la causa militante en común.

enfrente al colchón" (135). A través de esa descripción se entiende que se trata de un ángel guardián. Está disfrazado de paje, lo que subraya su servilismo. Además, la espada es un signo de guerra, pero también de protección. Es decir, el ángel está dispuesto a luchar por y alejar todo peligro de sus protegidos. El lugar frente a la cama es un lugar, donde tradicionalmente muchos colocan la cruz, para estar protegidos por Dios durante la noche. Que el ángel "reina[r]a" ahí, se debe, por un lado, a que el entresuelo era tan chico, por otro lado, evidencia que es un lugar estratégico, es decir, Victoria no esconde al ángel, al contrario, lo quiere tener a la vista, presente en su vida. A pesar de ello lo tiene en su lugar más privado: no lo tiene en la parte baja, donde recibe a sus visitas, sino en la parte alta, donde duerme. Es decir, el ángel representa una parte de su interior, de su intimidad. Si bien cambió su vida y se desprendió de muchas superficialidades, necesita de esa protección que la acompañó desde la niñez. Dolores en aquél momento le reprocha estar pegada a tal conservadurismo y tarda en entender que no impide que ni las mujeres mayores, ni Victoria estaban menos metidas en la causa:

> ¿cómo hacían los ricos para inventar siempre algo donde poder refugiarse? Tardé en entenderla y en perdonarle esas concesiones. Me avergüenza ahora pensar en esa inflexibilidad para cosas tan idiotas (135).

Pero también entran ángeles con otro significado en el discurso de ambas protagonistas: Cuando Irene está por volver a Argentina, observa que "[t]odo se [l]e confundía en la cabeza, y no dejaba de pensar, con rencor, que la culpa la tenían esos ángeles vengadores que se tomaban la revancha por cuenta propia sin que nadie les diera luz verde" (62). No aclara cuáles pueden haber sido "esos ángeles vengadores", pero queda evidente que se refiere a los militares, con una connotación negativa.[441] Decir que los ángeles vienen a vengar algo, podría significar que reconoce que los jóvenes militantes han hecho algún mal. Pero al mismo tiempo señala que estos ángeles no están aprobados por el pueblo. Nadie les dio luz verde, ni Dios ni la gente. Sin embargo, los acontecimientos en el bus la contradicen. Hay gente que aunque a lo mejor no les ha dado luz verde, sí está de acuerdo con ellos. Cuando Irene pregunta de qué es campeona Argentina, pronto se da cuenta que es ella "el judío del bus, [que] había sembrado la perturbación y la desconfianza" (64). Se tiene que defender hasta de una "chiquilina" que empieza a cantar la Marcha de San Lorenzo como signo del triunfo argentino (cf. 64).

La imagen de los arcángeles vengadores se da una vez más en la novela. Dice Dolores:

> sabían que en determinado momento había que comenzar sistemáticamente la cacería de esos absurdos arcángeles vengadores. [...]. Cuando los arcángeles de esta orilla comenzaron a caer como peras maduras, empezaron los de la otra orilla la misma lucha ardiente y desesperada (148).

Cuando Dolores habla de los arcángeles, se refiere a los jóvenes militantes de Uruguay y Argentina que vienen a defender una causa humana. Dicho de otra manera: el mismo símbolo religioso es utilizado por ambas protagonistas, pero con otro significado. En ambos casos los arcángeles son considerados como perseguidores, pero en el caso de Irene en un sentido negativo, y en el caso de Dolores en sentido positivo.

[441] Alfredo Ignacio Astiz, ex-capitán de fragata de la Armada Argentina, es conocido como el ángel rubio o el ángel de la muerte. Se infiltró durante el *Proceso de Reorganización Nacional* en las organizaciones de derechos humanos y es responsable del secuestro, la tortura y la desaparición de las dos monjas francesas, Alice Domon y Léonie Duquet, y de la argentina Dagmar Hagelin.

Resumiendo, se puede decir que los símbolos religiosos, en este caso sobre todo figuras de ángeles de madera, son comprendidos como representantes de la vida burguesa. A diferencia de los dichos populares que ingresan a la novela *Conversación al sur* y que provienen en algunos casos del ámbito religioso, pero ya están secularizados, los ángeles coloniales todavía preservan su significado original. Los caracteres de la clase media alta los necesitan como objetos que son parte de sus costumbres y porque inconscientemente se sienten protegidos por ellos. Sin embargo, sus dueños niegan en lo público creer en su poder y en muchos casos sienten vergüenza por ello. Tienen miedo de que sus angustias y debilidades puedan ser reconocidas y rechazan, por eso, cualquier valor trascendental de los ángeles. Hacia el final de la novela, se da lo que en el sentido en que lo usa Bajtín (2005), puede denominarse un acercamiento, o al menos una comprensión del otro. A través de las actitudes de las protagonistas de la clase burguesa, Dolores, de clase media baja, que siempre se burló de estos objetos, comprende que la creencia en ellos no impide la lucha abnegada como la está siguiendo ella.

2.2.1.2.3 Las oraciones de Dolores

[R]ogaba que no hubiera nadie, [...],
pero como pasa a menudo,
mis ruegos eran desoídos
(Traba 2003: 57).

En la segunda parte del libro sorprende notar que Dolores, la que en la primera parte parecía atea, serena y desinteresada en las cuestiones religiosas, sea la que reza, mientras que Irene lo quisiera hacer pero no lo hace por miedo de quedar ridícula ante los ojos de Dolores. Ante las desgracias y desdichas que le tocaron vivir, los padres que no la comprenden y que la culpan de sus propias miserias, para Dolores la pregunta se vuelve esencial: "¿cómo se hace para vivir con este fardo de desdichas? ¿O cómo hacer para arrancárselo, aunque fuera a pedazos, como vendajes sangrientos, pero con la esperanza de librarse de él y quedar a salvo?" (164). Su duda es la pregunta por la verdadera existencia de Dios. Reconoce finalmente poder "avanzar por esa maraña trágica donde se entremezclaban sus terrores de vivir y sus fingidas complacencias con la muerte" (164). Esto le es posible a través de la conversación con Irene: "[s]ólo la intensidad de su compañía podía obrar tal milagro" (96): poder pensar en Enrique y hablar de él sin desesperarse. Además reconoce que todo el horror vivido es su espacio propio

> y que la ciega y sorda salvación posterior a la que se agarraba con todas sus fuerzas, carecería de dimensiones si pretendía ignorar aquellos sufrimientos inenarrables. Nada de expiación cristiana, ojo, pero sí el espacio que se ha dado, por las buenas o por las malas y que puede ser realmente inmenso (96).

La conversación con la mayor le ha abierto entonces un camino para tratar con sus muertos, aunque explicita que no significa el perdón, pero sí el vivir con su pasado. Comprende que no el callarse, sino el acordarse, el hablar de los acontecimientos, por más terribles que sean, ayuda a vivir con los recuerdos.[442]

[442] Jeanne Marie Vaughn destaca al respecto que "Marta Traba es una escritora impulsada por la urgencia de hablar, comunicarse, marcar el otro lado de las apariencias. […] Aunque es doloroso hablar, es demasiado peligroso olvidar, y los sobrevivientes tienen una deuda con los muertos para que la pérdida no haya sido en vano" (Vaughn 1991: 81). Al contrario a este pensamiento que se encuentra en muchas novelas de esos años, como también en *Cola de lagartija* (Valenzuela) y en *El mejor enemigo* (López), en la novela que pertenece a la memoria, *La casa de los conejos* (2008) de

Resulta interesante destacar que Dolores llega a esta conclusión, aunque ella misma no ha tenido la oportunidad de franquearse con Irene de manera directa. Retoma el diálogo en el bus y se dirige de manera virtual hacia Irene. La interlocutora no está presente, como no lo es Dios en la oración. Evidente es que se puede encontrar en esta conversación uno de los conceptos del rezo, como lo señala Bloth (cf. 1984: 100): abrirse ante Dios, entregarle y comentarle su vida, lleva a que se establezca una conversación y a través de ella se comprende la propia vida. En comparación con el aparato teórico de Bajtín (2005) de la dialoguicidad vale subrayar que en la oración no está en el primer plano el comprender la vida o pensamientos de un otro, sino el propio actuar. La repuesta de Dios, según los conceptos teológicos, puede suceder a través de diferentes vías, no necesariamente por el idioma y una respuesta directa. En este caso, tampoco hay una respuesta directa de Irene. Sin querer agotar las posibilidades interpretativas, sólo se insinúa que un creyente podría decir que fue Dios el quien instaló a Irene en la casa de la costa de Montevideo, para que Dolores tenga a alguien con quién sincerarse o para que ambas puedan ayudarse mutuamente, porque también a Irene le hace bien repasar los acontecimientos. A pesar de que esta posibilidad no es mencionada de forma abierta en la novela, sí vale comentar, que en la teología, el obrar de Dios no necesariamente se hace visible a través de ángeles, o sea seres trascendentales, sino muchas veces está presente en otros seres humanos (cf. 1 Corintios 12:4-11). El actuar y la presencia de Irene entonces, precisamente por la forma de la conversación intercalada que se parece a una forma del rezo, para el creyente pueden ser entendidos como actuación en sustitución de un ángel.

A través de las retrospectivas el lector se entera de que desde su adolescencia, Dolores busca una manera de liberarse de las pesadillas. Trata de establecer un contacto, aunque por pequeñeces, con Dios. Siempre necesita dirigirse a alguien, pedir ayuda para sobrellevar algunas situaciones, aunque este alguien esté ausente. Así dice que en la oficina, a la cual entraba cuando tenía quince años, cuando fue al baño, "rogaba que no hubiera nadie, para poder acostarme un rato en la ventana, pero como pasa a menudo, mis ruegos eran desoídos. El baño vivía atestado de mujeres gordas y pintarrajeadas" (57). Pero sigue que "alcanzaba a echar un vistazo por la ventana y veía un pedazo de plaza pelada, con un mástil en el medio" (57). Por ello, su ruego no es una oración en el sentido de Bloth (cf. 1984: 100), ya que Dolores no se abre hacia Dios, no busca una conversación con él. Su rezo puede ser clasificado como una jaculatoria infantil. No obstante, esta escena también puede ser entendida como que Dios cumple en parte ese pedido, aunque Dolores lo considera una oración no oída. Por lo menos le da la posibilidad de echar un vistazo hacia afuera. Sólo que, contrario a las expectativas, no resulta muy fortalecedor: ve una plaza común y corriente, sin bandera izada, es decir, pareciera que se trata de una plaza abandonada.

Otra situación se da cuando pasa por la universidad con Irene, que lleva una minifalda: "Rogué a dios que los muchachos no empezaran a los gritos si la veían, pero enseguida me di cuenta por la soledad de los patios que debían estar reunidos en la cafetería" (137). En este caso, ya que los estudiantes están demasiado ocupados, el deseo le ha sido "concedido". Nuevamente es una situación que se puede clasificar como secularizada: está en una situación un poco incómoda y espera que pase lo mejor dentro de lo posible. En situaciones como esta

Alcoba, la autora ficcionalizada señala que escribe para olvidar (cf. Alcoba 2010: 12). Cf. también la discusión desarrollada al respecto en el capítulo III.3.1.

se dirige a Dios. Pero llama la atención que este 'Dios' se escriba con minúscula, como que no fuese el Dios todopoderoso.

El estilo y el contenido de las oraciones se van modificando como un análisis pormenorizado revela: Dolores pide dos veces que Dios le saque las pesadillas de su tortura encima (cf. 104 y 144). Sin embargo, ambas escenas se distinguen. Una vez dice "Oh no, no, no, por Dios, no" (104). O sea, con repetir tres veces el "no", también el "por Dios" recibe otro significado. Ya no es más el "por Dios" cotidiano, secularizado que se dice ante cualquier situación, sino es un "por Dios" que pone más énfasis en la súplica. Igualmente, cuando se acuerda de Enrique, dice: "¡Oh Dios, no hay límite, no hay descanso para la imaginación desesperada!" (156-157). Al estar 'Dios' adelante, y no al final, se pone la énfasis en él. Además, en estos dos párrafos 'Dios' está escrito en mayúscula, por lo cual pueden ser calificadas como oraciones sinceras. En otro párrafo, 'dios' nuevamente está escrito en minúscula, por lo que se infiere que ella descree su existencia:

> ¡Ah, no! si hubiera un dios que la protegiera de la persecución implacable de la memoria, ya estaría postrada ante su imagen pidiendo clemencia. ¿Pero quién podría concederle la gracia de olvidar? ¿Quién extendería esa compasión? (144).

Es tan grande su desesperación y su sufrimiento que estaría dispuesta a inclinarse ante cualquier deidad si le ayudara a olvidar, de la misma manera que Irene estaba dispuesta a arrodillarse ante las tallas. Pero no cree en que haya alguien que tenga tanto poder, y se dirige a Dios nuevamente en minúscula. Según mi punto de vista, a través de la escritura, si Dios está escrito en minúscula o mayúscula, se puede deducir, si se trata de una oración sincera o una prueba, un tanteo nada más, por si existiera alguien en el más allá. Pero Dolores pasa por muchas incertidumbres: ora a Dios en la página 104, no cree en la página 144, duda en la página 152 la existencia de Dios y cree que lo tiene que resolver toda sola y que es ella la responsable de todo, y vuelve a orar hacia él en las páginas 156-157. Dicho de otra manera, está en un constante cambio entre creencia y duda. La duda se acentúa, cuando al morir su padre, tiene que escuchar los reproches de la madre que finalmente se hacen oír:

> ¡Dios mío, que la vieja se callara y se lo contara como una historia! Mientras elevaba esa súplica a un Dios desconocido, comprendió que jamás su ruego sería cumplido y que, como siempre, le correspondía comprender lo incomprensible; el viejo se había muerto porque ella, Dolores, lo había matado (152).

Si bien el primer 'Dios mío' nuevamente puede ser clasificado como una mera expresión secularizada (escrito en mayúscula por ser la primera letra de la frase), dice la voz heterodiegética, que dirige esa súplica a "un Dios desconocido". Al ver esa súplica más detalladamente, se reconoce que es la voz heterodiegética que relata esa escena, por lo tanto escribe a Dios en mayúscula. En sí es nuevamente un pedido sin profundidad: Dolores pide que la madre no le reproche nada y que le cuente de manera estructurada la muerte del padre. Pero el padre ha muerto días atrás, y ya está enterrado cuando su hija llega, porque la madre no tenía cómo avisar a Dolores de la muerte. Por lo tanto, se puede entender la reacción de la madre. Sin embargo, Dolores llega a la conclusión de que la madre le atribuye la responsabilidad de la muerte del padre. Por consiguiente, su pedido a Dios no solamente se debe entender como mero pedido de un relato estructurado, sino como un rezo que implica un grito de socorro para encontrar una salida de la situación tan insoportable para ella. Tiene la impresión que no debe esperar nada de Dios y que tendrá que arreglársela a solas como siempre, por lo que

toma su bolso y se marcha. Al pronunciar siempre súplicas cortas, Dolores no logra a desarrollar su vida en ellas y por ende no consigue comprenderla, según la definición de Bloth (cf. 1984: 100) y de Ratschow (cf. 1984: 32). Sí logra a través de su virtual conversación con Irene esa clase de meditación y autoconocimiento, como se puede dar en un rezo. Sus oraciones en la mayoría de las veces, en cambio, no están dirigidas a un Dios definido, sino están orientadas a alguien o algo que le diera un sostén, alguien a quien atenerse:

> Metió la cabeza debajo de la almohada y comenzó a contar hasta cien, furiosamente. Otras veces era una oración venida quién sabe de dónde, otras, simplemente, maldiciones, injurias. La angustia se replegaba ante ese escándalo y volvía a reinstalarse, silenciosamente, apenas ella se callaba, extenuada, para tomar aliento (119).

La oración es para Dolores una opción entre varias, es como si no le importara si reza o si lanza injurias, o si cuenta hasta cien. Toma refugio en el recurso que le sea alcanzable. Por consiguiente, la oración en este caso, que proviene de la tradición ("quién sabe de dónde"), le da tranquilidad tanto como las otras costumbres.[443] En otra escena parecida, se lamenta de que su madre nunca le haya enseñado a orar y que tampoco conoce a nadie que sepa hacerlo. Este pensamiento la deja estupefacta (cf. 129), y llama la atención del lector, porque es como que se diga que todos los compañeros (militantes) hayan sido ateos.[444] Pero ante la desesperanza necesitaría a alguien quien le enseñe orar, lo que puede significar que todas las costumbres religiosas, todas las oraciones que conoce, son insuficientes ante su situación. No cree en su sentido y la efectividad del rezo, pero tampoco puede vivir sin esa posibilidad. Después de la conversación con Irene, cuando ya está en el bus, se pregunta nuevamente:

> ¿Qué pasaría si comenzaba a rezar y rogaba y rogaba, a quien fuera, que Victoria se le presentara tal como la había visto la última vez? Pediría verla una sola vez más, aunque fuera una sola vez más. [...] No tenía suerte en esto de las plegarias, tal vez porque eran insinceras y sabía muy bien que no había nadie a quien dirigirlas (99).

Esta plegaria de Dolores es ambigua. En ella pide algo que sabe que es imposible, porque Victoria, aunque oficialmente desaparecida, debería estar muerta. Se halla en esa situación algo muy típico en la gente que no pudo despedirse de sus muertos: la necesidad de sincerarse con el ser querido y amado. Reconoce que sus oraciones no han sido pronunciadas con la debida creencia en ellas y admite que tiene que dar algo de sí misma y tener sobre todo fe, para que Dios pueda ayudarla. Sin embargo, desde el punto de vista teológico, mientras que ella no cree, tampoco va a recibir ayuda, ya que en todas las historias bíblicas, resalta que la fe es la razón de la salvación: "por tu fe has sido sanada" (San Mateo 9:22 y cf. San Marcos 10:52; San Lucas 7:50; 8:48; 17:19; 18:42). Es decir, está presente en la novela la definición de la oración de Bloth (cf. 1984: 100), que indica que el ser humano tiene que entregarse a la oración con su vida. Pero a Dolores le falta lo que Schaller (cf. 1984: 26) tomó por la base de

[443] Ese detalle es interesante porque también en *Los caminos* (Loubet), *La larga noche de Francisco Sanctis* (Costantini) y *En la estela de un secuestro* (Bosco) existe la referencia a que las oraciones o voces interiores vienen desde la aparente nada, o sea, se nota que los protagonistas fueron criados en un ambiente cristiano, lo que en situaciones de angustia sale a la luz. Contrariamente a estos casos, ni para Dolores, ni para Vansini (*El mejor enemigo,* López), las oraciones aprendidas (o provenientes de algún lado) son suficientes para expresar lo que quieren y necesitan. Es decir, recién la oración libre les facilita a ellos entrar en un diálogo con Dios y expresar ante Él sus sentimientos y pensamientos.

[444] Esto para la realidad argentina no puede ser confirmado, ya que muchos grupos de jóvenes cristianos se adhirieron a los Montoneros (cf. el capítulo II.1). En la ficción la proveniencia cristiana de los grupos armados está explicada por ejemplo en la novela *El mejor enemigo* (López) que se estudia en el capítulo III.2.2.2.

la oración: la confianza que siempre debe y puede orar y será escuchada por Dios. No obstante, el retroceder después de orar, también puede ser entendido como una manera de tratar de impedir un nuevo daño o una nueva desesperación.

Pero al final –previo al comienzo de la tercera parte de la novela–, en una situación de total desesperación, se dirige sólo a Dios. Antes de volver a entrar en la casa de Irene se nota que la confianza en, "ein Angenommensein, das unbedingt gilt, auch dort noch, wo das Gebet zum ungeduldigen Insistieren oder zur verbitterten Revolte wird" ("el hecho de ser aceptado incondicionalmente, válido incluso en el momento en el cual la oración se convierte en un insistir impaciente o una revuelta amargada"; Schaller 1984: 26), también está en Dolores. Se dirige a Dios con rabia, como si estuviera enojada con Dios por no escucharla, por no hacerle caso y por dejarla pasar por semejante situación:

> 'Oh Dios, no me desampares.' Tercera o cuarta vez en el día que repetía esa invocación insensata. Miró con rabia hacia arriba. Imposible hallar un cielo más violentamente oscuro y, sin embargo, menos amenazador. 'No me desampares ni de noche ni de día', murmuró levantándose y dirigiéndose a la puerta. Lo dijo sin inquina, suavemente entregada a un pánico devastador (162).

Con todo se debe recalcar que aunque Dolores varias veces demuestra su incredulidad y hasta cierta burla hacia el comportamiento de Irene y de Victoria que se rodean de objetos religiosos, lo que Dolores considera una característica burguesa y sin valor, es ella la que se dirige en su desesperación a Dios. Aunque dice de sí misma que no sabe rezar y que no está preparada, en esta última escena de la segunda parte se encuentra la reversión del Salmo 22 o de la hora de la muerte de Cristo (San Marcos 15:34). Como el Salmo del Antiguo Testamento, que puede ser entendido como una referencia temprana a la muerte de Jesucristo en el Nuevo Testamento, esta escena también puede ser comprendida como preparación al lector de lo que va a pasar. El Salmo dice "Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?, ¿por qué no vienes a salvarme?, ¿por qué no atiendes a mis lamentos? Dios mío, día y noche te llamo" (Salmo 22:1-2). Mientras que Jesús dice en el Evangelio ante su muerte en la cruz: "Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?" (San Marcos 15:34). Es decir, en *La Biblia* Dios ya abandonó al salmista y a Jesucristo, mientras que Dolores todavía le ruega que no la abandone. La continuación de esa plegaria también hace recordar al rezo conocido "La oración al Ángel de la Guarda": "Ángel de mi guarda dulce compañía, no me desampares de noche, ni de día".[445] Ante el rechazo de los ángeles guardianes de madera de Irene y de Victoria al comienzo de la novela por Dolores, esta oración recibe un valor especial. Mira con rabia hacia arriba, como queriendo desafiar a Dios, para que se ocupe de ella y no la abandone y reprochándole el hacerla pasar por semejante situación. Sin embargo, se nota que no es Dios el culpable de lo que pasa y pasará. Porque al mirar con rabia hacia arriba, Dolores percibe que es "[i]mposible hallar un cielo más violentamente oscuro y, sin embargo, menos amenazador" (162).[446] No el cielo es el que amenaza. Si bien su oscuridad puede ser entendida como un presagio, la tortura, la violencia no vienen de ahí. En ese sentido, se puede entender al cielo como una

[445] Cf. *Novena del Santo Ángel de la Guarda compuesta por un Padre de la Congregación del Oratorio de Lima* (1853).
[446] Nuevamente se menciona la imagen de la mirada hacia el cielo. Mientras que en *Dios no nos quiere contentos* (Gambaro) el bebé levantó sus ojos hacia un cielo claro y se levantó del suelo como resucitado (cf. Gambaro 2003: 133), este cielo está tan oscuro como en la hora de la muerte de Jesucristo (cf. San Lucas 23:44). También en la novela *La vida entera* (Martini) hay un cielo oscuro. Pero eso es considerado 'bueno', por lo que entonces la enferma no recibe mensajes y puede dormir tranquila.

respuesta de Dios. Él no amenaza, el terror está hecho en la tierra; por eso, el pánico no desaparece, pero pareciera que el cielo le da consuelo, una cierta tranquilidad, por lo que ella se puede levantar y seguir su camino.[447] La oración entonces fortalece al protagonista para seguir en su actuar necesario.

2.2.1.3 Resumen

Como se pudo comprobar en lo dicho anteriormente, la religión no está en el primer plano de la novela. Sin embargo, al entrar en una interpretación pormenorizada, se nota que sí tiene un papel en la vida de las protagonistas, y aunque sea tal vez en un segundo plano, el discurso religioso está presente en sus vidas. Al precisar elementos religiosos para afrontar las situaciones de la vida, las integrantes de la clase media y alta se rodean con un ángel guardián o con varios, aunque se avergüencen de esa tradición y hasta de rezar. Dolores, la militante y la que se considera atea y que desprecia esa necesidad de protegerse con objetos y ritos como prender velas, finalmente reconoce que esa actitud no significa que la gente no sea tan adepta a la causa como ella. Es precisamente ella quien está en la búsqueda de Dios, porque no puede soportar sola todo lo vivido. Son dos las situaciones en que recurre a la oración: en la inseguridad personal y después de la tortura cuando la desesperación se apodera de ella. En ambos casos se puede observar una constante mezcla entre el querer orar, y la duda en su valor de hacerlo. Sin embargo, siempre vuelve a intentarlo, lo que demuestra su necesidad de apoyo. Expresa siempre sus oraciones internamente y de manera libre, hacia un dios en minúscula. Sólo una vez reza con fórmulas, pero sin saber ella misma de dónde vienen. Pareciera que su desesperación es tan grande, que su propia mente busca en el repertorio algo que la consuele. No obstante, Dolores no encuentra alivio en ellas, como tampoco a través de las demás posibilidades seculares. Empero, reconoce que eso se debe a que no integra a Dios en su oración. Pero hacia el final, ante su creciente desesperación, los rezos se vuelven cada vez más sinceros y se dirige a Dios en mayúscula. Estas súplicas van acompañadas por la conversación con Irene. Recién el abrirse, el hablar y explayar su vida, aunque sea en la imaginación, le ayuda a trabajar los problemas, para poder vivir con ellos. Es también de importancia que la relación con Irene está impregnada por una admiración casi divina hacia ella. La fascinación llega a tal, que Dolores la compara utilizando vocabulario del discurso religioso. De esa manera, Irene toma en cierto modo el lugar de Dios. Si Irene con todas las falencias humanas que tiene, puede considerarse un ángel enviado por Dios o es tratada como un sustituto por Dolores, depende de la interpretación de cada lector. De todos modos se puede enfatizar en el hecho de que aunque ella no está presente, Dolores tiene la certeza de ser escuchada, de hablar como si Irene estuviera allí. Con ello, esta conversación imaginada tiene semejanza con una oración, ya que la confianza en la presencia de Dios es un elemento indispensable de ella, según Müller (cf. 1984: 86), para que el rezo no se convierta en un monólogo, en un soliloquio, sino pueda trascender hacia Dios.

Cuando Dolores se dirige una vez más al cielo, recibe de cierta manera una respuesta: la violencia y la tortura que sufrió, no son procedentes del cielo, al contrario, hay una clara

[447] Una escena similar se encuentra en la novela *La larga noche de Francisco Sanctis* (Costantini), cf. el capítulo III.2.3.2. Otro que dio su vida creyendo en su causa, y vivió situaciones parecidas fue Bonhoeffer (cf. 2010).

remisión hacia la tierra. Con ello, se puede subrayar que la pregunta por la teodicea -¿cómo Dios puede permitir que suceda tanto mal en el mundo?- no está presente en la novela. Antes de que se pueda formular, está la respuesta que señala al ser humano con lo que se produce una abierta crítica a toda la sociedad (el silencio del tercer sector). En la escena de la Plaza de Mayo, también se encuentra una crítica a la sociedad, la que abarca un reproche hacia la Iglesia y a todos los que pertenecen a ella y que cierran sus puertas y sus ojos ante lo que está sucediendo en el país. Que el infierno terrenal sea producido por hombres, agudiza el no actuar de los espectadores. Se recalca que son las botas de los militares, y no Dios, los que cercan a las mujeres y es el discurso monológico de la dictadura el que impide que el diálogo salvador, la conversación, pueda seguir expandiéndose. A pesar de que Cummings coincide en esta afirmación, hay que discutir cuando enfatiza en que "[w]ith her ending, Traba suggests that if a different history is to happen in Argentina, words will not be enough; bodies will also be called upon to act" (Cummings 1990: 555). Porque si bien las dos mujeres son cercadas y el diálogo entre iguales interrumpido a la fuerza por los represores, este, como se ha visto, puede ser retomado por los lectores. Siguiendo a Bajtín (2005) se puede decir que ellos han sido incluidos en la conversación, a través de las diferentes técnicas narrativas empleadas en la novela, como la fragmentación, el cambio de perspectivas, las analepsis y las preguntas retóricas, que según interpretación se dirigen al lector. La novela, por lo tanto, es un llamado a actuar (pero no con armas), ya que el lector, el otro que está presente y escucha, no está en peligro de muerte y puede retomar la conversación.

2.2.2 Negocio: El mejor enemigo *(1984) de Fernando López*

No me dejes morir porque no estoy preparado todavía,
tengo un par de deudas que saldar
para que no me persigan allá
(Fernando López 1984: 141).

La novela *El mejor enemigo* de Fernando López, publicada en marzo de 1984 en Córdoba, se termina de escribir en septiembre de 1983 en San Francisco, provincia de Córdoba, es decir, unos meses antes del final de la dictadura militar, en un ambiente ya abierto, en el cual la censura no tenía el poder de años atrás.[448] No obstante, pertenece según la clasificación tanto de Reati (1992) como de Kohut (2010) a la literatura de la dictadura que abarca hasta el año 1985.[449] La trama se desarrolla, como tantas otras, en 1975, sin que se precise exactamente la fecha. Tiene lugar en Córdoba, capital de la provincia del mismo nombre, ubicada en el centro del país con importancia histórica y cultural: lleva el apodo 'La Docta'.[450] Córdoba ha sido uno de los centros más violentos de la represión, además de ser la ciudad en la cual se concretó el Cordobazo.[451] La novela está escrita desde la perspectiva de un policía, es decir, desde el lado del poder de aquellos años. Por todo, eso no se puede hablar de que se narre desde un lugar marginal, aunque en cierto modo se trata de una posición aislada, ya que el protagonista a lo largo de la novela es apartado de su puesto por su (buena) conducta. Lo interesante para el desarrollo de esta lectura es que la policía está descrita con matices y el lector entiende que no todos los que pertenecieron en aquellos años a esa institución, apoyaban la violencia de una organización armada de ultraderecha. Se demuestran además, de manera negativa, algunas razones personales, como ganancia y bienestar, como motivación para algunos personajes a participar sin escrúpulos en la guerra del poder.

La novela pertenece al género policial y está narrada en primera persona, es decir, una voz homodiegética, el comisario Vansini, narra los acontecimientos desde su perspectiva, mechada por los diálogos con los demás protagonistas.[452] Antepuesto está un prólogo del autor ficcionalizado, según quien la historia le fue contada por el protagonista y narrador homodiegético. El autor ficcionalizado entra más tarde al relato, recurso narrativo con el cual la novela se vuelve más realista.

El protagonista, comisario Vansini, casi treinta años al mando de la Brigada de homicidios, es, según su propia descripción, uno de los policías buenos, quien no castiga sin necesidad y cuyo único interés es atrapar a los delincuentes de la sociedad. En la trama de la novela se

[448] López, nacido en 1948 en San Francisco, Córdoba, es abogado y fue juez en su ciudad natal, además de ser novelista, cuentista y columnista. *El mejor enemigo* fue su primera novela, a la que siguieron *Arde aún sobre los años* (1985), *El enigma del ángel* (1998), *La sombra del agua* (2004), *Bilis negra* (2005), *La odisea del cangrejo* (2005), *Áspero cielo* (2007), *Un corazón en la planta del pie* (2011), además de hasta hoy tres libros de cuentos. Es ganador de varios premios y entre 2006 y 2008 fue integrante del proyecto de narrativa grupal "Decamerón cordobés".

[449] Anabel Allochis y María Clara Capitaine, en cambio, juzgan que la novela debe ser considerada "parte de una primera camada de narrativas pos dictatoriales debido al momento en que fue escrita" (Allochis/Capitaine 2006: 139). Ya que mencionan *Villa* (1995) de Luis Guzmán como novela anterior a esta, la clasificación a lo mejor se debe a que tomaron como base de estudio la edición de la novela del año 1996 y no toman en cuenta que la primera edición se publicó en marzo de 1984.

[450] Córdoba recibió el apodo "La Docta" porque fue cuna de doctores en leyes y en teología desde la época colonial y cuna de la reforma universitaria de 1918, que generó varios cambios en las universidades latinoamericanas.

[451] El 29 de mayo de 1969 se produjo un movimiento de protesta de parte de estudiantes y obreros en contra del gobierno militar de Juan Carlos Onganía y sus injusticias sociales en la ciudad de Córdoba, con mucha influencia en todo el país.

[452] Para un análisis pormenorizado bajo el aspecto del género policial, cf. José Sablich (1996).

hace cargo de resolver un asesinato de un viejo del Barrio Güemes. El acusado es otro viejo, un vecino y mejor amigo del muerto. Ese viejo es torturado por un policía hasta declarar. Vansini cierra los ojos ante esa violencia, pero se siente responsable de esclarecer el asesinato para dejar al viejo en libertad, de cuya inocencia está convencido. Sus superiores, sin embargo, declaran el caso por terminado. Por no dejar de investigar, Vansini es exonerado de su puesto. El mismo día desaparece su hija con su compañero, ambos militantes. Al enterarse de la brutalidad de los *grupos de tareas* y la aniquilación sin miramiento, Vansini comienza a comprender y a clasificar los acontecimientos que se producen a las sombras de la política oficial. Esta es la razón por la que, quien toda su vida luchó en contra de la delincuencia pero sin interesarse en la política, entiende que no puede seguir internado en su propia vida y sus propios problemas, y se convierte en un ayudante de los militantes en peligro de muerte. A partir de ahí, Vansini representa la generación de los padres; pero al igual que la protagonista Irene en *Conversación al sur* (Traba), no aprueba la lucha armada que aplican los jóvenes.[453, 454, 455] Se puede argumentar con Foucault que Vansini vive un momento especial que lo lleva a la reflexión y le hace reconocer su ignorancia. Pero este reconocimiento no se da a través de la *epistrophe* platónica, que está determinada por la oposición entre este mundo y el más allá. Parece más bien a la conversión en la tradición helenística-romana, según la describe Foucault (2004a: 265), que se dirige desde lo que no está en nuestro poder a lo que está en nuestro poder. Es decir, se pudiera destacar que Vansini reconoce lo que está mal y actúa dentro de sus posibilidades. Si además, se puede hablar de la *metanoia*, la conversión cristiana, no se explicita en este texto narrativo, aunque, a mi entender, se sobreentiende, ya que Vansini, cuando se recupera del colapso provocado por el exilio forzado de su hija y su decepción por sus compañeros de la Brigada, pone todo lo que tiene, sus fuerzas y sus contactos en favor a la ayuda de los militantes y con eso también su vida en peligro.[456]

Aunque la posición política de la novela entonces está clara, también utiliza una posición enunciativa situada en la represión. Esto sucede como en la novela *Los caminos* (Loubet), si bien en este caso de manera mucho más superficial. Vansini sufre por los jóvenes militantes tanto como sufre la muerte de uno de los policías que había sido como un hijo para él, pero que se metió en la Triple A para ganar dinero rápidamente: "El Bebe". Este personaje es descrito como un hombre alto y fuerte por fuera, pero con alma sensata. Por pensar en el bienestar de su familia y su porvenir, sale de su original profesión de policía y comienza a trabajar para un grupo especial. Pero un día es asesinado y tirado en un baldío. Esta prematura muerte deja a una mujer con tres niños pequeños, sin dinero ni protección frente al porvenir. Es decir, la organización no se ocupa de los familiares de sus miembros. Aunque se menciona que el Bebe (que salva a la hija de Vansini de la tortura y consigue que ella quede en libertad), en sí es una buena persona, lo mismo no queda duda que el camino elegido por él ha sido erróneo. En

[453] Bajo el concepto de política se entiende en este trabajo en primera instancia el hecho de que haya gobernadores (no importa de qué partido) que decidan sobre el futuro del país. Se recurre con ello a la teoría de Aristoteles que entiende bajo el término 'política' tanto la monarquía, la aristocracia y la 'politía' (una forma de la democracia que está orientada al bienestar de la sociedad) con connotación positiva, y de manera negativa la tiranía, la oligarquía y la democracia.
[454] Este motivo se repite en *Conversación al sur* (Traba) y en la novela *La larga noche de Francisco Sanctis* (Costantini).
[455] Al contrario de *Conversación al sur* (Traba), es en la novela *El mejor enemigo* el padre, el que se ocupa de recuperar a su hija. Sin embargo, se trata de un caso especial, ya que la madre se murió, dando a luz.
[456] Nuevamente se halla aquí la referencia a un momento de silencio que puede llevar a una conversión. Cf. lo desarrollado en el capítulo III.1.3.3.2 sobre el cambio de actitud de la Ecuyere.

connotación a una de las advertencias de Jesucristo, el Bebe no eligió la puerta y el camino angosto, sino la puerta y el camino ancho y espacioso (cf. San Mateo 7:13-14), lo que se nota en la consigna de la organización: "EL MEJOR ENEMIGO ES EL ENEMIGO MUERTO" (66).[457] Esto contrasta con los objetivos altruistas de los militantes, que son desinteresados y siguen el mandamiento de amar al prójimo, según se explica en la novela. Es decir, el tenor de la novela se opone a los grupos paramilitares, además de ser como tantas otras novelas de eso años un llamado a actuar.

Comparado con *Conversación al sur* hay menos referencias al discurso religioso, aunque es posible detectar algunas, por ejemplo, en la escena en que Vansini está interrogando al viejo: en un descanso, Vansini, quien teme que el anciano muera, lo sacude queriendo impedirlo. Llama "a los gritos a la enfermera, al médico, al oficial Pereyra, a la Virgen, a todos los santos que recordaba" (88). Cuando el personal de la clínica y el policía acuden, constatan que su sacudida ha empeorado el estado del viejo, pero que aún no va a morir. En esa escena se deja entrever que para Vansini existe la posibilidad de recurrir a los santos, si bien no son los primeros a quienes concurre en casos de emergencia. La muerte del viejo, unas semanas más tarde y la acusación de la hija de este, quien trata a Vansini de asesino, afirman su necesidad de descubrir a los involucrados en el crimen, porque sabe que muchos policías son sobornables, además que utilizan la tortura para obtener confesiones. Cuando va al cementerio a "llevarle flores y rezarle cualquier oración que viniera a la memoria" (240), se nota que tanto la acción como el rezo son importantes para él, aunque más la acción, porque sabe concretamente lo que necesita hacer para alcanzar su meta, mientras que en el caso de los rezos "cualquier oración" sirve. Es como si le fuera un deber cumplir con estos ritos y aunque no los conoce bien, está la confianza inherente que resuelvan algo.

Al estar de licencia forzada, se enferma de una gripe muy fuerte, casi a muerte. Está caminando en la calle, cuando de repente se siente muy mal: mira al cielo, "ni el agua helada me calmaba" (128). La mirada al cielo no necesariamente debe entenderse como un acto religioso. Puede servir como contraste del calor de la fiebre con el agua helada de la lluvia. Pero la frase llega a ser de interés en comparación con las otras novelas, en las que la mirada al cielo es decisiva.[458] En este caso, lo que viene del cielo no alcanza para saciar las necesidades del momento. Pero "de pronto una voz desde muy adentro [l]e dijo que así estaba escrito y que debía suceder. Las dudas comenzaron a disiparse y se transformaron en una ansiedad arrolladora" (130).[459] Mediante la intervención de esa voz, Vansini reconoce que está en el camino correcto. El lector recién ahora se entera de que Vansini con sus últimas fuerzas está por llegar a la casa de su hija, con la que, por cuestiones políticas, no se habla desde hace ocho años. Mientras que él declara a los primeros hombres que llegaron a la luna a sus "santos más devotos" (50) –es decir, admira el desarrollo técnico de los EE.UU.–, la hija es militante de izquierda y rechaza la explotación de los pobres por el sistema capitalista. Pero ahora, ante la enfermedad del padre, a pesar de sus diferencias ideológicas y enfrentándose a las quejas de su novio, cuida a Vansini.

---

[457] En lo siguiente los números entre paréntesis se refieren a la edición de *El mejor enemigo* (López) del año 1984.
[458] Cf. *Conversación al sur* (Traba), donde el cielo figura como un presagio, sin que el peligro venga de él y cf. sobre todo el significado del cielo en *La larga noche de Francisco Sanctis* (Costantini).
[459] También los protagonistas Francisco Sanctis de *La larga noche de Francisco Sanctis* (Costantini) y Julia de *Los caminos* (Loubet) escuchan una voz en su interior que los guía por sus caminos.

De lo visto hasta ahora se puede deducir que Vansini no es el creyente más fiel: la tecnología es su santo, pero cumple con ritos religiosos y llama a la virgen y a los santos en cuestiones ante la vida y la muerte. También acude a la oración en el peor momento de su enfermedad:

> No pensaba resistir si los diablos venían a buscarme. Estaba seguro de que me llevarían al paraíso, donde todo sufrimiento será recompensado. No habían sido tantos mis pecados o al menos no tan graves. ¿O sí? Quería preguntarle a Nora pero no tuve fuerzas. Algunos quizá no me serían perdonados. El Padrenuestro era la única oración que recordaba completa y no me pareció suficiente. Inventé algunas, procurando llamar la atención acerca de mi inocencia. Comencé a traspirar. Escuché voces, voces que no eran ni mías ni de Nora ni de nadie conocido, como de otros tiempos. No correspondían al presente (139).

Aunque Vansini al parecer hace tiempo que no reza, está seguro de que una vez muerto estará en el paraíso, lugar de la eternidad que según la creencia cristiana está reservado para la gente buena. Si bien admite que a lo mejor hubo un pecado por allí, no lo considera muy grave. Es decir, se sabe una buena persona, cree en la resurrección y en la vida eterna junto a Dios. En el momento de querer rezar, busca en su memoria fórmulas, pero se acuerda sólo del padrenuestro (cf. 139)[460]. Llama la atención que este no le parezca "suficiente" ya que es la oración mayor de la cristiandad, el rezo que Jesús enseñó a sus discípulos. Pero Vansini prefiere buscar directamente a Dios en la oración, para explicarle mejor su caso y explayarle su inocencia. A la vez tiene una visión que lo lleva de la ciudad a "los campos cultivados con tulipanes blancos y negros" (140), las flores con símbolo de carácter transitorio.

> Abrí los ojos porque tuve miedo de que fuera ése el camino al más allá. [...] al pie de la cama se había sentado una india de piel muy oscura, con una larga trenza que se enroscaba a su alrededor como una serpiente (140).

La imagen de quien en Europa comúnmente aparece representada como un esqueleto masculino con guadaña, se encuentra aquí cambiada por la de una india, y las imágenes, creencias y tradiciones del país se confunden en el pasaje al más allá. Esa escena es llamativa, ya que Argentina es considerada el país más europeo de América Latina, y no hay, o solamente hay muy pocos pueblos originarios, los que, sobre todo en aquellos años, hablando grosso modo, eran despreciados.[461] Interesante también es la imagen de las trenzas que se enroscan como una serpiente. La serpiente, el animal del Génesis que trajo la seducción del mal al mundo, en la cristiandad es considerada símbolo del diablo. Pero asimismo, desde el siglo XVI, a través de influencias paganas, la serpiente representada como una rueda, como si la serpiente misma mordiera su cola, es el símbolo de la eternidad. Según el contexto, la eternidad del alma o de la gloria (cf. de Chapeaurouge 2010: 84-86). Para el contexto la interpretación de la eternidad del alma parece ser más acertada, ya que Vansini espera verse en el paraíso y tiene la visión que ya está en el camino al más allá. Pero no quiere morir todavía. Hace todo lo posible para que la india desaparezca de su alucinación. El enfermo vuelve a rezar: "Padre nuestro que estás en los cielos... Me agotaba rezar. No me dejes morir porque no estoy preparado todavía, tengo un par de deudas que saldar para que no me persigan allá" (141). Es decir, los rezos

[460] El no encontrar oraciones establecidas (en un primer momento) contrasta la novela con otras, en las que en la situación más necesitada los protagonistas se acuerdan de oraciones de su infancia (cf. por ejemplo Quintín de *En la estela de un secuestro* de Bosco y la escena ya comentada de Dolores en *Conversación al sur*, Traba).

[461] En el censo argentino del 2010, un 2,38 % de la población se autorreconoce como indígena (cf. http://www.censo2010.indec.gov.ar/cuadrosDefinitivos/analisis_cuarta_publicacion.pdf, 46).

formales lo cansan pero llega a entablar un diálogo con Dios. Es más una negociación o argumentación, que una conversación. Según su punto de vista no puede morirse todavía, por todo lo que le falta hacer. Esta oración puede ser considerada como una entrega de la propia vida a Dios, como lo postula Ratschow (1984: 31). No es una oración utilitaria, porque no pide una prolongación de su vida para su propio bien, sino que es un pedido cristiano, porque necesita su vida para ayudar al viejo, a su prójimo. Si bien no hay una respuesta directa de Dios a esa oración, Vansini recibe consuelo: "Estuve consciente de que comenzaba mi lucha contra la fiebre. Ya no estaba solo" (141). No queda claro a quién se refiere la frase: "Ya no estaba solo" que se encuentra en medio del texto. Porque si bien se puede referir a que Nora, su hija, le saque el pulóver y le dé una bolsa de hielo, también está la posibilidad que se refiera a su oración anterior. Vansini reconoce que no está solo en la lucha contra la muerte. "Alguien se encargaría de mantener alejados a los buitres que estaban haciendo su nido sobre el tanque de agua de la casa" (141). Ya ve a los mensajeros de la muerte (los buitres), pero confía que alguien los sacará de allí. Ese alguien probablemente no es la hija, sino Dios, o, si se quiere, la hija como ángel de Dios, como ya se vio en el caso de Irene (*Conversación al sur*, Traba).

Además de estas, se encuentra otra corta referencia a Dios cuando se compara la justicia humana con la divina. Al hablar Vansini con el joven abogado Fernando López, el autor ficcionalizado, este le aclara cómo funcionan las leyes de los hombres, que pueden ser interpretadas de diversas maneras, a lo cual Vansini le contesta: "–Dicen los cuervos que Dios no tiene ese tipo de problemas" (227), con una clara alusión a que el juicio de Dios es justo y no interpretable según conveniencia. Además, en los brazos de una prostituta (conocida y respetada por él), reconoce que "Dios está un pasito más cerca de lo que debe estar para que no nos quedemos en la mitad del camino" (235), porque en esa noche necesitaba compañía y sus amigos no estaban, cuando de casualidad se encontró con ella.

Los conceptos del cristianismo vuelven a tener importancia, cuando su yerno Horacio le explica cómo se desarrolló el movimiento peronista: le expone la historia de las diferentes alas y sus motivaciones y argumenta que varias veces el cristianismo fue la motivación para entrar a los grupos políticos. Así narra cómo el *Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo* se radicalizó: "Al vivir y compartir la miseria, la prostitución, la delincuencia, el sacerdote va viendo que no hay solución a través del cristianismo, de poner la otra mejilla" (195). Más adelante aclara:

> iban a los barrios primero a evangelizar, después a alfabetizar, después a construir una casita o un dispensario, pero se dieron cuenta de que eso no solucionaba nada. Porque en una de esas venía la topadora y aplastaba todo. Lo que tenía que cambiar era otra cosa. Allí comienza la famosa discusión entre los cristianos de la violencia o la no violencia (199).

Dicho de otra manera, ser cristiano, ayudar al prójimo sin cambiar las reglas sociales, según la opinión de Horacio, no alcanza para ayudar al pueblo. Añade una pregunta directa:

> –Dígame, Julio: ¿usted es cristiano?
> –Por supuesto.
> –Y bueno, Cristo dice que hay que ayudar a los demás. 'Amaos los unos a los otros'. Y yo me decido a amar a los demás, pero resulta que mi vecino es obrero y no le alcanza el sueldo. Alquila una vivienda porque no tiene casa propia. Y sus hijos no van a la universidad. Entonces yo, que también soy cristiano y creo en Dios, debo ayudarlo. La mejor manera de ayudarlo es tratando de resolver su situación económica, su situación social, su felicidad, su alegría (217-218).

Nora y Horacio son militantes y de profesión médicos, que representan el "perfil" de los jóvenes que desaparecieron, es decir jóvenes con expectativas a un buen futuro, que por la situación política social ingresaron en la política. Se encuentran con su suegro/padre, que es radical (partido político democrático argentino), en las convicciones cristianas. La pregunta directa: ¿usted es cristiano?, también puede ser extendida hacia el lector. Si es cristiano, hará algo para que el amor al prójimo se haga realidad ya en la tierra, según lo postularon y vivieron tanto Bonhoeffer, como los sacerdotes del *Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo.* Como visto en los capítulos anteriores, sin embargo hay que diferenciar entre las diferentes corrientes de las Iglesias, ya que muchos de los creyentes estaban en contra del camino de la violencia.[462] Esto se expresa en las dudas de Vansini. Si bien escucha y argumenta y siente respeto por la opinión de Horacio, no está de acuerdo con el camino de violencia de los jóvenes. Sin embargo, se encuentran a conversar y a intercambiar sus opiniones en el sentido de la dialoguicidad de Bajtín (2005). Es por eso que Girona Fibla destaca que Vansini y Horacio son "conscientes de que sus versiones personales son válidas pero no excluyentes, ya que toda construcción verbal resulta relativizadora" (Girona Fibla 1995: 39).

Empero, recién al ser exonerado Vansini de su puesto, por poder "prescindir de sus servicios", después de treinta años en la brigada, al desaparecer el mismo día su hija y su yerno, empieza realmente su "camino de Damasco".[463] En esa noche recorre a toda Córdoba para ver a los amigos de los que sabe que se metieron a la Triple A, como el Bebe y Sebastino. Durante este recorrido se entera de la muerte del Bebe, y a través de Sebastino, quien se ha convertido en uno de los jefes, de la frialdad e incondicionalidad de las matanzas, los enriquecimientos a través de usurpaciones de los *grupos de tareas*, y rechaza el ofrecimiento de ser parte de ellos. En esa misma noche se entera que los *grupos de tareas* son los responsables de la muerte del viejo del Barrio Güemes, por haber sido este denunciado de albergar a militantes. Hay que recalcar que Vansini no reza en esa noche. Aunque también se trata de una lucha por vida y muerte, esta vez no busca apoyo en Dios, sino recurre a los amigos con influencia, es decir, a los responsables de la desaparición de su hija. Dicho de otra manera, nuevamente, como en *Conversación al sur*, no se culpa a Dios por los acontecimientos políticos sociales, sino se busca la solución a través de los responsables de los crímenes humanos.

En la novela *El mejor enemigo* se encuentra entonces tanto la oración como discurso religioso, como también una instrucción cómo actuar como cristiano. La oración en primera instancia, como *reflejo textual*, hace ver la plena confianza de Vansini en Dios y su base en los conceptos cristianos. No puede llenar las fórmulas con sentido, pero busca y encuentra su propia manera

[462] Cf. la expresión del padre Mugica: "Estoy dispuesto a que me maten, pero no a matar" (cit. en Pontoriero 1991: 31 y lo desarrollado al respecto en el capítulo I).

[463] El motivo de Damasco (o sea el camino de la conversión) es mencionado de manera directa en las novelas *Los caminos* (Loubet, cf. capítulo III.3.2.2) y *La larga noche de Francisco Sanctis* (Costantini, cf. capítulo III.2.3.2). En esta novela, como ya señalado y siguiendo la distinción de Foucault, la conversión de Vansini no necesariamente tiene connotaciones religiosas. No hay un llamado por Jesucristo como en el caso de Saulo que provoque la conversión. Lo que sí, existe ese momento especial mencionado por Foucault (cf. 2004a: 266; su retiro forzado y la desaparición de su hija), que provoca la reflexión sobre lo que está sucediendo en el país. A través del itinerario o la odisea por la ciudad, –tanto como Sanctis deambula por Buenos Aires–, se entera de los responsables de la muerte del viejo del Barrio Güemes y de la injusticia, las barbaridades y las arbitrariedades de los *grupos de tareas*, lo que provocó que no sólo se preocupe –como en la primera instancia– de su hija como un problema personal, sino, después de haberse recuperado, también de los otros que se encuentran en la misma situación de peligro como su hija antes.

de hablar con Dios. Nunca duda de la existencia del mismo, y puede explayar su vida ante él. Aunque no reciba una respuesta directa a través de palabras, tiene la confianza que alguien está ahí y que ese alguien lo cuida, a lo que se agrega su propia voluntad por luchar por su vida y la de otros. Reza solamente ante cuestiones de vida y muerte, pero es llamativo que no lo hace cuando se trata de recuperar a su hija de la mano de los paramilitares. Es decir, cuando los problemas son provocados por los hombres, no busca la ayuda de Dios.

A través de los rezos de Vansini y de las enseñanzas de su hija y de su yerno, que se basan en los conceptos cristianos en referencia a la realidad vivida en el país, con una directa alusión a la doctrina de la *Teología de la Liberación,* se produce la ganancia de la *ampliación de experiencias.* Se nota que Vansini recibió una educación religiosa y en momentos de crisis en su vida esas huellas se hacen presentes. Esto lleva a la ganancia de la *indagación de la realidad,* porque Vansini, un protagonista con 'carácter abierto', reconoce al final lo que está sucediendo en el país y se siente convocado a actuar, por ser cristiano, en contra de la injusticia, la indiferencia y la violencia. Tanto como en *Conversación al sur,* –aunque en ella se acude a toda la humanidad y no (sólo) a los cristianos–, en las preguntas del yerno se puede leer una directa apelación y extensión al lector, a que cada persona que se considere cristiano, debe hacer lo posible para que el reino de Cristo empiece ya en la tierra. Sin embargo, tampoco en esta novela se autoriza el implemento de la violencia en la lucha a través del protagonista.

2.2.3 Mano a mano:¿Y qué querés que te diga? *(1983) de Eduardo Gudiño Kieffer*

¿Pero qué puedo decirte, qué vengo a decirte?
¿Qué vengo a pedirte? Nada, creo que nada.
Miento, quiero pedirte algo: compañía
(Eduardo Gudiño Kieffer 1983: 205).

La novela *¿Y qué querés que te diga?* de Eduardo Gudiño Kieffer fue publicada en 1983 en Buenos Aires.[464] Entró al corpus por las abundantes referencias al discurso religioso. Recién al final de la novela resalta que la trama se desarrolla en los años previos a la dictadura militar. De mayor interés es la crítica social que se encuentra en el texto narrativo: la falta de educación de los jóvenes y su abandono por los padres. Esta crítica explica a la novela como una de las voces estabilizadoras del régimen autoritario, que como varias veces visto, propaga el papel de las madres como educadoras de sus hijos, de los futuros ciudadanos argentinos, bajo la protección del padre. Esta impresión se fortalece aún más, si se sabe que Gudiño Kieffer escribió obras por encargo y escribía en *Pájaro de Fuego*.[465, 466] Sin embargo, entra un comentario a la novela que puede ser entendido en contra del régimen militar. La voz heterodiegética comenta: "haciéndolo saber después como quien no quiere la cosa a medio Buenos Aires (ya no se puede decir *le tout Buenos Aires* puesto que tantos han partido queriendo o sin querer, con o sin aviso)" (155).[467] Empero, al estar la novela ubicada en los años del gobierno anterior, se debe comprender esta frase más bien como una crítica en contra de ese, al mostrar que la trama se desarrolla en una ciudad que no está viviendo una situación normal. A través de un análisis de sus personajes y por la posición evidenciada en relación a la fe, se espera poder ubicar la novela en su contexto.

El lector sigue las aventuras del protagonista Federico en las calles de Buenos Aires, que son narradas desde su experiencia de los trece años. Los diálogos que se realizan entre los protagonistas se intercambian con las narraciones de una voz heterodiegética. Esta, en algunos casos, se inscribe como "autor omnipotente" (cf. 89), como se autodeclara, cuando piensa que el punto de vista de los personajes, ni sus propias descripciones como voz heterodiegética son suficientes para aclarar lo que sucede.[468] Pero ya con lo dicho por Federico, el lector se da cuenta de las equivocaciones en los juicios de este: Su madre, por ejemplo, es peronista, lo

[464] Eduardo Gudiño Kieffer nació el 2 de noviembre de 1935 en Esperanza (Provincia de Santa Fe) y murió el 20 de Septiembre de 2002 en Buenos Aires. Gudiño Kieffer forma parte del boom en los años '60. Es autor de novelas como *Comerte mejor* (1968), *Medias negras y peluca rubia* (1979), cuentos (también para niños) y guiones cinematográficos. Además, era periodista y un importante colaborador de diarios y revistas como *La Nación* y *La Prensa*, entre muchos otros. Sus libros fueron traducidos al inglés, francés, portugués, holandés y polaco. Ya que muchas de sus obras tratan en y de Buenos Aires fue nombrado "Ciudadano Ilustre de la Ciudad" en agosto del 2001 por la Legislatura de la Ciudad.
[465] Que Gudiño Kieffer escribió obras por encargo, resalta en una crítica sobre su obra de María Angélica Bosco: "En todos sus trabajos, aún en los libros que aceptó publicar por encargo, mantuvo su calidad de estilo y su agudo humor" (cf. http://www.gudino.com.ar/idxsuvida.htm).
[466] Gudiño Kieffer fue colaborador de la Revista *Pájaro de fuego*. Reichardt opina de la revista: "se trata de una propuesta cultural de la dictadura militar. Lo que sí consta es un oficialismo obsecuente hacia el Ministerio de Cultura y Educación, que se combina, a la vez, con un esforzado disimulo del aparato militar" (Reichardt 1989: 77). Además de destacar los mutuos elogios entre Victoria Ocampo, Jorge Luis Borges. Mujica Láinez y Bioy Casares tanto en *Sur* como en *Pájaro de fuego*, Reichardt (1989: 82) menciona a "Gudiño Kieffer quien se ocupa, sobre todo, del más fervoroso autoelogio".
[467] En lo siguiente los números entre paréntesis se refieren a la edición de *¿Y qué querés que te diga?* del año 1983.
[468] A esa autorreferencia del autor ficcionalizado corresponde la cuarta dedicatoria que se encuentra al comienzo de la novela: "Y a mí mismo, qué tanto. Nunca hasta hoy me dediqué un libro. Ya es hora de que empiece a mirarme" (Gudiño Kieffer 1983: s.p.).

que en sí no tiene importancia, porque "habla por hablar, como todas las mujeres" (11). En cambio Raúl, su compañero, es descrito de manera eufórica:

> parece inteligente Raúl, me gusta bastante Raúl, le pregunté lo que era carisma y dijo que seguro algún perfume francés, entonces terminé buscando en el diccionario: 'Don gratuito que concede Dios a una criatura'; lo de gratuito sí que me lo creo, no por Perón sino por Curro que consigue todo de arriba (12).

No sin ironía, se evidencia que el compañero de la madre también "habla por hablar". Pero Federico, en el caso de Raúl, no se molesta por eso. A través de la crítica a la madre, resalta la crítica a Perón, del cual Federico dice que es "el dueño exclusivo del carisma" (11). Pero él no lo recibió de manera gratuita ("de arriba") sino que tuvo que trabajar para conseguirlo. Curro (15 años), el héroe de la clase, en cambio, es descrito como alguien que "consigue todo de arriba".[469, 470] Pareciera ser alguien que está protegido o favorecido por Dios.

Curro lleva a Federico a su departamento, luego de que este repruebe un examen y no quiere volver a su casa. No por temor a un posible castigo, sino muy por el contrario, por miedo a la indiferencia de su madre, quien según él solamente se ocupa de su cabello y de su boutique: "temo que *no me reprendan*" (33); "soy libre, no me reprenden, no me retan, nadie me curra en mi casa, no existo" (34). Es decir, hasta la *currada* de alguien, el ser estafado por alguien, sería mejor que la sentida indiferencia para este chico que está a un paso de la adolescencia. Realmente, no sale ningún aviso en los diarios o la televisión, nadie busca a Federico. El supuesto descuido de la madre también se demuestra a través de la descripción de las vacaciones dos años atrás, cuando Federico sufrió un calambre aguas adentro:

> vino Raúl y me sacó y me llevó a la orilla medio muerto y mamá tomaba sol y no se movió ni se sacó los algodones con que se tapaba los ojos y yo vomité y ella sólo reaccionó, cuando el vómito la salpicó entera, reaccionó, reaccionó, se corrió un metro, secándose con la toalla y diciendo qué asco (204).

Se entiende que la madre no se interesa por su hijo, aunque le da regularmente para comer y lo lleva de vacaciones. El lector, a través de lo que dice la madre, entiende que lo que ella debe considerar una educación basada en libertad, para Federico significa abandono, porque él necesita más que cama y comida. Lo que cuenta de la madre es negativo y contradice a los conceptos que el gobierno militar postuló como tarea de las madres (cf. III.2.2.1). Mientras que en la novela *Conversación al sur* (Traba) este discurso militar es retomado para argumentar en contra de sus enunciadores, en la presente novela el no cumplir con él es dibujado de manera negativa y como un abandono de las criaturas.

Curro, en cambio, hijo de un español y nuevo en el colegio, está acostumbrado a vivir solo, ya que su padre es narcotraficante de muy alto nivel, por lo que deben mudarse cada tanto a los países más diversos para no ser capturados. Al llevar a Federico a su casa, se encuentra con la mala noticia que el padre se ha ido, sin dejarles dinero ni a él ni a su compañera Esmeralda, prostituta con ambiciones de actriz. La Gran Christian, como se autoapoda, se

[469] Curro es un nombre aptrónimo, ya que, como el lector pronto se entera, realmente vive currando, chantajeando, estafando a todos, menos a su padre y a Federico.

[470] Sin buscar la pelea, Curro pudo ganar al más fuerte del curso, por lo cual todos lo aceptan como el primero. Después de una prueba entre los niños, quién puede alcanzar el orgasmo más rápido, Curro primero 'pierde', según las reglas establecidas, ya que estaba "como si no compitiera, como si estuviera sumido –muy abiertos los ojos azules fijos en el techo– en un sueño de arcángeles, querubines y serafines" (20). Dicho de otra manera, al parecer lo está disfrutando plenamente, pero no cumplió con el reglamento, ya que tarda mucho más que los otros, por lo que ellos lo desprecian: "hay que matar a los dioses cuando demuestran que son de carne y hueso" (23), comenta la voz heterodiegética. Pero cuando Curro cuenta que él ya había estado con mujeres, todos se arrepienten y él vuelve a ser el héroe, o aún más todavía.

niega a mantenerlos, por lo tanto, los dos niños tienen que rebuscarse su comida, lo que se convierte la trama superficial de la novela. Se puede constatar entonces, que este padre también descuida a su hijo. Sin embargo, Federico no lo considera, como en su propio caso, un abandono. Con la explicación de Curro, qué es un padre para él, resalta el amor que este siente por su padre: es como una ballena en el mar que te traga y te escupe en la orilla (cf. el libro bíblico de Jonás) y es como un oasis en el desierto o el sol entre nubes frías. Pero también aclara que esos momentos de calidez: "[d]uran unos momentos, qué se yo, como máximo un mes o dos o tres, no mucho más... Y estás de nuevo solo en una ciudad donde nadie te conoce salvo tú..." (134). De modo que se desvanece la imagen de una vida envidiable. Pero cuando el padre está, se nota que se preocupa hasta de los más mínimos detalles: "Y ponte algo encima que está lloviendo" (198), le dice a Curro. Un detalle, tan anhelado por Federico.

Pero el enfoque de este trabajo está en las alusiones y referencias directas al discurso religioso: La novela empieza con alusiones a Santa Gema Galgani, hasta ese momento desconocida a Federico.[471] Pero en "realidad todos creían cualquier cosa que dijera Curro, y por eso aceptaron como sagrada palabra el último curro de Curro: Santa Gema Galgani" (28). A través de este episodio el lector puede dimensionar el grado de admiración al que Curro ha llegado:

> ¿Los santos están en el cielo? Yo voy a decir esta oración pero no porque crea en ella sino porque vos me vendiste la estampita, creo en vos más que en santa Gema, hay más santos que Curros en la vida, me parece (29).

Ya que Curro le parece ser único, Federico le sigue ciegamente. La pregunta acerca de si los santos están en los cielos, muestra que para él están lejos. Curro, en cambio, está ahí, con él, a su lado, acompañándolo. Es decir, Federico reza a una santa, pero no cree en ella. Lo hace por una persona que se ha vuelto santo para él. Según la voz heterodiegética pasó lo que siempre pasa en la época de exámenes:

> algunos –los más– aprobaron y bendijeron a Santa Gema; otros fueron reprobados y no la maldijeron, pensaron que no habían rezado bien, que no se habían concentrado lo suficiente. Que no eran dignos ni de la beata ni de Curro (29-30).

Es decir, se ironiza el trato con la religión. La religión no se toca, nunca tiene la culpa si algo no resulta. Pero si, por el contrario, se alcanzó el objetivo, entonces sí fue gracias a ella. Algo parecido se da en el caso de Federico: culpa a la santa cuando fracasó en el examen: "la estampita me falló" (30). En realidad hace lo mismo que la gente religiosa. Tampoco culpa a su gran santo, a Curro, quien le vendió la estampita, sino le echa la culpa a la santa, con lo que deja a su propio santo intacto. No obstante, al final de la novela, Federico le aconseja a Dios que si una santa con ese nombre no existe todavía, la debería inventar: "el apoyo de una santa es un alivio, creéme" (208). No queda claro si lo hace para justificar la acción de Curro o si reconoce el apoyo moral que brinda la fe en una santa. De todos modos, esto no contiene ninguna creencia trascendental, pero sí la certidumbre que la compañía de alguien ayuda.

Otra referencia a la religión se hace cuando los dos niños están a solas y tienen que ganarse la vida. Federico y Curro primero se convierten en dos "inocentes hermanitas de caridad" (44) y venden las estampitas de Santa Gema Galgani a los alumnos de otros colegios. Según el monto que reciben por ellas, agradecen en escalas: "gracias"; "gracias, que Santa Gema te

[471] Santa Gema Galgani nació el 12 de marzo de 1878 en Camigliano y murió en Lucca el 11 de abril de 1903. Fue una joven y mística pasionista italiana que fue canonizada por el Papa Pio XII en 1940.

acompañe"; "gracias, que Dios te bendiga y Santa Gema te acompañe" (45). Dicho de otra manera, implementan un buen negocio con la fe y el miedo de los otros.

> Pero el hombre propone y Dios dispone, sobre todo si el hombre decide usar monjitas que no son tales para fines profanos.
>
> Lo que sucedió, para un buen predicador preconciliar, fue lo mismo que el Castigo Divino, así con mayúsculas y todo (48-49).

Como relata la voz heterodiegética, el "castigo divino" llega en el acto, ya que los dos se abusaron de la imagen de las monjas para hacer un negocio. Sucede que un hombre les cruza el camino, y tanto como ellos, utiliza el pretexto religioso: "Salí como presintiendo el milagro: las encontré a ustedes" (50) y "[e]l Cielo las premiará..." (50). Pero una vez adentro del departamento, resulta que el hombre que los buscó con el pretexto que su esposa está muriendo y necesita de las últimas bendiciones, los quiere obligar al sexo: "–Para que el sexo sea sexo tiene que estar relacionado con la religión y con la muerte... –murmuró como si pronunciara una plegaria" (51). Gracias a la astucia de Curro se salvan de la situación y pueden huir. Sin embargo, los "tres minutos y pico: para Federico fueron las llamas de la eternidad en el infierno" (55). La escena, que casi termina en una violación de los niños y un asesinato del hombre, es para Federico como si se le adelantara el purgatorio. En otra situación, cuando ingresan sin invitación a una fiesta, a la cual solamente los más distinguidos de la sociedad están invitados, y comen del bufete libremente, son descubiertos y como castigo tienen que limpiar los baños del personal de servicio. Al ser liberados "se sentían como si hubieran cargado con el peso de todos los pecados del mundo sobre sus espaldas" (187). Las curradas, basadas en la mayoría de los casos en el abuso de los ritos religiosos, son castigadas en el acto, a través de alusiones a castigos religiosos. Pero los dos siguen con la necesidad de ganarse la vida, por lo cual Curro empieza a anunciar el futuro: "Crecimiento, muerte, renacimiento. Tú serás un artista. O tal vez un sacerdote..." (105). El decir, que la persona se convertirá en artista o en sacerdote, es como aclarar que no hay mucha diferencia entre las dos profesiones; ambas representan un papel, lo que en el caso del sacerdote significa que su actuar y su creencia no son considerados sinceros. En la tradición de la figura del pícaro (cf. por ejemplo *Lazarillo de Tormes,* anónimo de España*,* o *Till Eulenspiegel,* anónimo de Alemania) se puede decir que Curro, como mendigo y predicador se burla y abusa de sus contemporáneos y pone al descubierto la superficialidad de sus creencias y el fácil abuso de ellas.[472]

Cuando vuelve el padre de Curro, tienen que dejar el departamento en quince minutos y salir de Argentina y Federico se queda solo. Si bien no está acostumbrado ir a la iglesia, en el camino a su casa siente la necesidad de entrar a una, llevado por un impulso.[473] En un primer instante tiene miedo, siente que todos los santos lo miran:

> para vigilarme porque soy un desconocido, soy un intruso, tal vez un sacrílego ladrón de reliquias. No, se tienen que dar cuenta de que no soy un ladrón ni un intruso aunque no me conozcan bien: de chico me enseñaron que la casa de Dios es la casa de todos y prefiero estar un rato acá antes de volver a mi propia casa, en mi propia casa soy un turista y aquí no (203-204).

[472] Si bien a través de las curradas de Curro existe la alusión a la tradición del pícaro, hay que constatar que la forma de la novela no corresponde a esa (no está escrita por una voz homodiegética, ni en estilo epistolar).
[473] Ese mismo impulso que lleva al protagonista ante Dios, también se encuentra en *Los caminos* (Loubet), *La larga noche de Francisco Sanctis* (Costantini) y *En la estela de un secuestro* (Bosco).

Si realmente se debe interpretar esta última frase como que el ser humano es un turista en el mundo, por el que pasa hasta entrar en su casa que es el cielo, queda, a mi entender, abierto.[474] Cierto es que la casa de Federico vuelve a ser descrita sin las características de un hogar. Llama la atención que después de tantos años se acuerde repentinamente de Dios y busque refugio en él.

> Cristo, Dios, niño Dios, es muy poco lo que sé de vos, sé lo que me dijeron en la doctrina antes de pasar la Comunión pero no entendí demasiado, por qué te ibas a dejar asesinar así si eras Dios, por qué ibas a tener que irte con la falta que nos hacés (205).

Federico no ha entendido nada de la doctrina cristiana, pero le ha quedado grabado que puede dirigirse a Dios a cada momento, ante cualquier situación, como Schaller (cf. 1984: 26) lo explicó. Reza y relata a Dios todo lo pasado en los últimos días, le entrega su vida, precisamente como Bloth define una de las posibles maneras de rezar (cf. Bloth 1984: 100). Federico le cuenta su vida, sus preocupaciones y relaciona todo con lo que sabe y ha escuchado de Dios, aunque confiesa que hace tiempo que no viene a la iglesia. Su último contacto con la iglesia fue la comunión. Pero en su diálogo con Dios, que a lo mejor algunos calificaran como un monólogo, ya que no hay respuesta directa de Dios, le demuestra plena confianza:

> pronto me voy a sentir bien, se irá el miedo, debe ser bueno estar desnudo de miedo ante Dios, no quiero tenerte miedo, Dios. A mamá le tengo miedo porque no me reprende, nunca me pegó, nunca me retó cuando rompí algo, cuando me porté mal: a veces pienso que le tengo miedo porque mamá no existe, o por lo menos no existe de acuerdo a lo que los libros del colegio y los profesores y los otros chicos dicen de la madre.
>
> […]
>
> Voy a arrodillarme, no sé por qué pero voy a arrodillarme (204).

Vuelve a las tradiciones, sin saber por qué, pero lo hace en la esperanza y confianza que se sentirá bien, que será para su bien. La comparación que abre entre la madre y Dios es muy llamativa: vuelve a recalcar la ausencia mental de la madre. El chico clama por reglas, necesita límites y saber a qué debe atenerse. No quiere tener miedo a Dios, pero a la vez subraya que Dios sí castiga. Dios es la ley y por eso lo necesita. Pero Dios también es el que puede lograr milagros y es el Dios a quien se puede dirigir para hacer pedidos:

> Jesús crucificado: hacé que mi mamá me pegue, hacé que yo llore en el hombro de ella y que Raúl no esté presente aunque sea por un rato, un ratito nomás para estar a solas con mamá, para que ella se desahogue conmigo y me diga que soy un ingrato, cómo la abandoné sin decir nada durante casi diez días, eso te pido, no es mucho. Y te pido compañía y te pido permiso para volver a darte las gracias, porque si mamá se enoja conmigo voy a volver a darte las gracias. Y si no voy a volver igual, Curro se fue para siempre y necesito hablar con alguien y aprender, aprender y aceptar que cada uno aprende por sí mismo (206).

Se produce en un primer instante un rezo utilitario, en cierto modo infantil, tomado del imaginario social, que cuenta con que Dios da algo, cuando uno también le da algo en cambio, como ya se vio en el caso de Dolores. Pero, como lo señala Ratschow (cf. 1984: 31) y como la voz heterodiegética explicó en el caso de las estampitas, no sin ironía, los creyentes vuelven

[474] Que el ser humano en el concepto del cristianismo sea solamente un huésped en la tierra se refleja en el versículo Hebreos 13:14, además en muchas canciones eclesiásticas como "Ich bin ein Gast auf Erden und hab hier keinen Stand" de Paul Gerhardt ("Soy huésped en la tierra, no tengo posición aquí"; Cancionero evangélico N° 529 y cf. Thomas Martin Knoll s.f.: s.p.).

hacia Dios aunque no cumplió con su pedido. También Federico le asegura a Dios que va a volver, aunque no cumpla con su deseo, porque lo necesita. No amenaza a Dios para conseguir su deseo, sino por el contrario, se puede considerar su oración como un desahogo, como una plegaria, ofreciéndose a la vez a sí mismo. Precisa de alguien, está solo. Su creencia es una mezcla entre la fe en un Dios poderoso, amigo de confianza, y a la vez en un Dios humano, con límites que a lo mejor no puede atender a todos los fieles. Además, Federico le cuenta como a un amigo, cómo está el mundo actual, después de 2.000 años, y le explica "cómo funcionan las cosas aquí abajo" (208), porque "lo que quiero y te pido y te suplico así y aquí de rodillas que me entiendas es que ahora no hay milagros, hay bombas" (206). Jesús para él está en el cielo y al parecer ni está enterado de lo que está pasando en la tierra. Que los milagros se hayan convertido en bombas, le sirve para subrayar la necesidad de actuar, como lo ha hecho Curro. Hay que rebuscarse la vida, aunque uno vaya con ello en contra de las leyes de *La Biblia*. En consecuencia justifica todas las andanzas y curradas de los últimos días: el hablar mal de *La Biblia* (que es aburrida, cf. 148) no debe enojar a Dios, ya que "vos no escribiste la Biblia ¿verdad?[475] Entonces sé bueno, no te sientas embromado en tu amor propio que la cosa no es con vos" (209).

> YO tenía hambre. Si hay culpa echámela a mí y si hay castigo castigame a mí. Ya me estás castigando, Jesús, con hacerme volver a casa. Shhh... No me obligás, no me obligás, ya sé que no me obligás. ¿Pero qué puedo hacer si no vuelvo a casa? Te pido que vengás conmigo. No, no te desclavés de la cruz, vení conmigo en imagen, acompañame. Yo te prometo que voy a volver a visitarte en esta iglesia y en cualquier otra. Porque si estás en todas partes, seguro estás también en todas las iglesias. Te voy a buscar en todas (209).

Es decir, Federico entra en un diálogo con Dios. Nuevamente, como ya visto varias veces, el protagonista se encuentra en una situación extrema. Sintiéndose solo, abandonado por la madre, y sin el amigo que era todo para él, en esa situación entra a la iglesia, en búsqueda de encontrar un amigo, confiando plenamente en la presencia de Jesús. En el sentido de Ratschow no es un rezo utilitario, el que se hace solo por obtener favores de Dios, sino un rezo que se refiere a Dios y en él hacia todo lo que tiene, o sea vida, salud y abundancia de todo vitalmente necesario (cf. Ratschow 1984: 31). El concepto que Federico tiene de Dios no es el de un Dios del Antiguo Testamento que castiga, aunque en un principio se podría pensar eso. En Jesucristo está buscando a un amigo, por lo tanto, le atribuye todas las calidades que un amigo debe tener. "Perdoná la comparación y perdoná si es sacrilegio y no me excomulgués que lo digo de todo corazón: Curro me hace acordar a vos" (206), lo que, considerando la relación que Federico tiene con Curro, es un gran elogio, un símbolo de su confianza en Jesús. El capítulo mismo se titula "Mano a Mano" (203), es decir, su concepto de Jesús

[475] En un momento Curro le hace un resumen del libro, según su punto de vista, más inmoral del mundo: "Hay violencia, brujería, sexo, todo junto. Guerras, catástrofes, adulterios, incestos…" (144), para después admitir que se trata de *La Biblia*. Curro recalca varias veces que se aburrió leyéndola (cf. 154). Después le dice: "–Mira, Federico, entre nosotros y aunque parezca una herejía: La Biblia es sin duda el libro más completo del mundo, pero para mí que está muy mal escrito. O será culpa de las traducciones, no sé" (148). Además se burlan de que los senos de la mujer en el Cantar de los Cantares están descritos "como dos cabritos" (149) y que ella sea comparada con una yegua y con "–Dientes como manada de ovejas trasquiladas –susurró para sí, tragándose el último trozo de salchicha–. ¡Qué degeneración, che, qué degeneración!" (150). Nuevamente sale a la vista que se trata de la perspectiva de un adolescente. A través de la referencia al libro "El cantar de los cantares", la crítica a *La Biblia* que sea aburrida y ridícula, se relativiza, ya que este libro es considerado por los críticos literarios como uno de los libros más valiosos de la literatura culta, lo que los dos todavía no entienden.

es el de una persona con la que puede hablar al mismo nivel, sin deuda el uno ante el otro, ofreciéndose el uno al otro:

> Si sos todo, ¿cómo no me vas a hacer compañía? Ahora me voy a ir sin darme vuelta, porque si me doy vuelta no te vas a animar a levantar la cabeza y a mirarme para poderme reconocer cuando yo te diga hola, aquí estoy, no me dejés solo, te necesito. [...] Mirame bien. No quiero perderme, no quiero que me pierdas. Te prometo volver. Si yo te necesito debe ser porque también vos me necesitás. Nos necesitamos: ¿no es eso la amistad? Cuidame y yo te cuido. Sin medallitas, sin estampitas. Desnudos de miedos. Mano a mano (210).

En esa oración del niño de trece años, se esconde una crítica a la práctica de la Iglesia católica de utilizar los miedos y las esperanzas de la gente, para hacer ganancias (lo mismo que los dos adolescentes han hecho). No quiere, no necesita intermediarios. Quiere estar a solas con Jesucristo, hasta Curro como intermediario está demás. No necesitan de otros para encontrarse, es una relación mutua y sin miedos:

> Jesús, nunca hablé con Curro de vos. Tal vez sea mejor. Tal vez, tratándose de vos, sea mejor hablar directamente con vos. Sin intermediarios, aunque el intermediario sea Flash Gordon Péndex. A solas. ¿Pero qué puedo decirte, qué vengo a decirte? ¿Qué vengo a pedirte? Nada, creo que nada. Miento, quiero pedirte algo: compañía (205).

Pide su compañía, entonces, porque no hay nadie más que Dios. "él [Curro] no va a volver y en cambio vos sos Dios y estás siempre en todas partes y me ves aunque yo no te vea y me oís aunque yo no te oiga" (207). Dicho de otra manera, detrás de esa oración se hace notar la confianza absoluta que Federico tiene en Dios. Porque el mencionar que no lo ve y que no lo puede oír, hace que la oración se vuelva sincera. Además, no solamente pide por pedir, sino pide por el camino, cómo alcanzarlo: "Yo sólo quiero un poco de compañía, dámela, o enseñame cómo buscarla" (207).

Como ya se dijo, Federico tiene un concepto muy humano de Dios y de la creencia en sí, en el sentido que ve a Dios como necesitado de la compañía del hombre. A su vez, en su creencia entra un concepto naturalista:

> Y voy a mirar bien porque tu estar en todas partes y todo el tiempo quiere decir, seguro, que sos un gorrión y una palmera y el río marrón y la manzana que me gustaría morder ahora mismo; y tal vez sos también una pared, un maniquí, una estrella, el sol, las nubes, el viento, la lluvia (210).

Considerando que en todas esas cosas y plantas puede estar Dios, según cree Federico, se destaca que Dios realmente lo está esperando en el departamento:

> La *areca lutescens* balancea sus elegantes hojas en el hall de entrada del edificio; si Federico supiera un poco de historia –si hubiera vagado en los libros por el tiempo y el espacio–, pensaría en un flabelífero que lo saluda solemnemente con abanicos verdes en la ceremonia del regreso (211).

"La ceremonia del regreso" recuerda a la vuelta del hijo pródigo, motivo muy frecuente en la literatura. Sólo que aquí no es el padre que lo espera ansiosamente, o la madre respectivamente, sino la palmera, y en ella, según la creencia de Federico, Dios. La madre se está duchando, pensando que su hijo está durmiendo todavía. Raúl no está, tal como Federico lo había deseado, así que realmente tiene la posibilidad de franquearse ante la madre. Pero ella no entiende lo que le pasa a Federico, lo que él le está reclamando. La madre no se reprocha nada. Lo trata con "querido", "mi amor", "amoroso", "tesoro", se viste sin problema ante él, pero se ve que no lo tiene en sus planes. Cuando Federico le recuerda que tenía que rendir,

solamente contesta un "–Ah, sí, claro" (217), sin preguntarle por los resultados, más preocupada por lo que se va a poner esa noche. La madre pareciera tener la convicción total de que a su hijo no le sucede nada y que pasa bien por la escuela; pero no cuida de él. El hijo, como último recurso ante la indiferencia de su madre, le reprocha que "podría ser un desaparecido" (218), ante lo cual ella se ríe y le contesta que "esas cosas solamente les suceden a los demás" (218). Esa actitud es lo que el gobierno militar reprochó a los padres, y sobre todo a las madres: ellos se tienen que hacer cargo de la educación de sus hijos, para que se conviertan en buenos ciudadanos. La madre en la novela, peronista, como se aclara, no cumple con su deber, por lo que su hijo sale a la calle y peca en contra de la religión y estafa a los ciudadanos.

Con todo se puede decir que los lectores se hallan frente a la doble vertiente: pueden leer en el relato solamente una novela de aprendizaje, o pueden leerla como una afirmación de sus ideas reaccionarias: el orden social y la educación son necesarios para que no se expanda el abandono de la juventud. O sea, se halla una evidente crítica del gobierno peronista en la novela, y hasta que se le da implícitamente la culpa de la situación política-social que pasa el país en aquellos años. La frase "esas cosas solamente les suceden a los demás", en muchas novelas contestatarias sirve como acusación que los vecinos no hacen nada, en esta novela se convierte en una advertencia que los propios hijos pueden caer en la delincuencia y en la lucha armada, si no se tiene el debido cuidado. A través de la novela se afirma entonces una posición reaccionaria, conservadora, con la que implícitamente se apoya el discurso militar. Esto se verifica precisamente a través del *reflejo textual* de la oración desesperada del adolescente que necesita del cuidado de su madre. Dios es, según su punto de vista, un amigo y un compañero que puede todo. Este entendimiento refleja una cierta *extensión* (en el sentido de Bach 2001) del discurso religioso, pero sin que se esconda bajo este pedido de amistad una búsqueda a trascendencia; es simplemente un pedido sincero de compañía de un niño de trece años, lo que delata la carencia de afectos de su hogar.

Sin embargo, también se encuentran formas narrativas en la novela que pueden ser entendidos como señales de una posible lectura diferente: El punto de vista de Federico varias veces es delatado como subjetivo, porque los mismos errores que comete la madre, otros (¡en ambos casos se trata de hombres!) también los pueden cometer, sin que sean vistos mal por él. Podría ser entonces que el supuesto abandono de su madre se deba nada más que a un malentendido. Pero la última escena es narrada a través de un diálogo y el lector puede participar directamente en la conversación entre madre e hijo como un espectador y se da cuenta que la madre realmente piensa sólo en su vestido y sus asuntos. Por ello, a mi entender, estas señales narrativas no alcanzan para otorgar una contraparte a la primera impresión y se puede afirmar que la novela fue escrita en favor a la dictadura militar. Al utilizar el discurso religioso para señalar la soledad del niño de 13 años, se manifiesta que el abandono de la juventud por las madres evoca comportamientos en contra de los valores cristianos.

2.2.4 Ante el abismo: El beso de la mujer araña *de Manuel Puig (1976)*

–'Estoy pidiendo que haya un Dios'.
–...un Dios que me vea, y me ayude, porque [...] no [quiero] morirme
(Manuel Puig [1976] 2008: 157).[476]

La novela *El beso de la mujer araña* es la cuarta novela de Manuel Puig y fue publicada en 1977 en el exilio de México.[477] Jorgelina Corbatta considera hablar de una 'novela didáctica' por las notas respecto a la homosexualidad y las referencias políticas (Corbatta 1998: 178) y Claudia Kozak la asume dentro de las cuatro novelas que forman el "ciclo político" de Puig.[478] Este resulta "un recorte de interés particular para analizar el modo en que la narrativa de Puig establece una mirada política 'otra' pero sin esquivar el debate por las cuestiones políticas de su tiempo" (Kozak 2011: 133).[479]

La trama de la novela se desarrolla todavía bajo el gobierno peronista, después del 4 de abril de 1975 hasta unos meses antes del golpe. Juan Manuel García Ramos (cf. 1981: 342) señala que la trama tiene lugar entre el 7 de septiembre de 1975 y el 9 del siguiente mes, fecha en que los dos protagonistas. Luis Alberto Molina (37 años), homo- o transexual, ha sido acusado del delito de corrupción de menores y ha recibido una condena de ocho años. Su compañero de celda es Valentín Arregui Paz (26 años), preso político, en espera de juicio, aunque ya fue detenido en 1972, es decir hace tres años. El 7 de septiembre Molina empieza a contar una película de amor a su compañero de celda, aunque a este no le agrade. Pero poco a poco va entrando al juego y a través de los comentarios que ambos protagonistas hacen con

[476] En lo siguiente los números entre paréntesis se refieren a la edición de *El beso de la mujer araña* (Puig) del año 2008.
[477] Manuel Puig nació el 28 de diciembre 1932 en General Villegas, provincia de Buenos Aires y murió el 22 de julio 1990 en Cuernavaca, México. Estudió letras en Buenos Aires y cine en Roma. En 1963 se mudó a los EE.UU. donde escribió su primera novela *La traición de Rita Hayworth* (1965) por la cual recibió varios premios. En 1967 Puig regresó a Buenos Aires, donde publicó su segunda novela *Boquitas pintadas* (1969) y *The Buenos Aires Affair* (1973). Después de varias llamadas amenazadoras, se exilió a México donde publicó *El beso de la mujer araña* (1976), una de sus novelas más reconocidas. En 1976, cuando publica esa novela, estaban prohibidos todos sus libros en Argentina. La novela es filmada por Héctor Babenco en 1988. Siguen las novelas *Pubis angelical* (1979), *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1981), *Sangre de amor correspondido* (1982), *Cae la noche tropical* (1988), *Los ojos de Greta Garbo* (1993), *Estertores de una década. Nueva York '78* (1993) y la novela incompleta *Humedad relativa 95%* (1991). Amícola señala que para Puig, como para Rodolfo Walsh y Saer, "lo político (y lo social) se ve como indisolublemente unido con lo literario con una unidad similar a la forma y contenido o, con otra figura, como la de las dos caras de una hoja de papel" (Amícola 2000: 296). La obra de Puig en los últimos años ha recibido mucha atención por parte de la crítica literaria (cf. por ejemplo Corbatta 1988). Por lo tanto no es este el lugar de presentar todos los trabajos sobre la misma. Como corresponde al tema del estudio han entrado solamente las críticas que se refieren al discurso religioso. No obstante, hay que destacar que no hay muchos estudios entre los consultados, en que se mencione el discurso religioso de la novela. Excepciones son Elias Miguel Muñoz (1987), Rubén L. Gómez-Lara (1996) y Guillermina Rosenkrantz (1999), entre otros. Interesante resulta, además, dentro de los estudios consultados, el de Graciela Goldschluk y Julia Romero, quienes destacan la evolución de la edición de *El beso de la mujer araña* a a través de apuntes y pre versiones de Puig. En ellas se discutió el posible comienzo de la novela, en el que Molina, a punto de morir, pide poder "dar un beso a mi mamá, que llegue preciosa como la virgen María" (Goldschluk/Romero 1997: 40). Es decir, en una versión anterior, Molina piensa en el último momento de su vida en su madre, a la cual compara con y venera como si fuera la virgen María. En cambio, en la última versión, su pensamiento se dirige a su amor Valentín, como las heroínas de sus películas, que pensaron en el último momento de su vida en sus amantes.
[478] Las cuatro novelas que pertenecen a esa distinción son *The Buenos Aires affaire* [1973], *El beso de la mujer araña* [1976], *Pubis angelical* [1979], *Maldición eterna a quien lea estas páginas* [1981] (cf. Kozak 2011: 133 y 150, nota 5).
[479] Kozak señala que en esta otra forma de escribir, con el constante cruce de voces tan diferente a las 'literaturas del silencio', "Puig encuentra otras zonas de *inoperancia* y comunidad política *impropia*" (Kozak 2011: 134).

respecto a las películas (de amor), elegidas (menos una), según el gusto de Molina, se notan los diferentes conceptos de vida de ambos protagonistas:[480]

> [Puig] comprendió y explotó las posibilidades políticas implícitas en la seducción que poseen las formas masivas. Sus textos dramatizan en su construcción el juego de estrategias, la ambigüedad y el relativismo producido por el encuentro de formas 'altas' y 'bajas' (Amar Sánchez 1998: 139).

A través de las películas, los dos logran traspasar las paredes de su celda, además logran acercarse uno a las ideas del otro, comprenderse mutuamente, sin por eso abandonar sus propios ideales. Así Valentín se da cuenta que su posición aparentemente tan liberal, en cuestión a mujeres, está influenciada por modelos conservadores, y Molina reconoce que su vida también vale y no debe ser menospreciada por los demás. Como *Conversación al sur,* esta también es una novela dialógica, en el sentido de Bajtín (2005), lo que se acentúa en *El beso de la mujer araña* aún más, ya que no cuenta con un narrador, sea homodiegético o heterodiegético, sino se constituye solo por medio de diálogos entre los dos protagonistas, a los que se agregan las narraciones de las películas, contadas por Molina, los informes policiales, a través de los cuales el lector se entera de las acciones de la policía, el director de la cárcel y de la presidencia.[481] Junto con Amícola se puede decir que el recurso de la *mise en abîme,* lleva a que

> la narración intercalada de filmes a cargo de personajes primarios enriquece[...], por ejemplo, el relato principal gracias a su capacidad de complejizar la lectura lineal del texto, primero mediante sutiles conexiones que pondrán de relieve una ingenuidad de perspectiva que el narrador oculto –junto con el lector– colaborará en desmontar (Amícola 2000: 299).[482]

Se puede destacar entonces que hay un juego entre el discurso mass media de las películas y el discurso erudito sobre la homosexualidad de las notas a pie de página.[483] En ellas se desarrollan los diferentes conceptos de varios psicólogos.[484] Pero también entra el discurso religioso, como uno entre los muchos (cf. Muñoz 1987: 25), a la novela y contribuye a dar una explicación sobre las relaciones de estos discursos con la sexualidad y la forma en que se presenta en la sociedad de aquellos años. Interesa entonces expresar la entrada del discurso religioso y considerar si a través de él no resaltan además otros detalles y temas importantes, sobre todo vinculados a la situación política en la que se inscribe la novela. Si bien su

---

[480] La película que elige especialmente para Valentín es un film político.

[481] Para un análisis detallado de la novela bajo el aspecto del diálogo en el sentido bajtiniano cf. Michael Dunne (2005).

[482] Según Amícola, "[l]o singular es que en el mundo de Puig la máquina de contar puesta en funcionamiento oculta el proceso de enunciación [...], gracias a la delegación del acto de relatar" (Amícola 2000: 304).

[483] Cf. por ejemplo el trabajo de Avellaneda que reconoce que: "Manuel Puig fue, efectivamente, el modelo y el punto de referencia indiscutido de los nuevos narradores, y también lo fueron algunos escritores de la generación posterior a Puig, como Luis Gusmán, Osvaldo Lamborghini y Héctor Libertella. En Puig encontraron los jóvenes varios aspectos básicos de la estética que estaban tratando de elaborar ellos mismos en la década del ochenta: la poética de mezcla y el montaje hecho con los residuos de la cultura de masas y los materiales discursivos de los saberes 'altos'; el falso documentalismo con que Puig construye sus 'historias de vida'; el simulacro realista que lograba con sus artificiosas transcripciones de las interlocuciones sociales" (Avellaneda 1997: 166). Cf. además Amícola y Graciela Speranza (1998) y Olga Ruth de Steimberg Kaplán (1989), entre otros.

[484] Anthony Nuño Avila (cf. 2002: 250) señala que se contraponen las teorías sobre la orientación sexual de la Iglesia (católica), la que según lo dicho en la novela "ha catalogado al impulso homosexual simplemente como uno más de los muchos impulsos 'malvados' pero de índole natural que azotan a las gentes" (87, nota) y las de Kate Millet y Dennis Altman los que analizan "la orientación sexual de una manera más liberal y distanciándose de juicios y prejuicios religiosos y morales [con lo que] ofrecen otra perspectiva más abierta sobre la orientación sexual" (Nuño Avila 2002: 250-251). Una nota especial, es la de la doctora Taube, la que es, como señala Legaz "un personaje más, quizás enmascaramiento de la voz y el pensamiento de Puig" (Legaz 1995: 20, cf. Rosenkrantz 1999: 40 y Andrea Rice 1987: 207). Sobre la significancia dentro de la novela de esa nota cf. también Amícola (2000: 315-316) y Roxana Páez (1995).

emergencia ya fue considerada por algunos investigadores, todavía no constituye un tema frecuente de análisis y menos aún en el contexto que se traza dentro de este trabajo.

A través de los comentarios respecto de las películas o su situación fuera y dentro de la celda, ambos protagonistas mencionan su relación con la religión. En el caso de Molina, su relación se ve sobre todo a través de las películas que elige. En casi todas se encuentran referencias al discurso religioso, aunque no necesariamente se trata de la religión cristiana. En la película "La mujer pantera", basada en el film "Cat People", la señal de la cruz entra a la novela como símbolo poderoso a través del cual se puede espantar a ese ser fantástico que está relacionado con del diablo (cf. 34). En la película que está basada en el film "I Walked With a Zombie" y que tiene lugar en una isla caribeña, el vudú y sus ritos son de importancia central, mientras que en la película "Destino", versión libre de "Die große Liebe" ("El gran amor"), de ideología Nazi, las referencias a la religión judeocristiana son frecuentes.[485] En una de las escenas, la protagonista Leni está escuchando música con el oficial alemán:

> Él dice que es su favorita, esas especies de oleadas de violines son las aguas de un río alemán por donde navega un hombre-dios, que no es más que un hombre pero que su amor a la patria le quita todo miedo, ése es su secreto, el afán de luchar por su patria lo vuelve invencible, como un dios, porque desconoce el miedo. La música se vuelve tan emocionante que a él se le llenan los ojos de lágrimas. Y eso es lo más lindo de la escena, porque ella al verlo conmovido, se da cuenta que él tiene los sentimientos de un hombre, aunque parezca invencible como un dios (53).

Se tergiversa lo que el hombre acaba de explicar de la música. Él le parece a ella tan fuerte como un Dios, porque tiene sentimientos humanos. Dicho de otra manera, los atributos que se dan comúnmente a Dios, de ser Todopoderoso, ella (y él) y, por lo tanto, también Molina, quien cuenta la película, lo transfieren a la humanidad.

La trama de esa película sigue en una nota: los dos hablan del 'Conductor' que estaba dispuesto a dar su vida en contra del "sanguinario terror marxista" y el oficial le explica:

> El verdadero Porqué de la personalidad del Conductor, incluso para nosotros sus más allegados, quedará para siempre en el misterio. Sólo creer en los milagros lo explica. Dios ha bendecido a este hombre y la fe mueve a las montañas, la fe del Conductor y la fe en el Conductor... (79).

Esto puede ser considerado una directa alusión a Adolf Hitler (el Führer) en una analogía a Perón, quien fue llamado por sus seguidores 'El Conductor', con lo que se relaciona el Peronismo con el Nacional Socialismo. Dios que aparentemente ha bendecido al 'Conductor', es connotado, por lo tanto, con el fascismo, mientras que la doctrina marxista es recalcada como una filosofía atea.[486] Es interesante observar en este contexto, que en la novela *¿Y qué querés que te diga?* (Gudiño Kieffer) a Perón se le niega haber recibido su 'astucia' como un don de Dios. Es decir, en una novela a favor del régimen militar, a Perón le es negado tener el apoyo de Dios, mientras que en una novela que se dirige tanto en contra del gobierno peronista de los últimos años y la que al mismo tiempo está en contra del gobierno militar, Dios es descrito como el patrocinador de ambos regímenes, es decir, tiene una connotación negativa.

Otra imagen religiosa entra a la novela, cuando al final de la película se le construye una estatua a la protagonista Leni, la que se decidió por la causa de los alemanes nazis y muere en el intento de ayudar al oficial, su amante: "Y él [el oficial] se va retirando, y hay una luz

[485] Sobre la procedencia de las películas cf. entre otros Legaz (1995: 10-11).
[486] Que Dios es connotado con el fascismo también se observa en la novela *El vuelo del tigre* (Moyano).

que parece venir del cielo, y él se va con los ojos llenos de lágrimas y queda la estatua de ella con los brazos extendidos" (85). Esta imagen tiene una connotación muy fuerte cristiana, ya que se asemeja a la estatua de Cristo, como se encuentra, por ejemplo, en Rio de Janeiro.[487] Esto subraya lo recién recalcado, que Dios es considerado parte del régimen Nazi. Pero el mensaje político para Molina no tiene importancia, ya que está interesado únicamente en la entrega por amor de Leni, lo que es premiado con esa estatua. También en la película sobre la cantante de Veracruz hay una referencia a Dios, aunque corta. Cuando el amante se va, por amor, porque no quiere que ella sufra por él, le dice que "si Dios los querrá reunir nuevamente... se encontrarán aunque no se busquen..." (209). Dios es tomado como excusa, consuelo y última razón. Lo que él quiera, eso se hará. Se puede destacar entonces que en todas las películas el Dios judeocristiano es considerado como Todopoderoso y justo. Ya que Molina cuenta las películas desde una memoria lejana, se puede reflexionar que son sus ideas acerca de la religión las que permean en la narración de las películas.

Además de lo que se puede deducir de las películas, hay referencias más concretas a la fe y a Dios a través de los diálogos entre los dos presos.[488] El lector reconoce por lo que Molina dice, que este se considera adherente al cristianismo aunque tenga sus dudas ("aunque no creo mucho", 219), y que Valentín es ateo. Molina considera y clasifica el mundo según las tradiciones cristianas. El infierno es lo malo: "–HABÍA JURADO que no te iba a contar otra película. Ahora voy a ir al infierno por no cumplir la palabra" (101), mientras que lo bueno está y viene del cielo:

> –[...] Porque, mirá, el cariño de mi mamá es lo único bueno que he sentido en mi vida, porque ella me acepta como soy, me quiere así no más, como soy. Y eso es como un regalo que te hace el cielo, y es lo único que me ayuda a vivir, lo único (178).

Se nota a través de esas palabras que Molina ya ha tenido que sufrir mucho por su transexualidad. La madre es la única que lo acepta como es. Una razón más –además de la explicación freudiana– de que él quiera hacer todo para estar nuevamente con ella, ya que sabe que ella está enferma del corazón.[489]

> –Valentín, yo hice una promesa, no sé a quien, a Dios, aunque no creo mucho.
> –Sí...
> –Y es que lo que más quería en la vida era poder salir para cuidar a mamá. Y que sacrificaba cualquier cosa por eso, que todo lo mío venía después, antes que todo yo pedí poder cuidar a mamá. Y se cumplió mi deseo.

[487] De la estatua del Cristo se espera que bendiga y proteja la ciudad.

[488] En la novela *Maldición eterna a quien lea estas páginas* los protagonistas Larry y el Sr. Ramírez hablan de manera mucho más amplia de Dios y de la Iglesia. Resalta que Larry, que cuando era monaguillo todavía devoró *La Biblia* y el Libro de la Plegarias, como adulto rechaza la Iglesia: "–No me interesa el tema. Es un anacronismo tan obvio, y reaccionario. […] Y hasta parece haber una nueva iglesia, de parte del pueblo. Eso sí sería novedad. […] –Mi padre nunca iba a la iglesia. Un pagano total. Eso me gustaba de él, su indiferencia ante la religión. Pero ante la política también era así. Ambas le parecían un embuste, porque ni la una ni la otra tenían que ver con su realidad" (Puig 1982: 142). Más adelante aclara que "[l]a religión está al servicio de la represión, pero esperamos ser recompensados por nuestros sacrificios, recibiendo una versión cambiada de lo mismo que fue reprimido" (Puig 1982: 148). Es decir, la Iglesia no es considerada como cercana a la gente (hay una alusión al *Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo* como una excepción dentro de la Iglesia), pero la imagen que tiene de Dios es de alguien quien cuida a sus hijos: "–Me miraría con benevolencia. Me permitiría existir, no me destruiría. Restringiría su poder, y me permitiría ganar la admiración de todos" (Puig 1982: 149).

[489] Que la madre esté enferma de corazón también puede ser entendido en sentido figurativo, ya que al parecer el matrimonio no fue muy feliz y además tiene a su único hijo encarcelado, clasificado por "anormal" por la sociedad.

> –Estate contento entonces. Vos sos muy generoso de pensar primero en otra persona, y no en vos mismo. Tenés que estar orgulloso de ser así.
> –¿Pero es justo eso, Valentín?
> –¿Qué cosa?
> –Que yo siempre me quede sin nada... Que yo no tenga nada mío de verdad, en la vida (219).

El lector en ese momento ya sabe que el director de la cárcel le había hecho el planteo a Molina que si obtiene información de Valentín, podrá irse a su casa. Por eso, tratan a debilitar a Valentín con comida intoxicada. Pero Molina, que se ha enamorado de Valentín, lo mima y le prohíbe comer la comida de la cárcel. Cuando le anuncian que lo liberan, aunque no pudo o quiso proporcionar a los carceleros ninguna información, a Molina se le viene el mundo abajo. Ahora quisiera quedarse en la cárcel, más que nada para poder proteger a Valentín.[490] Es decir, el pedido que ha hecho a Dios –o quién sea– se cumplió, pero ahora se vuelve en contra de él. Debe sacrificar su amor por Valentín para cuidar a su madre. Considerado por Valentín como generoso, ya no quiere serlo sino ser egoísta, pensar sólo en sí mismo, o mejor dicho, en Valentín. Molina pasa por una crisis de sentido en su vida, en la cual Dios no tiene mucho que ver. El creer o no en Dios no es el problema de Molina, sino la pregunta por el amor y lo que se debe dar por él. Esto es lo que también se refleja en sus películas. En todas el amor y los sacrificios que se hacen por él, están en primer plano.

El proceso contrario se da en Valentín, declarado ateo. Como se ha desarrollado en el primer apartado de este capítulo III.2, la oración se expresa muchas veces en épocas de necesidad. Eso se puede observar a través del comportamiento de Valentín. Su actitud hacia la religión y hacia la fe va cambiando a lo largo de la novela, principalmente guiada por su estado de salud. Así, al principio, explaya sus ideales con certeza, cuando le contesta a Molina quien le quiere persuadir a disfrutar su comida:

> –No creo en eso de vivir el momento, Molina, nadie vive el momento. Eso queda para el paraíso terrenal.
> –¿Vos creés en el cielo y el infierno?
> –Esperate, Molina, si vamos a discutir que sea con cierto rigor; si nos vamos por las ramas es cosa de pibes, de discusión de bachillerato.
> –Yo no me voy por las ramas.
> […]

[490] Philip Swanson contrariamente sostiene que Molina solamente mima a Valentín para poder sacarle información, como una mujer araña (cf. 1995: 23-24). Pero al tener en cuenta que Valentín es el quien besa a Molina y este sea el que finalmente muere, cumpliendo con un encargo de Valentín, queda la pregunta, si no se debe considerar a Valentín como mujer araña (cf también Stephanie Merrim 2005: 227). La novela permite, a mi entender, ambas interpretaciones, mientras que la película de Héctor Babenco "Kiss of the Spider Woman" (1985) ve claramente a Molina como mujer araña. Para un análisis de posibles orígenes del motivo de la mujer araña cf. Marco Kunz (1994: 46-54). Clasifica también el actuar del director de la cárcel como comportamiento de una araña (cf. Kunz 1994: 48). Si bien Molina fuese considerado entonces un señuelo, faltaría el beso, en el sentido estricto.
Lo que solamente algunos mencionan, es el hecho de que Molina es llamado por el apellido y Valentín por el nombre. En Argentina no es inusual que las parejas o estrechos amigos se nombren por el apellido, como distinción especial, por lo tanto la interpretación de Gerald Martin (cf. 1989: 319), que Valentín utiliza el apellido para mantener distancia, no corresponde en este contexto. Una explicación puede ser que el apellido de Molina termine en "a", connotación femenina, lo que no se da en su nombre Luis Alberto. Según Geneviéve Fabry, el apellido refiere al padre y "tiende a subrayar su dimensión pública" (Fabry 1998: 170). Pero Molina está pegado únicamente a su madre y se ve a sí mismo como ama de casa, mientras que Valentín, a pesar de que se define por su lucha política, es llamado por el nombre de pila. Pamela Bacarisse a su vez señala que Molina es de "no 'apellido'" (Bacarisse 1988: 88), es decir, proviene de una clase social baja, mientras que Valentín es de "apellido de segunda categoría, pero apellido" (108). En consiguiente, también se invierten las posiciones. Se nombra el apellido de quien no tiene importancia, valorándolo en cierto modo así, mientras que Valentín se empareja a la situación del otro, callando el apellido.

> –[…] El gran placer es otro, el de saber que estoy al servicio de lo más noble, que es... bueno... todas mis ideas... (29).

Es decir, en una primera lectura se podría creer que Valentín está adherido a los pensamientos cristianos, porque habla del 'paraíso terrenal' como del paraíso celestial, después de la muerte, en el que ya nadie se tiene que preocupar por lo que pasará mañana. También Molina pregunta si Valentín cree en el cielo y el infierno. Pero Valentín, sin dar una respuesta clara, lo clasifica como una pregunta de niños, una pregunta naif. Se refiere al mundo terrenal, es decir, no está luchando por una vida mejor en el más allá, sino por un mundo mejor en la tierra misma. Se adhiere con ello a las ideas marxistas, lo que para él son "lo más noble" (29). Tal como él lo expresa, se puede decir que tienen mucho en común con la doctrina cristiana y el mandamiento de amar al prójimo como a sí mismo, propagados por la *Teología de la Liberación*. Así declara:

> Eso de no dejarme basurear es otra cosa, no es eso lo más importante. Ser hombre es mucho más todavía, es no rebajar a nadie, con una orden, con una propina. Es más, es... no permitir que nadie al lado tuyo se sienta menos, que nadie al lado tuyo se sienta mal.
> –Eso es ser santo.
> –No, no es tan imposible como te pensás (60).

Molina clasifica lo dicho enseguida con connotaciones del cristianismo: cumplir con esas ideas para él es ser santo. Porque según su experiencia para una persona es imposible cumplirlas, mientras que para Valentín son un ideal posible de alcanzar. Dicho de otra manera, muchas veces en la novela se puede pensar que Valentín está mucho más cerca a la doctrina cristiana de lo que está Molina, aunque el primero rechaza la adhesión al cristianismo, mientras que el segundo se considera miembro, aunque "no cre[a] mucho" (219). Molina también le hace ver a Valentín que es él, quien nombra a Dios cada rato aunque es ateo, a lo que este le responde que son formas lingüísticas, ya secularizadas, sin connotación religiosa:

> –Entonces contame un poco más y nos va a venir el sueño a los dos, **si Dios quiere**.
> –Los ateos no hacen más que nombrar a Dios todo el tiempo.
> –**Es un modo de decir** (73, negritas hechas por UA).

Aunque sea "un modo de decir", nada más, es llamativo que se enuncie y resalte este tema en la novela. Esa expresión secularizada que en su sentido original significa que Dios dirá o proveerá lo que el futuro trae y que admite que el papel humano está limitado y que no puede controlar todos los asuntos, está instalado en el discurso social. Proviene de la *Carta de Santiago* en la que se encuentran varios consejos sobre aspectos prácticos para la vida cristiana. Así, dice que no está permitido hacer planes para el futuro, sin agregar: "Si el Señor quiere, viviremos y haremos esto o aquello'" (Santiago 4:15).[491] Sorprende que a Molina ese uso le llame la atención, porque no se hace ver como una persona religiosa que posiblemente se sienta agredido por el (ab)uso del discurso religioso por parte de un ateo. Nunca se comenta que esté orando, tampoco cuenta que se haya ido a misa (sea dentro o fuera del penal), aunque es probable que antes haya acompañado a su madre. Sin embargo, el nombrar a Dios por parte de los ateos, puede ser considerado como la necesidad de llenar un hueco, aunque rechacen ser relacionados con el contenido original. Esa suposición se manifiesta cuando Valentín se ablanda, viéndose enfrentado concretamente con la muerte:

[491] También Pablo utiliza esta frase (cf. Hechos 18:20-21) o "si el Señor lo permite" (1 Corintios 16:5-7).

> –Ese pibe que murió.
> –Se ganó el cielo, de eso estate seguro.
> –Ojalá pudiera creer que sí, hay veces que uno quisiera creer que la gente buena tiene una recompensa, pero yo no puedo creer en nada (125).

Cuando se entera de la muerte de un joven del grupo de militantes, Molina es quien enseguida tiene a mano el consuelo de la resurrección cristiana y está seguro de que el joven está en el cielo, junto a Dios y no en el infierno. Pero a Valentín esto todavía no le convence y confirma que él no puede creer en ninguna recompensa, y afirma una vez más que él no cree en Dios. Pero después de las intoxicaciones de la comida carcelaria envenenada está tan débil que sus pensamientos cambian: se atreve a escribir una carta a Marta, su gran amor, al que rechazó por la causa. Como es tan débil, le pide a Molina que escriba la carta para él. Es decir, Molina ha llegado a ser de gran confianza para Valentín, para que este le dicte una carta de amor. O, como Cuervo Hewitt dice, para dictarle "confesiones". Ella señala el papel inverso de ese momento: "También es revelador que el narrador de fantasías sea también el escribiente de las confesiones del otro, el oyente y espectador de sus narraciones" (Cuervo Hewitt 1990: 56). Pero Valentín nunca fue nada más que un oyente o espectador, siempre comentó las películas, y sobre todo, hizo observaciones a las películas elegidas por Molina. La carta es una muestra de confianza de Valentín, aunque tenga su origen en su debilidad.[492] Por eso, acepta también que Molina se preocupe por él: "Poné té para los dos, por favor" (177), o cuando deja que Molina pida puerta para él (cf. 192). Empero, no se puede comparar esta situación con la de un confesionario y su silencio y privacidad entre el cura y el pecador, ya que la carta a Marta pasa por las manos de Molina, además de las manos de los guardias de la cárcel. Sin embargo, vale destacar que cartas en textos narrativos, tanto como los géneros íntimos en general, otorgan a estos "la textura del laboratorio de escritura donde la tensión entre intimidad y espacio público es explorada, puesta a prueba y politizada" (Kozak 2011: 135), ya que hacen a los lectores externos accesible lo privado.[493] Siguiendo a Foucault se puede decir que este es uno entre muchos métodos de un sujeto para alcanzar, por cuenta propia o con ayuda de otros, un estado de pureza, sabiduría, perfección o inmortalidad (cf. Foucault 1993: 26). Por esa razón asumo con Cuervo Hewitt que se puede considerar esta carta como una "confesión". Porque Valentín se abre en ella como nunca, parece haberse olvidado de la tercera persona y se libera de todos sus temores y dudas. Es por esa apertura que la carta entra como una confesión, como un rezo implícito a este trabajo:

> –[…] y yo como vos no me conformo a ser un mártir, Marta, me da rabia ser mártir, no soy un buen mártir, y en este momento pienso si no me equivoqué en todo... […], Marta... tengo miedo porque estoy enfermo... y tengo miedo... miedo terrible de morirme... y que todo quede ahí, que mi vida se haya reducido a este poquito, porque pienso que no me lo merezco, que siempre actué por generosidad, que nunca exploté a nadie... y que luché, desde mis semejantes... Y yo, que siempre putié contra las religiones, porque confunden a la gente y no dejan que se luche por la igualdad... estoy **sediento de que haya una justicia... divina. Estoy pidiendo que haya un Dios... con mayúscula escribilo**, Molina, por favor...

[492] Kozak señala que "Puig utiliza con bastante frecuencia en toda su narrativa el recurso del diario íntimo o la carta" (Kozak 2011: 134) que son "'escrituras del yo' pero forman parte del repertorio más extenso de géneros (orales, escritos, monólogos interiores) que enmarcan las voces de los personajes y hacen avanzar la historia" (Kozak 2011: 135).
[493] Kozak (cf. 2011: 143) hace hincapié en que hay una serie de cartas en la novela que se corresponden. El capítulo empieza con el bolero "Mi carta" de Mario Clavel. Molina lo utiliza muy inteligentemente a través del topos de la disculpa fingida de ser un inoportuno, para interrogar a Valentín sobre la carta recibida. Es la primera vez que Valentín se permite una cierta apertura hacia Molina, la que culmina en la carta a Marta.

> –Sí, seguí.
> –¿Cómo iba?
> –'Estoy pidiendo que haya un Dios'.
> –...un Dios que me vea, y me ayude, porque quiero salir algún día a la calle, y que sea pronto, y no morirme.
>
> […]
>
> –[…] Qué terrible es perder la esperanza, y eso es lo que me ha pasado... el torturador que tengo adentro me dice que ya se acabó todo, que esta agonía es mi última experiencia sobre la tierra... y hablo como un cristiano, como si después viniera otra vida, que no la hay, ¿verdad que no?... (157-158; negritas hechas por UA).

En un primer instante se puede ver que Valentín está utilizando palabras provenientes de la discursividad cristiana. Así la palabra "mártir" tiene una fuerte connotación religiosa, si bien en un principio significa que una persona se murió en la defensa de alguna causa, dando así testimonio de su fe en esa razón. Pero comúnmente esa muerte abnegada se relaciona con la religión, es decir que alguien muere en defensa de o por su creencia religiosa. Valentín, quien quiere vivir por una causa noble, lo que de por sí tiene connotaciones religiosas, ante la muerte duda, si esa causa realmente valga su sacrificio. Porque esa causa no tiene la esperanza de compensación en otra vida celestial. Es una causa únicamente terrenal, por ese le falta y pide por un Dios. Rolando Camozzi (1977: 15) destaca que Valentín "pregunta por la trascendencia, residuo lejano, pero vivo, de una inquietud religiosa (tema siempre presente en las novelas de Puig a través de diversas cenizas)". Dicho de otra manera, aunque el lector no escucha la oración misma, a través de la carta se entera de que Valentín sí está clamando por un Dios, para que su vida tenga sentido. Al mismo tiempo hace una crítica a las religiones y sus instituciones, "porque confunden a la gente y no dejan que se luche por la igualdad" (157). Es decir, les reprocha que impiden lo que es el núcleo de su doctrina, la igualdad entre la gente. Lo hace en el sentido de Marx (cf. Marx/Engels 1964: 1, 378), quién dijo que la religión es como opio para el pueblo, es decir, a través de y con los conceptos de la religión se puede tranquilizar al pueblo para que no se levante ante el poder que lo está oprimiendo. Sin embargo, Valentín nota el vacío que queda si no hay religión. Nuevamente utiliza palabras del discurso religioso: está sediento. Evoca con esa impresión lo que Jesús dijo: "el que beba del agua que yo le daré, nunca volverá a tener sed" (San Juan 4:14). Dentro de esa agua divina, también se entiende la justicia en el mundo, la justicia divina que Valentín anhela tan desesperadamente. Concuerdo con Cuervo Hewitt quien opina que

> como si desde el vacío de sus omisiones, con la brevedad, la frase trunca, y las reticencias de los personajes, el narrador dejara implícito otro texto en el que se advierte el vacío en función de significante (Cuervo Hewitt 1990: 52).

Pero en el caso de los puntos suspensivos entre justicia y divina veo no más que una intensificación del significado y no que constituya "un momento en el lenguaje popular que recalca la presencia de un secreto a voces" (Cuervo Hewitt 1990: 56).[494] Porque para Valentín no es lógico hablar de lo divino, ya que no es creyente. Por lo tanto, le debe costar expresar sus sentimientos y relevar sus anhelos respecto a la divinidad, y hace en consecuencia pausas.

[494] Sobre la importancia de los espacios y los puntos suspensivos en la novela de Puig cf. también D´Errico (1995).

Se puede destacar entonces que la carta representa una revelación de los sentimientos más profundos de Valentín. El enfatizar que Molina tenga que escribir "Dios" en mayúscula, significa que realmente quiere que se entienda que se está refiriendo a un Dios, en el sentido original de la palabra, aunque no especifica a cual Dios se refiere.[495] No le importa la religión a que adhiera, pero necesita de una fuerza más allá, porque sus ideales no alcanzan ante la muerte cercana. De mayor pasa a menor: pasa por la necesidad de una fuerza divina, el amor a Marta y sus deseos de ver y de tocarla nuevamente, hasta llegar a los problemas más cotidianos, el olor de su propio cuerpo, por no poder lavarse. Cuando era un hombre sano, pensaba que tenía que soportar esos problemas, para no debilitarse mentalmente. Pero al pronunciarlos, viene la ayuda. Porque Molina no solamente escribe, sino piensa sobre lo que escucha, tanto como Valentín lo había hecho en el caso de las películas. Para este problema Molina tiene una solución y se la ofrece en el acto. Con sólo la esperanza de un baño con pañuelos y agua caliente en la celda, vuelve el Valentín antiguo:

> –¿Por qué la rompés?
> –No hablemos más del asunto.
> –Como quieras.
> –Está mal dejarse llevar por la desesperación...
> –Pero está bien desahogarse. Vos me lo decías a mí.
> –Pero a mí me hace mal. Yo tengo que aguantarme... (159)

Nuevamente marca Valentín la diferencia entre ambos. Él es el luchador por una buena causa, él tiene que soportarlo. Pero se lo aguanta recién después que el otro le ha hecho bien y lo ha ayudado. Sólo el hecho de desahogarse hace que la ayuda por otro sea posible. Viendo el estilo de la carta, podría decirse que la carta es un análogo a la oración; cumple esa función aunque no esté dirigida explícitamente a Dios. Como Valentín no cree en Dios, aunque lo esté buscando, explaya su vida ante otra persona. Ya que de esta hace tiempo está separado, ella tampoco está presente, como tampoco lo está Dios. En Molina le llega su ángel salvador, si se quiere así, ya que le ayuda a bañarse y a sacarse la comezón de encima. Lo fortalece, por lo cual Valentín supera su debilidad y puede seguir con su lucha.

Una interpretación de la relación entre ambos protagonistas, explicada bajo aspectos religiosos, hacen tanto Guillermina Rosenkrantz (1999) como Rubén L. Gómez-Lara (1996). El último lo estudia en primera instancia bajo el interés del "desarrollo de la relación amorosa". Explica que *El beso de la mujer araña* "consta de una estructura tetrapartita cuyas etapas son: encuentro, seducción, consagración y sacrificio" (Gómez-Lara 1996: 44). Mientras que la relación Gabriel-Molina, según esa interpretación, queda en el segundo nivel, la seducción, en la relación Valentín-Molina, sigue hasta el sacrificio.[496] La consagración se da a partir de la segunda parte de la novela, después de que Molina vuelve del interrogatorio con el director del penal. En vez de contarle los secretos de Valentín, consiguió comida sana y rica para los dos. Según Gómez-Lara, el término de la "consagración" significa una

> triple función de entrega, aceptación y metamorfosis. El acto de la consagración se refiere al instante sublime y mágico, casi metafísico, en el cual, como en la misa católica, se efectúa el acto que reúne la entrega total, la fé [sic!] incondicional y la metamorfosis; es decir, el acto se asemeja al momento en el

[495] Para una comparación de las maneras de escribir "Dios" en las novelas y su posible significado, cf. el capítulo III.2.1.

[496] Gabriel es un hombre heterosexual que Molina conoció y del que se enamoró cuando estaba en libertad todavía.

> culto católico en el cual el sacerdote ofrece el pan y el vino y éstos, por medio de la entrega y de la fé [sic!] de los oficiantes, se ven transfigurados en la sangre y el cuerpo de Cristo (Gómez-Lara 1996: 58).

Si bien yo no concuerdo con esta interpretación, que se refiere a la entrega sexual de Valentín y Molina como metamorfosis en el mismo sentido de la Última Cena, hay que constatar, que Rosenkrantz también hace una referencia a esta, aunque de manera diferente, cuando compara la "entrega del plato diario de comida envenenada a Valentín […] como metáfora pervertida del acto de la comunión católica" (Rosenkrantz 1999: 59), por adjudicarle un "poder de reconversión". O sea, en vez de dar el plato que lleva a la vida eterna, se le da un plato que le lleva a delatar a sus compañeros, y tal vez hasta la muerte.

Según Gómez-Lara, la fusión de identidades a través del acto sexual, ocurre en un primer instante a nivel físico (Molina se toca a sí mismo un supuesto lunar que en realidad está en el cuerpo de Valentín), para después pasar a nivel espiritual (cf. 191; Gómez-Lara 1996: 61-62). Esta observación es interesante, cuando uno la compara con lo dicho en *La Biblia*:

> A partir de este instante, Molina deja de existir al nivel psíquico y espiritual para sumergirse dentro de la identidad de su amante, haciéndose eco de ciertas palabras en el Nuevo Testamento en que se dice que 'serán los dos una sola carne' (Gómez-Lara 1996: 61).

Esa transformación simbólica de dos seres, llama la atención en este texto narrativo, porque en *La Biblia,* es el hombre el que "deja a su padre y a su madre para unirse a su esposa, y los dos llegan a ser como una sola persona" (Génesis 2:24), mientras que en la novela es Molina, quien tiene el papel de la mujer, el que finalmente se decide por dejar a su madre para poder seguir a su amor Valentín.

De entrada, el título señala que el beso tiene un papel importante en la novela. Gómez-Lara remarca su origen religioso; sin embargo, se excede, a mi entender, puesto que afirma que "Dios le infundió el espíritu de la vida al hombre por medio de un beso" Gómez-Lara 1996: 64), cuando en el Génesis dice: "y sopló en su nariz y le dio vida" (Génesis 2:7). Además enumera que "el beso puede servir para sellar la paz, para unir a la criatura a su Creador, para transmitir al Espíritu Santo, y aún más significativo en lo que afecta a novela, puede servir como sello nupcial" (Gómez-Lara 1996: 64). Gómez-Lara mismo señala que "para algunos críticos esta interpretación del valor ritual-nupcial del beso resulta un tanto exagerada" (Gómez-Lara 1996: 64), pero la defiende con la referencia al título. Sin embargo, no menciona que hay hembras arañas que devoran al macho después de haberse apareado con él. Una referencia para esta interpretación se obtiene a través de la primera película, la de la mujer pantera, en la cual la protagonista tiene miedo de besar a su marido, porque con eso se convertiría en pantera y lo devoraría. En una escena Molina le pregunta a Valentín si tiene miedo de besarlo, por miedo que pueda convertirse en mujer pantera, pero Valentín le contesta que Molina es una mujer araña que lo atrapó en su telaraña. Es decir, Valentín no relaciona el beso con la muerte. Empero, y contrariamente a esa situación, Molina sí muere, después del beso. Si Valentín es consciente de que manda a Molina a la muerte, como su propia madre le reprocha (cf. 242), o si realmente cree que su plan no puede fallar, como le asegura a Molina, queda una pregunta abierta. ¿Es Valentín finalmente un Judas que utiliza Molina para sus fines?[497] Vale detallar que en la novela Valentín le da el beso y entonces Molina se ofrece a pasar la

[497] Judas fue uno de los doce discípulos de Jesucristo. Además fue el quien delató a Jesús en Getsemaní con un beso (cf. San Lucas 22:48).

información, mientras que en la película Valentín le da el beso recién después que Molina se comprometió a pasar el mensaje. Dicho de otra manera, mientras que en la novela se puede hablar del beso comprometedor que seduce a Molina a involucrarse en la causa política, o sea, el beso de araña, o el beso de Judas por el cual muere, en la película el beso puede ser entendido como agradecimiento de haberse ofrecido. Gómez-Lara asegura que la muerte es un sacrificio por parte de Molina para volver a estar, espiritualmente, con Valentín. Según mi punto de vista esto se basa en una interpretación errónea de un fragmento de una frase de Molina, sin considerar el contexto:

> La solución a la crisis se le hace obvia a Molina quien rápidamente toma una decisión: pasará la información a los compañeros de Valentín 'porque así van a hacer más rápido la revolución' (p.258); Gómez-Lara 1996: 66).

Pero Molina está lejos de pasar rápidamente el mensaje. Si bien pregunta a Valentín si a través del mensaje sería posible que salga más rápido, queda pensativo y sigue negándose, sabiendo bien que un interrogatorio al salir de la cárcel es previsible. Es recién después de haber terminado la película, después de haber dormido juntos y sobre todo luego de que Valentín le diera el beso, que Molina le pide los datos. Concuerdo, por la tanto, con Fabry quien subraya, contrariando la opinión de Reati (cf. 1992: 209-210), que el beso no significa una igualdad entre ambos protagonistas, sino "que pide ser restablecido por otro don. Para pagar su nueva 'deuda', no le queda a Molina otro 'valor' por intercambiar que la misma vida" (Fabry 1998: 234). Aquí ya no se está hablando de un sacrificio, menos aún de uno trascendental, sino de un regalo entre seres humanos, que, según interpretación, no es un regalo desinteresado. Lucille Kerr subraya que también Valentín es influenciado por Molina, lo que se puede notar en la visión al final de la novela que tiene bajo el efecto de las drogas, en que se confunden varias narraciones de las películas en el estilo de Molina. Kerr concluye que "[t]hough he [Molina] is violently eliminated from the text, we recall that he is also allowed to survive in his partner´s monologue" (Kerr 1987: 228). Es decir, las ideas e ideales de Molina siguen en Valentín.

Esta idea de la supervivencia de Molina vuelve en varios de los estudios sobre *El beso de la mujer araña*, en algunos casos hasta con un vocabulario mítico o religioso. Ruth Katz Crispin (1986: 28) señala que Molina "becomes the sacrificial god-victim who dies in order to be reincarnated in the figure of his disciple". Si bien esto tiene una connotación cristiana, haciendo alusión a la muerte y resurrección de Jesucristo, el agregado aclara que la transformación de Molina está en "the same level as the fiction of a movie; [...] immortalizing him as Orpheus was immortalized, into art" (Katz Crispin 1986: 28).[498] Esa inmortalidad, a mi entender y siguiendo a la línea interpretativa de Katz Crispin, no se debe entender entonces como una comparación con la resurrección del Cristo y su significado trascendental.[499]

[498] También Pricilla Hunter (cf. 1991: 138), igualmente bajo una interpretación mitológica, destaca que Molina buscó la inmortalidad.

[499] Resulta muy interesante el argumento de Nuño Avila, quien también habla del sacrificio de Molina, pero bajo la perspectiva de que sea un transexual, sin darle una importancia religiosa: "al final del texto, aunque Luis Alberto [Molina] termina de una manera trágica, su vida es reivindicada, porque como personaje despreciado, trasciende su marginación y se inscribe heroicamente en el canon oficial literario" (Nuño Avila 2002: 219).

Fabry encuentra otras connotaciones religiosas en los textos de críticos literarios sobre la novela, sobre todo cuando analizan el final de la obra.[500] Así destaca que varios críticos utilizan expresiones del contexto religioso para describir la muerte de Molina: "'inmolándose' (Seix Barral), 'redentor' (Thiébaut), 'sacrificio' (González Uriarte)" (Fabry 1998: 39, nota 49), o, como se vio en Katz Crispin, se le da a Molina una interpretación como si él fuera Jesucristo, lo que, a mi entender, no está dado en la novela, ya que su deseo de ayudar a Valentín no es tanto un sacrificio abnegado, como desarrollé, sino en cierta parte egoísta, ya que lo hace sentir como una de las heroinas de las películas. La explicación del sacrificio de Walter González Uriarte: "[s]acrificio que como en el cine limpia la culpa de la relación carnal con Arregui" (González Uriarte 1982: 105), proviene del psicoanálisis, mientras que en el cristianismo la confesión de los pecados y el arrepentimiento junto con la Gracia de Dios son necesarios para ser liberados del pecado. Desde la historia bíblica de Abraham (Génesis 22) no se permiten más sacrificios humanos en el judeocristianismo. La supuesta connotación religiosa, a mi entender, tampoco se encuentra en Guy Thiébaut, quien habla del "valor redentor del amor". Se refiere al amor como una "dimensión indispensable de toda 'verdadera relación en la vida', como dicen Valentín y Molina" (Thiébaut 1982: 140). Es decir, pensando en la definición de Tillich, también en el amor de Valentín y Molina se encuentra la dimensión religiosa. Thiébaut, sin embargo, a mi entender, solamente quiere destacar el valor y la fuerza del amor en contra de la violencia, sin hacer valer con ello la religión en él. Dabove, a diferencia de los estudios vistos sobre la muerte de Molina, interpreta la escena sin ningún romanticismo, y argumenta que Molina actúa como una mujer burguesa

> que obedece […] a lo que su marido le ordena. El acto de Molina se coloca entonces, no más allá (no hay en él nada de sagrado, ni de trascendente) sino en medio de los valores dominantes, en una dimensión extraña a ellos: *imperceptible* (Dabove 1994: 56).

Esta interpretación significaría que no hubo aprendizaje desde ningún lado. Valentín se aprovecharía de un transexual y Molina nuevamente no hiciera nada por sí mismo, no se hiciera valorar, no sería una vez la protagonista en primer plano, sino lo hiciera nada más que por obediencia a alguien quien considera superior.

Con todo, se puede decir que el final abierto ha conducido a varias interpretaciones. A mi entender, se debe tener mucho cuidado en cuanto atañe a interpretaciones religiosas, tanto en lo que a su contenido se refiere, como a la presunción de lectura en términos de religión. La palabra "sacrificándose" ha conducido a varias interpretaciones, de las que depende si la muerte de Molina es considerada un acto religioso o un acto de abnegación por amor. Sin embargo, se puede decir con Valentín, si Molina "estaba triste o estaba contento de morirse así, sacrificándose por una causa buena, eso solamente lo habrá sabido él" (243). De Valentín se sabe, que si bien finalmente aceptó soltarse y permitir ser guiado al paraíso, sigue siendo fiel a sus convicciones y no relata los nombres de sus compañeros (cf. 245).[501] Empero, se

[500] Fabry destaca además la imagen de la mujer en la novela que oscila entre una figura angélica y animal. Irene, la protagonista de la película "La mujer pantera", puede ser considerada como ángel caído: una mujer-animal que está bajo la influencia del diablo, mientras que Leni ("Destino") representa el ángel redentor (cf. Fabry 1988: 229).

[501] Muñoz señala que la última escena también sirve para cuestionar el discurso patriarcal judeocristiano, al plantear una nueva mirada sobre la homosexualidad. Valentín, drogado para aliviar sus dolores provocados por la tortura, sueña con encontrar el camino fuera de la celda, guiado por una mujer araña, hacia una isla paradisíaca. "Es importante que sea

debe destacar que en momentos de debilidad la causa no es suficiente para él. No ve el sentido de morir por ella, sin tener por lo menos la esperanza de una recompensa, como la ofrece el credo cristiano con la resurrección.

Las imágenes 'infierno' y 'cielo' son ejemplos de *reflejos textuales* que entran a la novela, pero sin que su significado sea modificado aunque sí se cuestiona un uso ligero de esos términos. A través de las narraciones de Molina y los comentarios de Valentín también se obtiene la ganancia de la *ampliación de experiencias*, ya que permiten entender las huellas de la socialización religiosa de ambos protagonistas. Que Valentín trate de oponerse a ella lleva a la ganancia de la *indagación de la realidad.* Bajo esta clasificación se puede entender, como desarrollado en el capítulo II.2.5, el concepto de Tillich (cf. 1964: V, 48). Este indica que la pregunta por la religión está en el intento (inútil) de buscar un lugar en la vida, lo que se presenta en la búsqueda de Valentín. Es interesante observar que Molina, quien supuestamente está seguro de la existencia de Dios, después de las charlas con Valentín, empieza a cuestionar el sentido de su vida que siempre estaba dirigida en búsqueda de amor y de hacer el bien a otros. No le alcanza la compensación cristiana prometida después de la muerte, él quiere vivir y disfrutar su vida en el ahora. Valentín, en cambio, al notar que sus ideales y su lucha conducen únicamente a la muerte, en un momento de debilidad anhela una recompensación en el más allá, para poder cargar con el peso de su meta. En relación con las otras novelas resalta una vez más que al abrirse, al conversar (o confesar), en una situación muy parecida al rezo, llega la ayuda necesitada, la que le otorga al protagonista la fuerza para sostener la causa.

Valentín el portavoz de esta utopía, pues con él la novela subvierte el discurso patriarcal judeocristiano y las categorías de lo verosímil en la creación de un personaje, dándole al 'macho revolucionario' una toma de conciencia que termina siendo una toma de la homosexualidad" (Muñoz 1987: 74). Muñoz explica que "no habría felicidad sin la 'nativa'" (Muñoz 1987: 75) en ese paraíso y que Valentín descubre y permite allí la mujer en sí mismo.

2.2.5 *Ayuda rechazada:* Luna caliente *(1983) de Mempo Giardinelli*

Luego miró la Biblia
que estaba sobre la mesa de noche y pensó en Dios,
pero él no tenía Dios. No lo había
(Mempo Giardinelli 1983: 175).[502]

La novela *Luna caliente* de Mempo Giardinelli fue publicada en 1983 en México.[503] Según la nota al final de la novela fue escrita en Nueva York en 1982 y en México en enero/febrero 1983, es decir, hacia el final de la dictadura militar y en el exilio. Aunque a primera vista no hay muchas referencias al discurso religioso en la novela, hay al final una frase que se refiere a la fe en Dios y al rechazo de la posibilidad de salvación que ella ofrece, por lo que pareció importante agregarla al corpus. La novela pertenece al género policial, ya que ocurren varios crímenes en ella y se dejan en claro los aspectos propios de un policial con intriga. A la vez señala Alicia Rolón que puede ser considerada una novela fantástica, por los elementos irreales que están inherentes en el personaje Araceli.[504]

La trama se desarrolla en el Chaco argentino, más precisamente en Resistencia, la capital del Chaco y en Fontana, un pueblo a veinte kilómetros, en diciembre del 1977, es decir en plena dictadura militar. Un joven abogado, de 32 años, divorciado, recién llegado después de ocho años en Francia, con un gran futuro por adelante en Argentina, es invitado a la casa de un médico, antiguo amigo de su padre. Sólo con verla, desea poseer a Araceli, hija de 13 años del anfitrión. Según las descripciones del narrador heterodiegético (se dan tanto caracterizaciones explícitas figurales a través de los comentarios mutuos entre los personajes, tanto como explícitas actoriales por la voz heterodiegética), Ramiro está como hechizado por la mirada de la adolescente y se siente más que provocado, a lo que se suman el calor y la luna intensa de esa noche. Según José Luis de Diego en la novela "se narra otro destino individual –como el de Francisco Sanctis– marcado por la fatalidad" (de Diego 2000: 448). Ramiro provoca el ahogamiento del motor, por lo que tiene que quedarse a dormir. Por lo tanto, ocurre lo que él deseó durante toda la noche. Según las descripciones está guiado solamente por su instinto, sabiendo a la vez que se está encaminando hacia una tragedia. La noche finalmente termina con la violación de la chica y su supuesto asesinato. Ramiro huye, sin comprobar la muerte de ella. Su brutalidad le repugna a él mismo, pero tampoco puede aceptar el repudio de la gente, de sus amigos, de la familia, que hace hacia solo tres días lo habían recibido con tanto cariño. Decide escaparse, pero se le mete el doctor en el coche, sin saber aparentemente que el joven recién ha violado y asesinado a su hija. Pero por sus insinuaciones, Ramiro teme que

[502] En lo siguiente los números entre paréntesis se refieren a la edición de *Luna caliente* (Giardinelli) del año 1983.
[503] Mempo Giardinelli nació en 1947 en Resistencia, en la provincia del Chaco. *Luna caliente* es después de *La revolución en bicicleta* (1980) y *El cielo con las manos* (1981) la tercera novela de Giardinelli. Su obra comprende además cuentos (también para niños) y ensayos. Según la clasificación de Kohut pertenece el autor y periodista a la tercera generación de los autores de la literatura de la dictadura militar, o sea los nacidos entre los '40 y '50 que según él son los autores con compromiso político, sin desistir de la estética de sus novelas (cf. Kohut 1996: 16). Según la definición empleada en este análisis, hay que destacar que en *Luna caliente* se demuestran claras referencias en contra del régimen militar, no solamente a través de las preguntas irónicas del protagonista, sino también resaltando brillantemente la perversidad del régimen dictatorial a través de la contraposición de los hechos y la apariencia que intentó dar. Sin embargo, no existe un llamado a actuar en contra del régimen, como se lo encuentra con tanta fuerza y claridad, por ejemplo, en las novelas *Conversación al sur* (Traba) y *Cola de lagartija* (Valenzuela).
[504] Rolón subraya la mirada poderosa de la muchacha y sus apariciones inesperadas (cf. Rolón 2005: 153-154).

sí sabe y lo mata. A estos acontecimientos se suma, como comentarios aparte, que se está viviendo en estos años una dictadura militar:

> Ramiro se preguntó qué tenía de sospechoso detenerse en la carretera para vomitar, y no pudo evitar un sentimiento de repulsión por ser tratado como 'personal civil'. Pero así estaba el país en esos años, le habían contado (40).

Luego del pasaje del fluir de conciencia de Ramiro, el lector se entera que volvió al país porque le habían hablado de las buenas condiciones que podría obtener como joven abogado en Argentina y de la posibilidad de hacer una carrera en la política, lo que también le interesa: "porque sabía que con su currículum no le sería difícil encumbrarse políticamente" (129). Sabe entonces muy bien que se trata de un gobierno dictatorial, y está dispuesto a colaborar, aunque todo su comportamiento hacia afuera pareciera negarlo. Así, supone abiertamente que el asesinato pueda tener autoría de la subversión (cf. 97), y provoca al militar: "–¿Me van a torturar, teniente coronel? Creí que esos métodos los reservaban para los guerrilleros. O para los que ustedes consideran subversivos" (118). El militar, sin embargo, le pone al tanto de la situación del país:

> –Voy a ser claro nuevamente, doctor; usted no está siendo admitido en la universidad sólo por sus estudios, ni por sus títulos. En el proceso en el que estamos empeñadas las fuerzas armadas, ello no es posible, sin nuestro consentimiento (118-119).

Dicho de otra manera, la gente que viene de afuera es acomodada según los intereses políticos.[505] Ramiro puede tener un gran futuro, pero solamente si el gobierno de facto así lo quiere. Los militares, aunque ya saben que Ramiro es el asesino del doctor, con miras a lo que lo puedan necesitar, le quieren nivelar el camino:

> Pero se trata de un orden en el que no podemos permitir asesinatos, y menos por parte de gente que puede ser amiga. ¿Me entiende? Y además, un asesinato es una falta de respeto, es un atentado a la vida. Y la vida y la propiedad tienen que ser tan sagradas como Dios mismo (120).

Esta frase, pronunciada por un militar, se vuelve ridícula, cuando se relata que Ramiro está escuchando música y gemidos durante toda la noche de la gente que sufre tortura: no hay ningún respeto hacia la vida y la propiedad de esas personas. En consecuencia, en la novela se encuentra una crítica abierta al régimen militar que se apoya en los valores cristianos y los tiene como referente, pero es el primero de pisotearlos. Sin embargo, la imagen de Dios, como Todopoderoso, el que tiene el poder de castigar, y que, por lo tanto, atemoriza a la gente, es transferida a los militares. Ramiro observa la reacción de un testigo en el interrogatorio: "– intervino Almirón, desde atrás del camionero, que se dio vuelta, asustado como si hubiese escuchado la voz de Dios" (125-126). Ramiro, no obstante, sabe que ante *La Biblia*, el libro con las palabras sagradas de Dios, el miedo ante los militares vencería. "Si lo hicieran jurar ante una Biblia, y ante un juez de instrucción más o menos imparcial" (128), la declaración del testigo sería otra. Dicho de otra manera, Ramiro está convencido que *La Biblia* y Dios por el pueblo son considerados como más poderosos que los militares, solamente que la presencia de estos provoca tanto miedo que se olvidan del poder trascendental.

[505] Que las organizaciones en aquellos años buscaron a argentinos que se habían ido por diferentes razones al extranjero, para reintegrarlos en la sociedad según sus propias ideologías, también se menciona en la novela *Los caminos* (Loubet, cf. capítulo III.3.2.2), aunque en ese caso desde el lado de los militantes.

Araceli aparentemente no murió y le da una coartada a Ramiro, confesando que estuvo toda la noche con él. Esto de por sí resulta un escándalo, ya que Araceli sólo tiene trece años. De este modo, el joven abogado queda como un delincuente y pasa de ser un asesino a ser un violador o abusador de una menor de edad. Está con ello en las manos de Araceli. Es ella la que a partir de ahora persigue a Ramiro y le pide sexo a cada rato, tanto que él no se siente dispuesto a cumplir y por ello la mata (nuevamente). Junto con Reati se puede decir que

> *Luna caliente* metaforiza la violencia política por medio de una aberración sexual, pero los roles de violador y violado son intercambiables entre los personajes, […]. Ya hay aquí una preocupación por la ambigüedad de los límites entre el yo y el Otro, toda vez que en la conciencia del violador la víctima se convierte en victimario (Reati 1992: 84).[506]

Ramiro huye después del tercer asesinato a Paraguay, porque ya era un asesino y "no importaba que ahora Araceli resucitara o lo que fuere" (68), además está convencido de que Araceli es Mefistófeles mismo. Está tan persuadido de ello que lo repite varias veces: "esa chica era el demonio reencarnado; Mefistófeles que vino a cagarme la vida" (130). "Una especie de Mefistófeles, de veras" (146). Hace propias las palabras de Fedor Ramiro Dostoievsky, que forman el epígrafe de la segunda parte de la novela: "¿Qué es la conciencia? ¡La he inventado yo! ¿En qué consiste el remordimiento? ¡Es una costumbre de la humanidad desde hace siete mil años! ¡Librémonos de esa preocupación y seremos dioses!" (63). Ramiro, quien de ningún modo quiere confesar los asesinatos cometidos, decide liberarse del remordimiento y busca a los culpables en otros lados, como en la naturaleza del Chaco: "Pero para qué pensar más. La culpa había sido del calor, que incentiva las posibilidades de la muerte" (170). Él, por lo tanto, no necesita tener remordimientos o sentirse culpable, podría sentirse Dios.

Sin embargo, espera desesperadamente que la policía vaya a buscarlo. Llega a la conclusión que el "merecía todo eso. Con la muerte no se juega, ni con la brutalidad" (172). Se acuerda de la Divina Comedia e imagina qué círculo le tocará a él. Cuando suena el teléfono y se entera de que una señorita lo está buscando "casi una niña" (175), mira por la ventana,

> negando con la cabeza. Luego miró la Biblia que estaba sobre la mesa de noche y pensó en Dios, pero él no tenía Dios. No lo había. Sólo había, entonces y para siempre, el recuerdo de la luna caliente del Chaco, instalada en un pedazo de piel, la piel más excitante que jamás conocería (175).

Ante la amenaza que Araceli haya vuelto y todo empiece de nuevo, descubre *La Biblia*. Salta a su vista. Pero no es una salvación o un consuelo para él. Niega la existencia de Dios, por haber caído en las manos de Araceli, que según él es Mefistófeles. Dicho de otra manera, el binarismo entre lo bueno y lo malo, entre Dios y Mefistófeles se quiebra en su caso. Existe el diablo, a través del personaje Araceli, pero no existe Dios. Por lo menos no para él, es decir, él no cree tenerlo.

En esta novela nuevamente se puede encontrar el concepto de Tillich (cf. 1964: V, 48) que recalca que la pregunta por la religión está, donde el odio, la culpa y la esperanza perdida reinan. Sin embargo, a diferencia de los demás protagonistas de las novelas analizadas en el presente estudio, como la protagonista Dolores (*Conversación al sur,* Traba) o Federico (*¿Y qué querés que te diga?*, Gudiño Kieffer), que ante la desesperación empiezan a rezar, Ramiro no busca refugio y absolución en Dios. Aunque también en su caso, como más tarde se verá en los protagonistas Francisco Sanctis y en Julia, le "asalta" *La Biblia* (a los otros una voz,

[506] Para una interpretación más pormenorizada del yo y el Otro en la novela *Luna caliente* cf. Reati (1992: 83-88).

un conductor), no se deja guiar por ella, más, conscientemente se decide en contra de ella y su mensaje. Resigna, acepta su desdicha como acepta que la luna caliente del Chaco acerca a la muerte. Ramiro representa con eso el "quiebre formal a las características de héroe de novela negra, [y conforma] un **héroe nacional** inmerso en un contexto de violencia política y una moral siniestra" (Sáblich 1996: 180; negritas en el original). Reati explica:

> Si Araceli es una metáfora de Argentina, como lo indica el paralelismo entre el calor geográfico, el sexual y el político, su violación es la violentación de lo político; asimismo, sus repetidas reapariciones con vida constituyen el retorno de un pasado violento que regresa para perseguir a sus violadores, pero también para ser violado una vez más en un infinito círculo de placer y sufrimiento (Reati 1992: 223).

Llevando el rechazo del consuelo bíblico de Ramiro a la alegoría propuesta por Reati, significa que Argentina sigue bajo una violación querida y buscada, forzando a la vez a sus torturadores. Dios en ese juego violento está ausente, su ayuda, aunque a la vista, es rechazada.

2.2.6 Resumen

Por lo comentado en el análisis de las novelas se demuestra que los protagonistas en la mayoría de las veces rezan ante una situación de desesperación y de peligro. En ningún caso oran en la comunidad o se rescata que sean personajes religiosos que van a misa. No suceden milagros después de las oraciones, en el sentido que alguien pueda salvarse del peligro (a vida) en que está. Sin embargo, existen varias oraciones en los textos narrativos y se pueden destacar dos tipos de orantes: los que realmente creen que Dios puede ayudarlos (Federico y Vansini) y los que rezan a tientas, ya que no les queda otra opción y necesitan de algo contenedor (Dolores y Valentín, ambos militantes). En un caso (Ramiro), se encuentra la negación explícita de la posibilidad de ayuda a través de un rezo.

La implementación del rezo con plena confianza, en el caso de Federico, el chico de trece años, afirma la necesidad de que haya una persona que se ocupe y se interese por él. A la vez hace la ausencia espiritual de la madre más notoria. Por consiguiente, la escena del rezo lleva a la conclusión de que se trata de una novela que apoya el orden y la moral según el concepto de la burguesía, y cómo corresponde al pedido de la mayoría de los argentinos antes del golpe militar, como se vio en el capítulo II. En cambio, en *El mejor enemigo* (López) en que el protagonista al final de la novela se pone decididamente en contra del gobierno autoritario y su violencia paramilitar, Vansini tampoco duda de la existencia de Dios y también se vuelve hacia él en una situación de desesperación. Pero su rezo no es un simple pedido, sino se convierte en una clase de negociación: sin embargo, no lo hace en su propio favor, sino por querer salvar a una persona; lo que después se vuelve en la salvación de varias personas, consideradas subversivas.

En una posición intermedia están Dolores (*Conversación al sur*, Traba) y Valentín (*El beso de la mujer araña*, Puig), ambos militantes, que buscan desesperanzadamente un alivio de su desesperación. Dolores utiliza al rezo como un remedio entre muchos otros, pero siempre agregando que eso igual no va a llevar a nada. Además, se alivia en un diálogo fingido con su amiga Irene, el que por la ausencia de la misma y la manera como explaya su vida ante

ella, tiene semejanzas con un rezo hacia Dios. Lo mismo se puede constatar para Valentín. Él no reza, pero escribe una carta a su amor (ausente e imposible de vivir), en la cual se desahoga como si fuera en un rezo. En ambos casos se puede decir, que el sincerarse ante una persona, aunque esta no esté presente, como sucede de manera muy parecida en una oración, les ayuda a sobrellevar lo vivido. En el caso de Dolores, porque ella puede poner sus pensamientos en orden y reconoce que lo vivido es parte de ella, en el caso de Valentín, porque Molina escucha sus necesidades y le puede ayudar.

Otro caso es el de Ramiro (*Luna caliente*, Giardinelli). A este, ni a favor, ni en contra del gobierno militar, caído y perdido en un crimen sexual, le parece imposible aceptar el alivio espiritual, ofrecido por *La Biblia*, más, en el fondo no quiere dejar el pecado con su atracción sexual. Es decir, se decide conscientemente por la cadena perpetua de la violencia.

Concluyendo se puede destacar, que el lector creyente puede constatar un cierto alivio para los protagonistas que rezan y reconocer que siempre hay a su alrededor personas que les brindan apoyo, mientras que en la novela en la que se rechaza la opción del rezo, el castigo sigue de manera perpetua. Es decir, a nivel de un análisis de las ciencias culturales se puede recalcar que en las novelas incorporadas al corpus de este capítulo, el rezo todavía cumple con la función destacada por la teología (cf. Bloth 1984, Ratschow 1984, Schaller 1984, Zirker 1985): es una invitación por Dios de dirigirse a Él en momentos de angustia y desesperación. Cuando esta opción es rechazada, el protagonista no logra salir del círculo vicioso, lo que en ese caso específico toma mayor importancia por la analogía abierta con la sociedad argentina.

A nivel del análisis narrativo la emergencia del rezo en las novelas ayuda a ampliar las caracterizaciones de los personajes y de hacer comprensibles sus pensamientos y en consecuencia su actuar. Empero, en estas novelas el rezo no constituye un elemento decisivo para el desarrollo de la trama. Esto es diferente en las dos novelas cuyo análisis sigue en el próximo apartado.

2.3 La oración en puntos decisivos de la vida

En el apartado anterior se ha visto que en la mayoría de las veces las oraciones son formuladas en los textos ficcionales tanto como en la vida real ante la necesidad del ser humano (y en su representación de los personajes ficcionales) en situaciones de desesperación y de miedo, algo que en las dos novelas a tratar en este apartado se acentúa aún más. Anteriormente se dijo que en algunas de las novelas se puede deducir que las oraciones emitidas fueron al menos en parte escuchadas y correspondidas, aunque eso no ha tenido influencia decisiva en el desarrollo de la trama. En cambio, en las novelas analizadas en este apartado los rezos obtienen un resultado concreto y son, a mi entender, de suma importancia para la acción de los protagonistas. Se trata de la novela *En la estela de un secuestro* de María Angélica Bosco, la que se publicó en 1977 en Buenos Aires en plena dictadura militar y *La larga noche de Francisco Sanctis* de Costantini, publicada en 1984, también en Buenos Aires, pero ya después de la dictadura. Ambos protagonistas de las dos novelas son hombres, al parecer apolíticos, que se ocupan de su propia vida y de nada más. Pero llega la situación en la que, involuntariamente, son involucrados a la historia y la política de su país. En ambos casos, la decisión de los protagonistas se toma durante una única noche y la oración con sus consiguientes acciones se vuelve determinante para sus vidas. Por eso, y para entender este momento de tanto peso y la función de la oración en él, no es suficiente analizar la estructura y el contenido de ella, aunque eso se hará, sino que es de suma importancia, además, tener en cuenta el desarrollo de las novelas y ubicarlas en su contexto.

2.3.1 Armadura: En la estela de un secuestro *(1977) de María Angélica Bosco*

Señor, arma caballero...
María Angélica Bosco (1977: 191).[507]

No hay referencias claras al tiempo en que se sitúa la novela *En la estela de un secuestro* de María Angélica Bosco, pero según lo descrito se puede deducir que la trama debe desarrollarse en los años previos al golpe militar, en los cuales reinaba la inseguridad y el no saber quién es (los grupos militarizados de la derecha o grupos guerrilleros de la izquierda) el responsable de cada crimen.[508] El protagonista de la novela, Quintín, capitán retirado, vive solo en su barco *Mociña* sobre el Delta del Tigre, en las afueras de la provincia Buenos Aires, una vida relativamente asegurada y pacífica, almorzando regularmente los domingos con su esposa y

[507] En lo siguiente los números entre paréntesis se refieren a la edición de *En la estela de un secuestro* de Bosco del año 1977.

[508] María Angélica Bosco nació el 23 de agosto de 1909 en Buenos Aires donde falleció el 3 de octubre de 2006. Se dedicó sobre todo al género de las novelas policiales y ganó con *La muerte baja en el ascensor* el *Segundo Premio de Novela Emecé*. En 1974 se filmó *El amor infiel*, basada en su novela *La trampa* (1960). Escribió el guion junto con Marco Denevi para la película *Contragolpe*, que se estrenó en 1979. Su primer libro de cuentos *El corazón de la princesa* publicó en 1934. Fue además autora de novelas, cuentos, ensayos y autobiografías como *El comedor de diario* (1963), *Cartas de mujeres* (1975), *Borges y los otros* (1967), *Carta abierta a Judas* (1971) y *Memoria de las casas* (1998). Bosco además se desarrolló como secretaria de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE) de 1965 a 1969 y fue traductora de libros de Gustave Flaubert, Italo Calvino, Emile Zola y Rimbaud. También fue secretaria del suplemento literario de *Clarín*, y colaboró en *La Nación* y *La Prensa* (cf. Friera 2006: s.p.).

la familia de su hija, como compromiso, para librarse el resto de la semana de las obligaciones familiares. El único que le interesa de la familia es su nieto Quin, hijo de su hija: "Quin [es] más que su nieto, una especie de reivindicación familiar" (16). Porque su hijo Venancio se marchó a los quince años de la casa, por la entonces aún más pronunciada ausencia de su padre, que había encontrado otro amor en otro puerto, y no reconoció la necesidad del chico de tener a su padre cerca.[509]

En el momento en que se desarrolla la novela, Venancio debe tener 30 años y sólo de vez en cuando escribe a su madre. Sin embargo, Quintín tiene la sospecha que Venancio ha vuelto y que está involucrado en el secuestro del empresario doctor Vestri. Este es "Don Quintino para Quintín" (14), tiene 55 años, y Quintín le cuida y hace el aseo de su barco Flecha II. Hay rumores que se trata de un secuestro arreglado, porque la empresa está mal y un cierre sería impopular ante la situación económica del país. La propia familia de Don Quintino, descendiente de nobles italianos, está convencida que el secuestro ha sido fingido por él, para declararse víctima y tapar con ello errores y la bancarrota de la empresa. Pero también otros empresarios destacan que "nunca ha sido un hombre de muchos escrúpulos" (46) sino que compraba a quien necesitaba, o dicho de otra manera, Don Quintino no ha tenido muchos amigos en su clase social.

Que amistades no cuentan en esa clase, destaca también el yerno y amigo de la infancia de Don Quintino, Camilino, conde de Italia. Él representa un sistema, en el cual la vida individual no tiene importancia.[510] Lo que vale es la familia, lo que se nota en las circunstancias del matrimonio de Silvana y Don Quintino: Camilino reconoce que su hermana fue "atada a aquella roca del sacrificio" (82), por el bien de la familia. Utiliza palabras de ritos sagrados, en los cuales la víctima es atada a una roca, un altar, para sacrificarla a la deidad. Por consiguiente, la familia noble es, según su punto de vista, sagrada. Sin embargo, no se menciona que él rece y el ir a misa puede ser entendido como un mero rito, tal vez una necesidad social, para hacerse ver en la sociedad y afirmar su papel en ella. Todo esto está opuesto a su comportamiento ante su cuñado. En una primera instancia está abocado a salvar el buen nombre y la apariencia de la familia, y la moral y el cristianismo le parecen una buena excusa para hacerlo, cuando convenga: así se niega a pagar el rescate, porque "no es moral pactar con criminales" (100).

Otro amigo de la infancia es Ermete Lombardi (hijo de un socialista y culpado en los años '40 en Italia de tener sangre semita, ayudado en aquél momento por Don Quintino), ahora vice-presidente de la empresa Flecha Argentina, quien no está de acuerdo con ese concepto, sabiendo "que alguien que en más de una ocasión se ha portado con nosotros como un amigo, está en peligro de muerte" (137). No se explicita si Ermete es judío o católico; además del comentario no se hace para su persona más alguna referencia a la religión. Lo que sí se recalca varias veces, que es el único dentro del ámbito empresarial que trata de salvar a Don Quintino

[509] Hay un paralelo entre esta situación del padre que no se ocupa de su hijo adolescente y la madre de Federico en la novela *¿Y qué querés que te diga?* (Gudiño Kieffer). Pero mientras que para Federico hay esperanza todavía –reclama por el cuidado de su madre–, para Venancio ya es tarde: él se ha convertido en un militante.

[510] Con el pensamiento que la vida individual no cuenta, Camilino se acerca, aunque del otro lado político, a la ideología de Venancio y los militantes. Se subraya su consciencia de clase a través de remarcar: "Camilino no perdonaba la inaccesibilidad a ciertos detalles que para él tenían la contundencia de un código de Manú. (Prefería la filosofía hindú a la de la Biblia" (83). Las leyes de Manú presentan reglas y códigos de conducta de los hindúes que codifican el sistema de cuatro castas y son normas sociales ultra conservadoras, provenientes probablemente alrededor del Siglo III.

y que pone la amistad por encima de todo. Es además el único que defiende a Raquel, la amante de Don Quintino:

> Asumía [Ermete] la defensa de la amante. Una mujer incolora, pensó Camilino, este estúpido no la defendería si fuera un disgusto para Silvana. Aunque también estaba lo del *fair play*. Un vicio de Ermete, quien lo aplicaba a todos los juegos. Qué necedad (89).

Es decir, en esta cita se expresa la gran diferencia entre Camilino, de clase alta, a quién los otros no le importan, mientras que su sistema funcione. A Ermete se le puede asociar a una clase media (alta), ya que no tiene un puesto tan alto en la jerarquía empresarial, además viniendo de una casa de intelectuales (su padre había sido profesor). Su ideal es la defensa de la amistad. A esta clase media también pertenece Quintín que también tiene en alto el valor de la amistad. Otros personajes son Venancio y Beto, los militantes que creen, como Camilino, que la vida de uno no es tan importante como la causa mayor. La diferencia entre las dos versiones es que una de ellas quiere preservar sus favores y derechos antiguos, y la imagen de su familia, mientras que los otros luchan, según su ideología, por un mundo mejor, para todos. Ambos lados son cuestionados en el texto ficcional.[511]

Dicho de otra manera, en la novela se destaca el valor de cada persona. Este varía, según los puntos de vista de las clases sociales y en dependencia de sus relaciones personales. Las caracterizaciones que los personajes hacen entre sí, no concuerdan necesariamente, lo que señala una diferencia existente entre imagen propia y ajena. Además invitan a detenerse más detalladamente en ellas, la cantidad de oraciones expresadas a lo largo de la novela. Por lo tanto pareció válido hacer hincapié en esos conceptos en relación con el cristianismo. Aunque las descripciones de los personajes se dan tanto en manera explícita figural como actorial, y el lector recibe una visión amplia de los caracteres, hay que destacar que en general se trata de figuras tipificadas, lo que se manifiesta a través de su estatus social, sobre todo en el caso de las mujeres. Este, así mi tesis, también tiene influencia en la manera cómo se pronuncian las oraciones, así que se investiga, si mediante un análisis de las oraciones, se pueden reconocer o ampliar características de los personajes.

2.3.1.1 Las mujeres de Don Quintino

Silvana es la esposa de Don Quintino y "viv[e] rodeada de una mampara de vidrio igual a un pájaro vistoso en su lujosa jaula" (64). Ella representa la clase de la alta sociedad con todas sus propias leyes y el encarcelamiento social de la mujer, aunque disfrutando de una vida de lujo. Está caracterizada también como víctima, porque tuvo que casarse con Don Quintino, por obligación familiar: en 1943, "Quintino más joven que ella, fascista y buen mozo, componía un partido cuyo remoto parecido con un príncipe azul podía ser un buen pasaporte para el matrimonio" (82). Se nota que Silvana no tiene ningún interés de recuperar a su marido, ya que con el matrimonio él le robó su ser anterior, la Silvana de antes, la soñadora, la sentimental que en la escuela de monjas ha experimentado sus primeras relaciones sexuales con su amiga Loredana. Aunque Quintín viene con una información a su casa, que pudiera ser de interés

[511] También en la novela *Los caminos* se cuestiona el extremismo tanto de la derecha como de la izquierda (cf. el capítulo III.3.2.2).

para el rescate de su marido, Silvana ni lo escucha y deriva el asunto a su hermano, que está por llegar de Italia:

> A ver... hoy es sábado, ¿no? ¡Uno no sabe ya en qué día vive! Mañana Camilino querrá oír misa por la mañana y a la tarde seguro que la casa va estar llena de gente... Los jóvenes, usted sabe, siempre están llenos de amigos... (65).

Es decir, ante el secuestro del esposo y padre, la familia no cambia su ritmo de vida. Si bien se podría entender que van a misa para pedir por el rescate, no se comprende que sigan con las fiestas y reuniones de amigos. Salta a la vista que cualquier cosa tiene más importancia que la vida del padre. No obstante, al llegar la noche, la esposa no puede dormir y reflexiona dentro de una oración sobre la relación de odio que ha tenido con Don Quintino, pero también se da cuenta de los pequeños castigos que ella le hizo pagar por eso. Abre y cierra la oración con súplicas hacia Dios: "¡Dios mío, líbrame de mi angustia!" (95; lo que no se refiere a lo que le puede haber pasado a Don Quintino), y "–¿Dios me ha escuchado? ¡Si solamente pudiera arrancarme el peso del pecho y el frío de las manos! Pero el sueño no viene... Señor, no me rechaces, ayúdame a dormir..." (100). Es decir, las súplicas de Silvana son desesperadas, pero también un tanto egoístas. No recurre a Dios, para pedir apoyo para su marido, sino al contrario, resalta que nunca le perdonará: "Con mis brazos caídos clamaré por tu salvación" (100). O sea, no hará nada para el rescate de Don Quintino. No levantará ni un brazo, los deja caídos, con lo que se contradice que ella pueda llegar a clamar por la salvación de Don Quintino, lo que se pudiera esperar de una esposa. Si bien la palabra "salvación" dentro de una oración puede tener connotaciones religiosas –el clamar por la salvación del alma de una persona, por ejemplo–, en este caso se trata, a mi entender, del rescate de Don Quintino, ya que todavía no lo considera muerto. La oración, de todos modos, como está pensada desde el cristianismo, se cumple solamente hasta la mitad: Silvana expone su vida ante Dios, lo que se entrelaza con su conversación mental con Don Quintino, pero esto no lleva a darle la paz en el sentido de perdonar a su marido. Sí reclama por su propia paz, por ser liberada de su esposo y no pasar más frío. Esto, en sentido figurativo puede significar que está pidiendo una vida con más calor, más amor, es decir, todo lo que no pudo encontrar en su esposo. Dicho de otra manera, a través de la oración de Silvana, el lector se entera que la jaula dorada y la "doxic attitude does not mean happiness; it means bodily submission, unconscious submission, which may indicate a lot of internalized tension, a lot of bodily suffering" como lo señala Bourdieu (cf. Bourdieu/Eagleton 1992: 121). Sin embargo, Silvana, de clase social alta, dentro de sus posibilidades se ha tratado de defender y reconoce su opresión. Pero como mujer le faltan las palabras o las posibilidades de expresarlas. Sólo en la oración, en la conversación con Dios, puede liberarse de la presión y decir francamente lo que siente.

Otra visión de los acontecimientos se obtiene a través de Raquel, amante de Don Quintino, que también pasa la noche en vela por la ausencia de este. Ella representa una mujer ingenua que ha cambiado toda su vida para satisfacer a su gran amor, esperando toda su vida que este cumpla con su promesa de separarse de su esposa. Su preocupación es opuesta a la de Silvana, porque quiere que su amante esté nuevamente con ella. También su forma de rezar es diferente. En vez de dirigirse directamente a Dios, reza a una intermediaria, la que en su caso es la

Virgen de Pompeya, la patrona de los enamorados.[512] Raquel estaría capaz de hacer todo para volver a tener el hombre de su vida a su lado. Sus rezos pasan por diferentes niveles. En un principio, ofrece canjear la vida de su amante por el sacrificio de no ver (¡por un mes!) una telenovela: "¡Ay Virgen de Pompeya, te prometo que si me devolvés a Quintino no escucho por un mes la telenovela de Arturo Puig!" (101), lo que realmente es una oferta sincera, teniendo en cuenta las adicciones a las telenovelas (no solamente) en América Latina.[513] Pero más tarde, después del paso de algunos días, está dispuesta hasta a dar la propia vida (cf. 168). En otra parte el lector se entera de que "las aprensiones por la suerte de Quintino la zarandeaban como música infernal" (131). Es decir, una vida sin Don Quintino le parece al infierno y Raquel se repite "a manera de conjuro" (131) que lo quiere y lo necesita vivo. Dicho de otra manera, se nota que esa mujer se desvive por Don Quintino, y aunque son oraciones utilitarias en el sentido que le ofrece algo a la virgen para que esta salve a Don Quintino, eso hace ver la importancia que le da al asunto aunque significa también que no reconoce la Gracia de Dios en su totalidad. Pero sí cree que Él tiene el poder de ayudar. Más tarde, cuando empieza a llorar ante Camilino y Ermete, le pide a la virgen que ayude a que deje de llorar, porque a "los hombres les molestan las mujeres que lloran" (134). Aunque esto pueda aparecer una pequeñez, se puede recalcar que hace todo para evitar disturbios en su misión de rescate de Don Quintino. En comparación con Silvana, hay que destacar que Raquel siempre pide por la causa de Don Quintino, ella está en segundo plano. Empero, al analizar su vida más de cerca, resalta que esos pedidos también los hace por su propia fortuna, porque no cree poder vivir sin Don Quintino. En consecuencia, no es realmente un pedido del todo desinteresado. A lo largo del segmento de fluir de conciencia, el lector se entera además, que ella sufre ser nada más que la amante de Don Quintino, pero antes de perderlo, está conforme con todo, también con una vida en segundo plano y sin derechos legales. Sin embargo, resalta que muchas veces se quejó ante Don Quintino de esa situación y trató de convencerlo que se divorciara de Silvana:

> vos te enojás cuando te digo que cada año que pasa es uno menos que tenemos para estar juntos como Dios manda. Bueno, Dios no, perdón Virgen Santa, aunque estoy segura de que Él no se opone a lo nuestro (102-103).

Raquel quisiera legalizar su compromiso con Don Quintino, lo que significaría casarse con él, aunque eso, según las leyes católicas, ante Dios ya no es posible, porque Don Quintino sería un hombre divorciado. Sin embargo, está convencida de que su posición se fortalecerá cuando Don Quintino se libere: "Virgen de Pompeya, salvalo a Quintino y ya van a ver quién soy yo" (136). Pero al final, "Raquel lloraba de rodillas, otra vez, ella que por fin había entrevisto la posibilidad, tan ilusa, de ponerse de pie frente a la vida" (188). La costumbre de arrodillarse para rezar, para honrarlo y expresar su humildad ante Dios, demuestra la posición de Raquel también frente a la sociedad: nuevamente está de rodillas, otra vez está en una posición de inferioridad, de nuevo impedida de enfrentar la vida con la cabeza en alto. Los rezos de Raquel son entonces en cierto sentido utilitarios, porque a partir de ellos el lector puede descubrir que ella, aunque quizás amándolo realmente, necesita a Don Quintino para subir los escalones de la sociedad. Otro detalle que se puede notar, aunque es usual dentro del credo católico romano,

[512] La Virgen de Pompeya es muy concurrida en Buenos Aires. Hay un barrio con su nombre y en las clases populares se le reza mucho.
[513] Arturo Puig es un actor de aquellos años famoso por su actuación en telenovelas y filmografía de cine.

es que se dirige en primera instancia a la virgen y no a Dios. Eso la diferencia, entre otras cosas ya observadas, de Silvana, que sí se dirige directamente a Dios. Se puede decir que también en la oración, tanto como en la vida real, Raquel busca a alguien que la apoye, que esté a su lado, para pedir por ella ante la instancia superior.

Dolly es la tercera mujer implicada en la vida de Don Quintino, en el cuadro que se le abre al lector. Es prostituta y ha organizado siempre las fiestas de 'Relaciones Públicas', como el mismo las llamaba. Ella no reza durante su fluir de conciencia, sino reflexiona acerca de cómo debe actuar ante la amenaza de Beto, militante, involucrado en el secuestro. En cierto sentido, también ella solamente piensa en sí misma, pero tampoco no tiene obligaciones afectivas hacia Don Quintino; aunque no hará nada por él, sí le guarda buenos sentimientos:

> Quintino, no me voy a olvidar de vos. Me enseñaste muchas cosas. Te las agradezco. Desagradecida no soy. Pero vos me lo dijiste muchas veces 'en la guerra como en la guerra'. Ojalá no te pase nada malo. Te lo deseo en serio, de todo corazón (109).

A través de lo que piensa y siente Dolly, el lector nota que ella sabe razonar, sabe decidir por su vida sin consultar a nadie más. No reza a Dios, ni a la virgen. La única vez que menciona a Dios es, cuando se decide por pasar unas semanas en Punta de Este (Uruguay), para evitar a Beto: "De los argentinos ya tengo bastante, a Dios gracias" (108).[514] Es decir, es más una referencia irónica a Dios: no ha sido para nada una buena experiencia la que ha tenido, viéndose enredada en un secuestro. Se lo culpa a Dios. La inversión del común "gracias a Dios", al "a Dios gracias", es interesante, ya que el enunciado del saludo o agradecimiento se ha vaciado de contenido y es mera fórmula. Al invertir la frase, cobra nuevamente sentido. Esto hace ver más todavía, que Dolly no ve un sentido en recurrir a Dios para pedir socorro, ya que según su punto de vista no le ha brindado nada bueno. Ella, a diferencia de Raquel, no ofrece nada a Dios para que le vaya mejor, más bien espera primero algo bueno de él, para entonces creer. Su recurso para saber lo que hay que hacer, es ir a una saga, para que le lea las cartas y le tire los dados; pero no pide a nadie que le solucionen o le ayuden en su vida.

Hedda, la hija de Don Quintino, representa el tipo de hija de padres ricos, y es la única de la familia que realmente quiere hacer algo por el rescate de su padre. Está decidida sumarse a la subversión, tanto por el amor al militante Beto, como por el odio a su madre. Además tiene un desprecio alto por la riqueza de su familia que no le transmite el sentido de vida deseado, se siente vacía. También ella, como su madre, recibió una educación religiosa: "Siempre lo mismo, te portás como una chica caprichosa. La misma que se llevaba mal con las monjas porque se negaba a confesarse y comulgar. ¿A dónde creés que vas a llegar así?" (109). Aunque aparenta no creer y que para ella la religión no tiene ningún significado, se contradice por su recurrencia al discurso religioso, al comentar la situación familiar. Rechaza que haya un Dios y dice: "Si tuviera un Dios a quien rezarle, le daría las gracias porque me hizo así" (113), con lo que recalca su oposición a todo lo que relaciona con la madre. En ese sentido no llama la atención que su concepto que tiene del padre difiera totalmente del de la madre y de

[514] Punta de Este es el balneario en Uruguay para los argentinos adinerados y de clase alta. Es decir, Dolly puede ser considerada una prostituta de lujo que hasta el momento ha sabido manejar su negocio en su favor.

los demás. Para Hedda él "luchaba desde adentro para minarlo" (110) al mundo lleno de injusticias. Empero, reconoce que los paraísos de ambos, del padre y de Beto, son diferentes (cf. 112). Pero lo que importa es la meta, "un mundo mejor", y no como tratan de alcanzarlo:

> Los dos sueñan con jardines y no con mesas donde brille el cristal y la porcelana, sueñan con almas felices, a las que las inspira una fe, detestan las opacas conciencias en busca de artificiales resplandores (112).

Nuevamente contrasta el mundo del padre con el de la familia, que se distrae con superficialidades. La vida de Beto y Don Quintino, según el punto de vista de Hedda, están dirigidas por una fe no especificada y aunque se trata de fes distintas en cada caso, queda evidente que las vidas de ellos tienen un sentido, y que no son tan opacas como las de los otros familiares.

Aunque está marginada de las decisiones de se toman en la casa, Hedda entiende que su padre está perdido, porque los tres (madre, hermano y tío) vendrán "con las mentiras ésas del buen ejemplo y de inmoralidad de pactar" (111). Dicho de otra manera, ella está bien enterada de las cosas que suceden a su alrededor, y comprende que las leyes de la nobleza no abarcan la ley del amor al prójimo, ni la de la amistad. "Son sepulcros blanqueados como dice papá. Defienden sus ritos y a eso llaman tener una fe. Los defienden con arrogancia para suplantar la convicción que no tienen" (111). La religión cristiana, así entiende, les sirve nada más para reclamar sus derechos ancestrales por pertenecer a una clase social dada, sin que la llenen con sentido.[515] Para Hedda, su padre ya no es víctima de los que lo secuestraron, sino de su propia familia, ya que son ellos los que deciden si pagarán o no el rescate.

> ¿Papá, un cordero del sacrificio? ¿De cuál sacrificio? ¿Del que ellos celebran alrededor de la mesa que él les tendió? Quisiera prender fuego a esta casa con ellos adentro, sentados alrededor de la mesa. Y asistir desde afuera al crepitar de las llamas, presenciar la visión de sus cuerpos retorciéndose en el merecido infierno (111).

Es decir, si la madre para algunos es la víctima, según Hedda ahora pasó a serlo el padre. Se percibe además, que también el pensamiento de Hedda está lleno de odio, como el de su madre. Toda la riqueza no les sirve para la felicidad. En este monólogo impregnado de odio, Hedda se sirve de imágenes religiosas. Así llama al padre "cordero de sacrificio", lo que es un símbolo de Jesucristo quien se entregó para salvar al mundo. Sin embargo se aclara que el padre no es el cordero que salva al mundo, pero sí el cordero de la familia. Hedda, por lo tanto, quiere incendiar en las llamas del infierno a sus familiares, imagen también muy católica: el infierno como el máximo sufrimiento posible y ella en consecuencia en el papel de Dios, quien juzga las acciones de los seres humanos. Dentro de estos *reflejos textuales* no se puede hablar de un *quiebre* en el sentido de Bach (2001). A pesar de que Hedda quiera 'quebrar' con la tradición religiosa y se declara no-creyente, utiliza el discurso religioso como único posible, para expresar su odio hacia su familia (con excepción del padre), pero sin darle a ese discurso un nuevo sentido.

[515] Bourdieu explaya al respecto que el grupo social (aristocrático) que está en peligro de descender, repite continuamente los ritos y las tradiciones antiguas porque espera del futuro nada más que el restablecimiento del orden antiguo y con él la recuperación de su posición social" (cf. Bourdieu 1982: 191).

2.3.1.2 Quintín

Quintín es el protagonista de la novela. Abre y cierra la novela y a través de su amistad con Don Quintino y su trabajo para él, tiene contacto con muchos de los otros caracteres. Quintín es descrito la mayoría de las veces como un hombre sereno. Se demuestra responsable, reflexiona sobre las cosas, y sobre todo con respecto al trato con sus amigos es considerado una buena persona. Así, un día, quería quedarse solo, pero "Fernando era su amigo y no podía hacerle un feo" (43). Dicho de otra manera, Quintín es caracterizado durante toda la novela como un hombre leal hacia sus amigos, incluyendo a Don Quintino, que le era "más amigo que patrón". Pero a través de sus miradas retrospectivas, el lector se da cuenta, que antes no era así. Como padre falló a su hijo Venancio, que lo hubiese necesitado, sobre todo, cuando no pasó la prueba al secundario, porque "el chico, claro, no tenía la preparación de otros, más afortunados" (52) y no sabía qué hacer con su vida. También resalta su reaccionarismo. Cuando Quintín va a la casa de Don Quintino, para avisar a la familia del mensaje escuchado, que puede revelar el escondite de su patrón, es revisado por los guardias, lo que le provoca casi una cierta alegría "porque las formalidades del orden lo complacían" (59). También en lo que a la comida se refiere, demuestra cierto conservadurismo:

> –Toma –dijo a Quin poniendo en su plato la banana frita–, esto de freír la fruta es una barbaridad, una herejía. Las cosas naturales, pues, se comen **como las manda Dios**.
> Beto largó la carcajada.
> –Yo regalo la crema de choclo –propuso–, **pero no por prejuicios religiosos, no me gusta** (125; negritas hechas por UA).

Es decir, a través de la comida también se marca la diferencia entre las diversas ideologías. Beto, el militante, no utiliza a Dios como escusa si algo no le gusta, mientras que Quintín parece rechazar cosas modernas, y se apoya en Dios, como justificación. Así cuenta que Venancio manda blusas a su madre, "demasiado vistosas para una mujer de su casa que ella se ponía de todos modos aunque le sentaran como a un Santo Cristo un par de pistolas" (23). A través de la expresión "como las manda Dios" también queda evidente, lo que más tarde se vuelve esencial en la novela: el enunciado indica que lo que Dios quiere, debe hacerse, las leyes de Dios deben ser respetadas. Pero no obstante esos pensamientos conservadores, él mismo se toma la libertad de abandonar a su familia y vivir en su barco, para tener una vida solitaria según su gusto. Cuando llega a sospechar que su hijo haya vuelto y que tenga que ver con el secuestro, no sabe qué hacer:

> La inquietud iba ganando el ánimo de Quintín. Hubiera querido dar por no oído el mensaje, olvidarlo... Al fin y al cabo sus sospechas eran tan vagas... casi inexistentes. [...] Nada, Quintín, que te conviene cerrar el pico y no hacer papelones, para las de cowboys estás viejo (40-41).

Como no tiene pruebas suficientes, y por no querer tener problemas "para las de cowboys estás viejo", decide no hacer nada. Se entiende que está preocupado por su hijo y que si no actúa, es por él. Pero la vuelta de Venancio no se convierte en la historia feliz de *La Biblia* del Hijo Pródigo, quien después de varios años vuelve a los brazos del padre. Al contrario, Venancio se tiñe el pelo ("por nada bueno ha de ser", como concuerdan Fernando y Quintín; 147) y al comienzo se esconde del padre para que este no lo reconozca. Este, sin embargo, trata de protegerlo; hasta miente al hijo de Fernando, quien ha sido su mejor amigo:

> –Que yo sepa... Se le habían escapado las palabras antes de atinar con la respuesta justa... ¿Cómo decirlo, Señor? ¿Cómo sacarse la piedra que lo aplastaba por dentro? ¿Cómo mencionar una sospecha que tenía el nombre de Venancio? (174).

Es la primera vez en la novela que Quintín se dirige (en su interior) a Dios. La sospecha de que su propio hijo está implicado en un crimen, lo mortifica. Pero todavía su amor a él y su afán de protegerlo, tal vez porque reconoce su culpa de antes, son más grande que la lealtad hacia el amigo. Pero "se desplomó, como una tromba, una vergüenza jamás sentida hasta ese momento" (175). Esta descripción por la voz heterodiegética demuestra que la rectitud y la honestidad son valores altos para Quintín; sólo por el amor al hijo los ha transgredido.

Cuando Venancio finalmente llega al barco del padre, para advertirle que no se meta, porque eso acarrearía consecuencias para su nieto Quin, se nota que el abismo entre los dos ya es demasiado grande para poder tender un puente; algo que Venancio de todos modos no pretende. Él ha encontrado su verdad: "una vida poco importa cuando lo importante son los fines" (181) y para eso también es capaz de olvidarse de los lazos familiares. Cuando Quintín le recuerda que Quin es su sobrino, le contesta: "–Así es, para vos" (182). Es decir, no tendría problema en matarlo, si fuera por la causa. Pero para Quintín existe la otra verdad, la verdad cristiana: "–La vida de otro hombre es igual a la mía. Todos somos criaturas de Dios" (181). Y esa es su verdad "de puño" (181), como afirma. No puede permitir que otra persona, aunque sea su hijo, se ponga por encima de esa verdad, y mate a otros por una ideología. Difiere entonces tanto con la ideología de su hijo, como con la actitud de Camilino. Al final de la novela, el lector se entera que el concepto de vida de Don Quintino tampoco concuerda con el de Quintín.[516] La vida fue su Dios, un "exigente dios que no me daba tregua" (201).También en ese momento, secuestrado, reflexionando sobre su vida, declara que no se arrepiente de ella, aunque reconoce que siempre se vio "*frente a los otros, jamás a su lado*" (201). Si bien esta actitud no es cristiana, y va contra los valores de Quintín, este lo defiende. Memora una frase del cura de Haro, quien solía decir: "las pecas del gato son manchas en el tigre" (80). Dicho de otra manera: ya que Don Quintino tenía una vida de tigre, sus pecados parecen ser más grandes de las de otras personas, pero en realidad son tan graves como las de los otros. Esto hace recordar la frase bíblica:

> ¿Por qué te pones a mirar la astilla que tiene tu hermano en el ojo, y no fijas en el tronco que tienes en el tuyo? Y si no te das cuenta del tronco que tienes en tu propio ojo, ¿cómo te atreves a decir a tu hermano: 'Hermano, déjame sacarte la astilla que tienes en el ojo'? ¡Hipócrita!, saca primero el tronco de tu propio ojo, y así podrás ver bien para sacar la astilla que tiene tu hermano en el suyo (San Lucas 6:41-42).

A Quintín todavía le espera una de las encrucijadas más difíciles de su vida. Si bien por mucho tiempo no se expresa que Quintín sea religioso o crea en Dios, se encuentran comentarios y recuerdos de su tierra de infancia en España. Así se lavaba los domingos "–poco– y se ponía una camisa limpia para ir a oír los sermones del señor cura y asistir a misa" (18). Es un recuerdo que relata una costumbre, algo que se hizo sin preguntar mucho y sin que al parecer le hubiese impactado mucho. Poco después se aclara que "[l]a mar, sus vientos y sus olas desalojaron del espíritu para siempre a las cosas de la tierra, padres, hermanos, las lecciones del señor cura, todo quedó en la costa perdida a fuerza de renovada" (18-19). Sin embargo,

[516] Don Quintino fue rescatado en su niñéz del Lago Garda por su hermano mayor, Cósimo, quien en ese momento entregó su propia vida por él. Recordándolo, le dice en su mente: "*A lo largo de toda mi vida necesité probarme que estuviste equivocado y que la propia vida está por encima de toda otra consideración*" (201).

no todo está olvidado. Ante la amenaza de matar a su nieto, Quintín echa a su hijo del barco. El lector no se entera de sus pensamientos. Solamente por el diálogo con su hijo y sabiendo de su amor a Quin, el lector puede imaginarse lo que está pasando en su mente. Ante esta situación, casi imposible para un padre y abuelo en una misma persona, Quintín se acuerda del cura de su infancia en España:

> como un faro que destella en la noche a su memoria retornó una olvidada frase, repetidas veces escuchada al cura de Haro, cuando instaba a sus feligreses a la perseverancia en el bien: 'Señor, arma caballero a mi cobardía arrodillada'. […]
>
> Sentando en la litera, sin pensamientos ni intenciones certeras, se repetía la frase reflotada del recuerdo. 'Señor, arma caballero...' [...] 'Señor, arma caballero' se repitió infinitas veces. La letanía fue cobrando forma de run-run y le trajo el sueño y la paz (182-183).

Esta oración podría provenir de la Edad Media y puede ser considerada como una fórmula de oración, ya que Quintín hace énfasis en que el cura de Haro la repitió varias veces, con el resultado que él mismo la recuerda décadas después, en una situación de desesperación, en que necesita ser instado a la perseverancia en el bien.[517] La escena dentro del rezo tiene una connotación al 'espaldarazo' que reciben los donceles en la ceremonia en que son nombrados 'caballeros'. Pero también se puede referir, al ser "la cobardía" personificada en esta oración (por la preposición 'a'), a la situación en que a los caballeros les es puesta la armadura: por el peso tan grande de ella, los caballeros se arrodillaban. Es decir, Quintín reconoce que es cobarde, sabe que tiene el deber de hacer algo (denunciar a su propio hijo), pero no quiere hacerlo y todavía se resiste y pide a Dios que le de fuerzas suficientes (que lo arme) y que le de valentía para hacerlo.[518] El haber encontrado esa oración en su memoria, consuela a Quintín. La oración "fue cobrando forma de run-run" o sea, un sonido tranquilo y regular que provoca el sueño, implementado también para hacer dormir a los niños. Que esa oración es decisiva, se nota también al ser el título del próximo capítulo en que Quintín va a la comisaría, donde relata todo. No pierde la esperanza de poder salvar a ambos, a su hijo y a su nieto. Durante todo el tiempo recurre a la oración "Señor, arma caballero..." (191) y pide acompañar a los policías, seguro de que Venancio se rendirá ante su pedido. Pero eso le es negado y mueren tanto Don Quintino como los secuestradores, entre ellos Venancio.

Resumiendo se puede destacar que la novela es un elogio de la amistad, de la lealtad y de la honradez. Las mujeres son descritas de diferentes maneras, según su posición social, pero, en término de un reconocimiento del género en su cultura occidental, ninguna se destaca por características realmente positivas. Todas, tal vez menos la prostituta Dolly, pasan su vida en segundo plano, dependiendo de los hombres. Estos también son descritos con sus errores y fallas, y en sus dependencias de sus clases sociales. Únicamente Ermete y sobre todo Quintín, los dos que siguen el ideal de la amistad, dejan una impresión positiva.

---

[517] El "armar caballero" era muy propio de la Edad Media, pero no se encontró ninguna oración en especial, dentro del culto católico o dentro de las oraciones que suelen expresarse ante diferentes situaciones. Eso señala el padre Ángel Fanesi, bibliotecario del convento en Buenos Aires, como una posibilidad ante mi consulta por correo electrónico el 05 de julio de 2011.

[518] Aunque posiblemente se puede hablar de Venancio como otro cordero, en el contexto de esta novela no entiendo la entrega del hijo como una alusión ni a la historia bíblica de Abraham e Isaac, ni a la entrega de Jesús mismo, ya que estos fueron corderos inocentes, sin culpa alguna, mientras que Venancio es un secuestrador y además, amenaza la vida de Quin.

Aunque la manera de expresarse es diferente, se puede recalcar que los personajes se dirigen a Dios en situaciones de emergencia y para pedirle ayuda. Los rezos se dan en la mayoría en el caso de las mujeres, sobre todo en Silvana y en Raquel. Al final, Silvana, a pesar de sus sentimientos negativos hacia Don Quintino, lleva su cadáver a Italia, para que sea sepultado en el panteón de los Casatti en Torino (cf. 198). Se entiende que ha sido considerada con el muerto y se puede conjeturar, por lo tanto, que su rezo fue verdadero; expuso su vida ante Dios y se sinceró ante él. A lo mejor, llega a conseguir ahora su paz. Las oraciones de Raquel hablan del amor que siente por Don Quintino. Ante el miedo que siente por él, no llega a pronunciar oraciones largas, congruentes. Es más bien un fluir de conciencia, rezos hechos en el acto, ante una necesidad del momento. A través de esa clase de rezos es posible entenderla como persona insegura que ha construido toda su vida alrededor de un hombre que le dio apoyo, que la hacía sentir segura, y por quién aceptó cambiar toda su vida (cf. 102). Aunque sus pedidos no se convirtieron en realidad, el lector puede estar seguro que ella seguirá rezando, como se ha visto en Ratschow (cf. 1984: 31), buscando y encontrando consuelo en la virgen de los enamorados o en alguna otra, según ocasión. Ante los diferentes "pedidos" que recibe Dios en esta novela, le es ayudado a aquél, quien quiere hacer lo necesario según las creencias cristianas establecidas y lo que se ha vuelto "su verdad de puño". Quintín reconoce que él no tiene las suficientes fuerzas para hacer lo que sabe que debe hacer. Según los comentarios de la voz heterodiegética, ha abandonado a Dios cuando dejó España. Pero en el momento que lo necesita, la integración a la trama de este reflejo textual –un refrán de una oración antigua, como una memoria reactivada–, lleva a reconocer la fortaleza y el consuelo que un rezo puede brindar para la decisión y la actuación necesaria. El analizar cómo se manifiesta artísticamente el lugar de la oración en la trama novelesca facilita entonces reconocer la descripción constructiva de los personajes que la emiten. En el caso de esta novela, el sentido de las oraciones no es tergiversado (menos en el caso de Dolly), y se puede recalcar que todas son expresadas de manera sincera. A través de ese desarrollo el lector entiende la importancia que el discurso religioso puede tener en situación decisivas de la vida.

Ubicar este texto ficcional en la situación política de aquellos años, no es tan evidente como en los otros casos. Aunque se puede asegurar que no se trata de una novela contestataria, tampoco es una novela que manifiesta el discurso militar en un cien por ciento. Sin duda, se debe considerar la cercanía a la novela *La Rebelión de los semáforos* de Gallardo tanto como a la de Gudiño Kieffer *¿Y qué querés que te diga?* En el primer caso, ambas tienen el objetivo de restablecer el orden que fue violentado por gente considerada subversiva. En el segundo caso, en ambas se tematiza el peligro de descuidar a sus hijos, porque se pueden convertir en dichos subversivos. Por otro lado, en la novela *En la estela de un secuestro*, el protagonista Quintín no corresponde a la imagen de un padre de familia difundida por la Junta Militar. En vez de cumplir con sus obligaciones familiares, prefiere vivir una vida solitaria en su barco. Pero remedia sus errores de antaño con su nieto Quin. Las tres novelas tienen en común que los valores religiosos tienen una gran relevancia. Esto se remarca más notoriamente todavía en esta última y queda la impresión que en *En la estela de un secuestro* el conservadurismo gana la partida. Empero, también la familia de la nobleza italiana es criticada y con ella los empresarios (extranjeros) que construyen empresas en el país pero se retiran en situaciones

difíciles, sin asumir responsabilidad social por sus trabajadores.[519] Es a través de la crítica de esos personajes que se puede considerar que, implícitamente, también los grupos paramilitares de aquellos años son criticados por no respetar la vida del prójimo en el sentido cristiano y poner su verdad y su causa por encima de la amistad, sin respetar a los que piensan diferente y son, por lo tanto, considerados como que "subvierten" las normas sociales.

En suma, si bien se puede extender la crítica que se encuentra en este texto narrativo hacia otros sectores sociales, a mi entender, esta novela se debe considerar como una novela acomodada: la crítica explícita se dirige en contra de los militantes izquierdistas y el protagonista Quintín expresa su anhelo de orden social. Sin embargo, vale destacar que, al final, tanto como en la *La Rebelión de los semáforos,* gana la partida la "verdad moral", basada –y no fingidamente– en las creencias cristianas.

[519] Cf. los comentarios sobre la responsabilidad de los empresarios en la dictadura militar en el capítulo I.1.1 y Suriano (2005: 15). También Verbitsky señala que la "participación en la dictadura de este sector empresarial es integral" (Verbitsky 1997: 130).

2.3.2 Guía en el camino: La larga noche de Francisco Sanctis *(1984) de Humberto Costantini*

Y entonces de nuevo le parece que alguien, un hábil bastonero,
una mente astuta y jodona está dirigiendo sibilinamente
sus pasos por medio de esos despistes,
de esa equivocaciones, de esos malentendidos...
(Costantini 1984b: 144).[520]

La novela *La larga noche de Francisco Sanctis*, está narrada en tercera persona, por una voz heterodiegética que describe al protagonista Francisco Sanctis con comentarios irónicos y le sigue a cada paso por esta tarde y noche, del 14 al 15 de noviembre de 1977, en plena dictadura militar, llena de incertidumbres e indecisiones.[521] Los comentarios le dan al lector suficiente distancia para poder seguir esa historia que se vuelve cada vez más angustiosa. A la vez, el lector se entera de todos los pensamientos de Sanctis y puede seguir su argumentación, lo que le acerca al personaje. Según de Diego (2000: 447), "la novela revela el talento de Costantini como cuentista: se trata, en rigor, de un cuento largo, en el que aparece como un desafío para el narrador la escenificación de una crisis de conciencia". El nombre de Francisco Sanctis puede ser entendido como una referencia a Francisco de Asís, declarado Santo en 1228, y quien se ha convertido en símbolo de la paz. Prefirió la pobreza en búsqueda de una vida mejor y opuesta a la de las riquezas y apariencias del mundo. El protagonista Sanctis, al contrario, proviene de la clase media baja, y no tiene grandes pretensiones, más allá de una vida asegurada y un poco de felicidad. No tiene una relación profunda o extraordinaria con Dios o la fe en sí, después de haber sido expulsado por "una crisis de fe" del seminario.[522] Más tarde, en los '60, estuvo unos años militando en la izquierda, en sus épocas de estudiante de medicina.[523] Sin embargo, fracasa en esa carrera y consigue, ya cuarentón, un puesto fijo como administrativo y una vida tranquila en segundo matrimonio con María Angélica.[524] Con

[520] En lo siguiente los números entre paréntesis se refieren a la edición de *La larga noche de Francisco Sanctis* de Costantini del año 1984b.

[521] La novela *La larga noche de Francisco Sanctis* fue escrita por Costantini y publicada en 1984 en Buenos Aires, después de la dictadura militar, lo que hace entendible las referencias directas en contra del gobierno de facto. Humberto Leonardo Vital Costantini nace en 1924 en Buenos Aires y muere ahí en 1987. Según Pedro Orgambide puede ser considerado "escritor *porteño*" (Orgambide1983: 45), por la descripción detallada de los lugares de la ciudad de Buenos Aires. Fue hijo único de inmigrantes judeoitalianos. Su compromiso político se puede observar en todas sus novelas. Aunque Costantini por su año de nacimiento pertenecería al primer grupo postulado por Kohut, este mismo señala que la "posición controvertida para con la política vale también para los autores del segundo grupo, grupo de transición que, sin embargo, está más cerca al tercer grupo que al primero (lo que vale igualmente para algunos autores de éste como Humberto Costantini o Daniel Moyano)" (Kohut 2010: 76). Su obra literaria ha sido editada en varios idiomas; la novela *De Dioses, hombrecitos y policías* (cf. capítulo III.3.2.4) también en alemán.

[522] Se relata que Sanctis fue mandado al seminario porque "no se empacaba cuando querían llevarlo a misa", además que su madre lo quería. Ella era "una napolitana mandona, astuta, rezadora e ignorante" (27). Por lo tanto, no hay una dedicación religiosa sincera detrás por parte de Sanctis. Sin embargo, durante los tres primeros años, cumplía todas su obligaciones, hasta dejar en el cuarto año el seminario por "una crisis de fe" (28), como lo llamaron sus superiores.

[523] Si bien una primera impresión permite pensar que la militancia fue una actitud heroica, es luego rebajada por la voz heterodiegética: "la trabajosa confección de la revistita, las manifestaciones por la enseñanza laica, las reuniones estudiantiles, las citas en el bar de Córdoba y Pasteur, que indefectiblemente llegaban a su memoria mezcladas con un nostálgico sabor a [sandwiches] especiales de jamón y queso" (11). Sin embargo, más tarde se destaca que ha sido suficiente para marcarlo en su personalidad y hacerle difícil encontrar un trabajo estable (cf. 36).

[524] El nombre 'María Angélica' puede ser considerado un aptrónimo. Ella es descrita como: "sensata, y dulce, y maternal, y comprensiva. María Angélica con su cabello prematuramente canoso y su rostro limpio de piba" (78-79), por lo que se la asocia instintivamente con María, la madre de Jesús. Sanctis "está necesitando imperiosamente de María Angélica" (78). Puede ser considerada un ángel, mensajero de Dios (aunque se destaca su humanidad durante toda la novela), quien

ella tiene un hijo propio y dos de ella (pero que son como propios). Su esposa le ama y él a ella, así que no anhela más de su vida y se ha vuelto totalmente a-político e irreligioso. Pero una tarde lo llama una ex-compañera, Elena, de los años de militancia a la oficina. Insiste a que se vean esa misma tarde. En un trayecto cursi, pero verosímil, en el sentido de que los que tenían miedo de ser perseguidos, siempre daban varias vueltas por las calles, la excompañera le informa que tiene que encontrar la forma de avisar a dos hombres que probablemente van a ser secuestrados esa misma noche.[525] Lo que no sabe es si esa información es una trampa para su esposo militar, para asegurarse de su fidelidad, o si los dos realmente están en peligro. Francisco Sanctis se resiste y no quiere tomar la responsabilidad de tal tarea, encima de estar afuera desde varios años del grupo sin contar con contactos que puedan aconsejarlo. Se propone no hacer nada; no se siente de ninguna manera responsable por esos dos desconocidos. Además, tiene familia. Pese a ello, busca símbolos y signos que le digan lo que debe hacer. Su mujer, sin saber lo que le está pasando, lo empuja con sus comentarios cada vez más al abismo. Así el lector acompaña al protagonista por las alteraciones de su ánimo y de su consciencia, comparte o no los argumentos en pro y en contra de la ayuda al prójimo, hasta el final amargo. Este camino, según Reati, puede ser entendido como el *vía crucis*, ya que el protagonista Francisco Sanctis entrega su vida para salvar a la de otros (dos) desconocidos (cf. Reati 1992: 82) como lo ha hecho Jesucristo. El destino final de Sanctis se confirma a través de una lista con nombres, edades, profesiones y la fecha de su secuestro en el capítulo XVII. Si bien esta lista podría ser una lista ficcional, los nombres publicados en ella eran conocidos en listas de diferente formato y medios a lo largo del régimen de facto. Que sean nombres de personas que realmente vivieron, le da a la novela una visión realista.[526]

¿Pero cuáles son los lazos religiosos que interesan en este capítulo? Ya se ha visto que Sanctis "por falta de fe se había visto obligado a abandonar vergonzosamente el seminario" (39). Sin embargo, la responsabilidad de dos vidas, que le es puesta repentinamente en las manos, le hace cuestionar su vida relativamente pacífica, sin preocupación por los demás (lo que hace referencia a la niñez de Asís). La religión y la fe se convierten en un acompañante entre varios esta noche.

---

de manera inconsciente le trasmite el mensaje de Dios al mandarle a ver a su amigo, con lo que desencadena la decisión final de Sanctis. Pero ya no es su salvadora, su roca segura, porque en un momento "Sanctis está a un paso de la confesión más completa. Llega a aceptar esta confesión como un alivio" (90). Pero "[t]oma conciencia de que esta vez –y por razones bastante obvias– no podrá comentar nada de este asunto con María Angélica. Y esta imposibilidad, [...], lo sume en una especie de desamparo" (79). Más tarde aún: "Como una luz despiadada que poco a poco lo iluminara todo, Sanctis siente nacer dentro de sí una certeza horrible: la certeza de que María Angélica no puede hacer nada por él, no puede darle esa ayuda, esa mágica solución que, con fe casi religiosa, había estado esperando de ella" (95). Dicho de otra manera, María Angélica ha sido todo para él, pero ahora, ante esta decisión de vida y muerte que Sanctis tiene que tomar, las respuestas claras de María Angélica (si puedo salvar la vida de alguien, lo hago; si esa salvación pone mi propia vida en peligro, no lo hago), no le son suficientes. De pronto ve a María Angélica bajo otra luz: "María Angélica no puede ser ésa que está sentada allí, junto a la lámpara, leyendo con los anteojos caídos sobre la nariz, y jugando con un botón de su blusa" (96). Es una mujer normal, sumida a la vida cotidiana. Así, María Angélica, la que lleva en su nombre lo angelical, por un lado se convierte en la razón humana de no hacer nada, de no actuar como un héroe y es su lazo con la vida terrenal, por otro lado es ella, la que le empuja (inconscientemente) hacia el cumplir con la responsabilidad (cristiana) hacia el otro.

[525] El dar vueltas por las calles, como método de seguridad, se puede observar además en las novelas *Cola de lagartija* (Valenzuela) y *Conversación al Sur* (Traba).

[526] Según Nick Caistor (cf. 1987: 1370) el listado fue tomado de las listas de Amnesty International, en la cual también sale el nombre de Francisco Sanctis. Sin embargo, este nombre no aparece en la lista hoy en día publicada en Internet (cf. Grupo Fahrenheit s.f.). También en la novela *De Dioses, hombrecitos y policías* Costantini trabaja con nombres de personas que realmente han vivido y fueron desaparecidos.

Sin embargo, Sanctis todavía no está dispuesto a dejar todo lo alcanzado en su vida, aunque pueda parecer poco, para ir a ayudar a dos desconocidos. Después de que Elena le habló y dejó el destino de los dos en sus manos, Sanctis se repite cada una de sus palabras, en búsqueda de una solución (salvadora) para él. Esto lleva a la desesperación del narrador que se pregunta: "¿Pero será posible que todavía este asunto siga dando vueltas por ahí como un moscardón?" (136), como si no pudiera creer que el personaje tenga tantas idas y vueltas, aunque ya se había decidido por volver a su casa. Por fin, se decide a llamar a María Angélica, para avisarle que pronto estará en casa (cf. 136), lo que hace, según el narrador, para comprometerse en público y para que ya no le quede otra que abandonar a esos dos seres. Son los dioses, los que, según Sanctis, le dictan esa idea. Sigue, por lo tanto, una descripción de la escena, digna de su significado:

> Se dirige al teléfono con la unción de quien se va acercando a un altar. El altar está desocupado, y Sanctis se coloca frente a él casi en posición de firmes. [...] La operación de hacer la llamada adquiere la importancia de un ritual que debe ser ejecutado con la mayor parsimonia y concentración (137).

La escena, una simple llamada telefónica a una esposa, adquiere a través de la manera de contar, en que se mezclan las formas rituales religiosas con las posiciones militares, una especial serenidad e importancia. Además, esta escena hace noción a los actos militares oficiales, que, para fortalecer su poder, ocupan actos religiosos, como la consagración de Argentina al Inmaculado Corazón de María, llevada a cabo por el General Onganía, el 30.11.1969. Siendo este un acto netamente religioso, le hubiese correspondido a la cúpula eclesiástica (cf. la nota 110 en el capítulo II.1.2).

Sin embargo, la llamada no se desarrolla como Sanctis se la había imaginado. María Angélica, muy al contrario de lo deseado, tal vez en tarea de ángel, lo obliga casi a ver a un amigo, a Perugia, que lo está esperando. Sanctis lo toma nuevamente como una señal, que Perugia le es puesto en el camino para tomar la posta, y va hacia el encuentro. A la vez, reza 'ojalá no esté' (145), porque si su amigo no estaría, él se pudiera ir tranquilo a su casa. Pero el amigo de siempre está, el amigo que suele ayudar desinteresadamente a Sanctis como compinche en cuestiones de amor y que le perdona franquezas políticas, al menos hasta cierto punto. A través de la charla iniciada en esa noche, resulta que precisamente él colabora con los militares y que para él 20.000 secuestrados no son suficientes, pide 200.000 (cf. 152-157). Este pensamiento es de la Edad Media, aclara Sanctis, con lo que no deja ninguna duda sobre su propia posición.[527] Al darse cuenta de la clase de persona en que Perugia se ha convertido, Sanctis reconoce el peligro para sus dos desconocidos y se aparta de él.

La última esperanza de que Sanctis pueda encontrar a alguien para darle la posta, es Lucho, un joven de diecisiete años que de casualidad encuentra en el mismo bar. Pero el muchacho está acabado, ya no tiene donde dormir, ni qué comer porque su grupo se ha disuelto, unos se fueron del país, otros fueron secuestrados. Como última posibilidad de salvar su vida ve la salida clandestina del país.[528] Está solo, sin ningún contacto, no puede ayudar. A diferencia a Elena, Sanctis le da al otro la oportunidad de hablar, de rechazar la carga. Además, en contra

[527] Mignone señala que Tortolo "había defendido la tortura, con argumentos extraídos de teólogos y pontífices medievales, en contradicción con la doctrina explícita de los últimos papas, en particular Paulo VI" (Mignone 1986a: 20).

[528] Se hace con ese relato alusión a los reproches hacia algunos de los líderes de las organizaciones de la izquierda que salieron del país, sin ocuparse de los miembros de sus grupos (cf. también las novelas *Los caminos* de Loubet y *La casa de los conejos* de Alcoba). No se cuestiona en cambio de ninguna manera que Lucho tenga que salvarse y salir del país.

de todo lo acordado con María Angélica, Sanctis hasta le ofrece su casa, aunque sabe muy bien que pone así a toda su familia en peligro. Antes de seguir su camino por la noche, se asegura que Lucho esté a salvo. Después de estos dos encuentros, Sanctis

> [v]uelve a sentirse espantosamente solo. Si ya antes, al terminar la conversación con María Angélica se había sentido solo, ahora, durante este encuentro con Perugia, esa sensación de soledad y desamparo se le hace más aguda, más insoportable. Pero ahora se siente además como acorralado (158).

Su soledad se remarca más todavía al suceder en la capital, en una ciudad en la que viven millones de personas, pero no hay una sola que pueda ayudarlo en este asunto.

> Esta dicotomía entre soledad y solidaridad es uno de los ejes que organizan el relato, y remite a una preocupación constante en las representaciones artísticas del período. Es de recordar que un rasgo del ideario social promovido por el régimen militar fue precisamente el retraimiento de la esfera pública a la privada, el abandono de los espacios y proyectos colectivos para reemplazarlos por otros individuales (Reati 1992: 81).

Como en la novela *Dios no nos quiere contentos* (Gambaro), el protagonista pasa un momento en absoluta soledad, después de la cual actúa en favor de otros. [529] A través de esa soledad se abre un paralelismo entre lo vivido por Sanctis como por muchos ante decisiones difíciles de tomar o ante el anuncio de la muerte y por Jesús en el jardín Getsemaní: "Es como si el mundo se emperrara en alejarse de él. Se siente abandonado, distante, náufrago en medio de esa noche sin principio ni fin" (189). Sanctis mismo se compara (en un sueño diurno) con Jesús:

> Se ve él mismo tirado entre pastizales, la cara contra el barro y hecho un colador, en medio de los cuerpos también bárbaramente agujereados, de Julio Cardini y Bernardo Lipstein. Inmediatamente piensa en Aquel que predicaba en Galilea, y que también fue torturado y muerto, y también su cuerpo fue expuesto para escarmiento ante las gentes entre los cuerpos torturados de dos tipos a los que ni conocía. No puede evitar una emoción profunda no desprovista de un raro sentimiento de resignación o de consuelo (204).

Es decir, se entiende a sí mismo y a su acto de salvar a los dos muchachos en paralelo a la muerte de Jesús, el salvador del mundo, según la creencia cristiana que terminó también muerto y expuesto entre dos desconocidos (y es más, dos delincuentes) para intimidación de la gente para que no haya seguidores de la causa. Pero Sanctis todavía se aferra a cosas terrenales, no está dispuesto todavía a dejar su propia vida por otros. El mensaje cristiano de la resurrección de la muerte a la vida eterna no surte efecto aún. Su sentimiento de consuelo al pensar en Jesús termina cuando piensa en María Angélica y en su compañero de trabajo, González, que en caso de su muerte ocuparía su escritorio preferencial (cf. 204-205).

Sanctis no menciona explícitamente a Dios, pero está cada vez más convencido de que hay una fuerza mayor que lo está dirigiendo.[530] Cuando María Angélica lo manda a ver a Perugia, y cuando Sanctis se entera a través de él de los pensamientos de muchos argentinos y que (a causa de ello) tipos como Lucho realmente están en peligro de vida, se pregunta

> si […] cada uno de los pasos que fue dando esa noche no tuvo origen, de una manera o de otra, en un despiste, en una equivocación, en un estúpido malentendido. [...] Y entonces de nuevo le parece que alguien, un hábil bastonero, una mente astuta y jodona está dirigiendo sibilinamente sus pasos por medio de esos despistes, de esas equivocaciones, de esos malentendidos... (144).

[529] Cf. la comparación de esa soledad con las situaciones bíblicas en el desierto (p.e. 1 Reyes 17:1-7 y San Mateo 4:1-11) y el capítulo III.1.3.3.2.

[530] También los "hombrecitos" en *De Dioses, hombrecitos y policías* dependen aparentemente de los dioses olímpicos, pero en ese caso sin intuirlo, cf. el capítulo III.3.2.4.

En cierto sentido lo que está pasando se asemeja a la historia bíblica del profeta Jonás (que no quiere ir a Nínive y huye, pero es convencido finalmente por Dios de asumir esa responsabilidad). O a la de Pedro, quien según la tradición católica (cf. Karlfried Fröhlich 1996: 275) huye de Roma ante las persecuciones de los cristianos por el emperador Nerón y se encuentra en el camino con Jesús. A su pregunta "¿Quo vadis?, Domine", Jesús le responde que va a Roma, para ser crucificado nuevamente, por lo cual Pedro retorna y es crucificado.[531] No sorprende entonces cuando el narrador aclara:

> Para bien o para mal, sin grandes acontecimientos ni fulminantes revelaciones en el camino de Damasco, tal vez sin haber tomado concretamente una verdadera decisión, Sanctis está tratando desde hace un rato (con ninguna eficacia, y con invariable mala suerte, es verdad) de salvar las vidas de esos dos tipos que el destino puso caprichosamente en sus manos. ¿Qué más se puede pretender de él? La metafórica pulseada se ha inclinado hacia un lado, las dudas han desaparecido, […] (187-188).

Sin embargo, que el narrador explique la decisión consciente o no de Sanctis, como el "camino de Damasco" (cf. Hechos 9), es cuestionable desde el punto de vista teológico. Porque Sanctis, al contrario de Saulo, nunca ha perseguido a los militantes. Pero tampoco se ha interesado por ellos, ensimismado en sus propios problemas, en su batalla personal de no dejarse consumir por la vida cotidiana.[532] Empero, esto en la novela se reconoce como un error. Ahora, despertado por el llamado imprevisto de Elena, de pronto muchas cosas que sabía pero a las que no prestó atención salen a la luz y con ello reconoce lo que está pasando realmente en el país. Para eso le ha servido ese paseo por la ciudad. Al encontrar a Lucho en el bar, "Sanctis da por bien empleada toda la interminable noche" (161). El narrador saca la conclusión: "Está visto por lo tanto que el destino tiene su propia manera de hacer las cosas. Pero al final las hace bien, y de esto no hay duda" (162).

No se aclara quién está detrás de los obstáculos: "el astuto y jodón maestro de ceremonias" (145) puede ser tanto Alá de los musulmanes, como el Dios judeocristiano, como un sacerdote perteneciente a otras religiones, o el destino. Esta influencia de una fuerza superior se repite de diferentes maneras a lo largo de la novela. Así dice una vez: "¿Y si la casualidad, o el destino, o Dios, o vaya a saber quién carajo se los echó así nomás delante de sus narices, a lo mejor para probarlo, o para darle una oportunidad, qué sé yo?" (123). Aunque nuevamente se habla de las "jugadas" del tipo astuto y jodón (cf. 161), finalmente todo lo que antes fue visto como errático, es clasificado ahora como un gran orden, un plan superior para alcanzar los fines. No puede ser que el "tipo astuto y jodón" pierda.

> Y claro, esta prodigiosa aparición del Lucho (este final brillante a lo Capablanca [sic!]) no se hubiera producido. Y el tipo astuto y jodón hubiera perdido vergonzosamente la partida. O lo que es lo mismo: Julio Cardini y Bernardo Lipstein, sin un Cristo que les avisara a tiempo, caerían como angelitos en manos de los siniestros tipos de los Falcon, seguirían el mismo camino de tortura y de muerte que seguramente están siguiendo muchos de sus amigos (162).

A partir de ahí, la toma de una posición política por la voz narradora es evidente. Los militantes son señalados como "angelitos", como unos inocentes, que no han hecho nada y que valen

[531] Esa tradición católica fue trabajada en la novela *Quo vadis?* (1896) [1920] por Henryk Sienkiewicz.

[532] Así se aclara que "[s]in siquiera confesárselo se sentía culpable. ¿Culpable de qué? Era difícil explicarlo. Tal vez de insensibilidad, de indiferencia, de sentir ese como anquilosamiento paulatino de una parte de sí" (38). "O sea que la cosa apuntaba pues más a lo moral que a lo político, más al individuo Francisco Sanctis que a sus deseos de cambiar verdaderamente una sociedad que consideraba injusta" (39).

la pena que alguien vaya a salvar sus vidas. Ese alguien es Sanctis que nuevamente es clasificado como un salvador, un Cristo en sentido figurativo. Sin embargo, este salvador no ha muerto todavía y emprende su camino de salvación de los dos desconocidos con todas sus facultades. Al ser Costantini de descendencia judía, no me parece muy probable que equivalga a Sanctis con Jesús en el sentido de que pueda ser considerado el salvador del mundo. Sí se puede decir que Sanctis vive en ese momento como Dios manda, según lo que dijo Jesús, escrito en San Mateo 25:40: "Les aseguro que todo lo que hicieron por uno de estos hermanos míos más humildes, por mí mismo lo hicieron". O, como Bonhoeffer señaló, hay que seguir a Jesucristo en su camino de traer la salvación en el mundo, o, como el mismo Francisco de Asís lo ha hecho, quien dejó todos sus bienes para compartir su vida con los pobres. Los otros, los perseguidores en cambio, son caracterizados como "siniestros", es decir, con atributos de lo malo, casi diabólico.[533]

Sin embargo, una y otra vez se recalca que hay razones para no hacer nada, para dejar enfrentados a los dos al destino que ellos mismos se buscaron, porque Sanctis ya ha hecho lo suyo (cf. 105). Después se apropió de lo que Bonhoeffer describió irónicamente como

> die Freistatt einer *privaten Tugendhaftigkeit*. Er stiehlt nicht, er mordet nicht, er bricht nicht die Ehe, er tut nach seinen Kräften Gutes. […] So muß er sein Auge und Ohr verschließen vor dem Unrecht um ihn herum. Nur auf Kosten eines Selbstbetruges kann er seine private Untadelhaftigkeit vor der Befleckung durch verantwortliches Handeln in der Welt erhalten (Bonhoeffer 1958: 13).[534]

Sanctis razona

> que él no tiene por qué andar amordazando ni poniéndole **pañitos tibios a su conciencia**. [...] En su fuero íntimo siempre ha sentido **desprecio** por estos **estropeadores** del país. **Por asesinos, sí,** pero **sobre todo por fanfarrones** y por **bestias** (118; negritas hechas por UA).

Es decir, aunque su posición política está claramente en contra del régimen militar, Sanctis antes no se mezcló en la política, tuvo su vida cuidada y privada, con el pequeño éxito conseguido. Es llamativo que no considera necesario ponerse "pañitos tibios a su conciencia" como si tuviera fiebre o una herida a curar, disculpándose con que "siempre ha sentido desprecio por estos estropeadores del país". Encima recalca que los consideró como asesinos, pero sobre todo "fanfarrones"; no los ha tomado en serio, porque no le tocaron su vida; con lo que se explica el gran silencio tantas veces visto y reprochado en las otras novelas de la sociedad argentina de aquellos años. No es entonces que Sanctis vaya así no más a salvar a otras personas. Precisamente es eso, lo que, a mi entender, enriquece la novela, ya que busca al lector en su lugar y describe detalladamente las idas y vueltas del pensamiento de Sanctis, el tratar de ver de manera fría los argumentos, sumarlos y sacar una síntesis coherente, y el intento hasta el último momento de salvar su propia vida. A través de las vacilaciones de Sanctis, el lector entiende el peso de la decisión que tiene que tomar. Junto con de Diego se puede recalcar que a lo largo de la historia

---

[533] En la novela *De Dioses, hombrecitos y policías,* también de Costantini, la relación entre los policías con el dios Hades, el dios de los muertos, se hace de manera más evidente todavía (cf. el capítulo III.3.2.4).

[534] "el refugio de un *carácter virtuoso privado*. No roba, no asesina, no adultera, hace lo bueno según sus posibilidades. [...] Así tiene que cerrar sus ojos y sus oídos ante la injusticia a su alrededor. Solamente a cuenta de un autoengaño puede conservar su propia impecabilidad ante la mancilla que recibiera por un actuar responsable en el mundo" (cf. Bonhoeffer 1958: 13).

> el personaje adquiere diferentes dimensiones. Por un lado, es un héroe trágico, víctima de un malentendido, que responde a un destino inexorable y recorre los pasos de la constitución de un *ethos*, del reconocimiento y del *pathos* final. Por otro, es un hombre que asume una opción moral y sus consecuencias: es, como dice deliberadamente el texto, 'un pobre Cristo' (de Diego 2000: 447).

Es decir, según de Diego, están los tres modos de la retórica provenientes de la filosofía de Aristóteles presentes en la novela (*el ethos, el logos* y *el pathos*). Esta interpretación o manera retórica de describir los acontecimientos en la novela, sólo deja entrever a un "héroe trágico", sin valor trascendental. Pero existe también la otra posibilidad, de ver a Sanctis como a 'un pobre Cristo'. Este, según de Diego asume una opción moral, lo que significa que su sacrificio está respaldado por una causa de bien. Sin embargo, al darle el atributo de "pobre", según lo discutido en el capítulo II, es visto como el Cristo histórico, el que se involucra en la sociedad y asume la responsabilidad por el otro. Este Cristo, empero, para los teólogos, tampoco tiene un valor trascendental. Es decir, el tema de la resurrección no es mencionado en la novela, pero sí el actuar y el involucrarse en la sociedad por el bien del otro y en este caso claramente con alusión a las tradiciones cristianas, el amor por el prójimo.

Importante a recalcar me parece además, que hay una escena, en que la supuesta predestinación es contradicha, aunque no explícitamente. En el momento decisivo de la noche, Sanctis mira al cielo. Esta imagen, tan típica, y llena de alusiones a la fe popular –no en sentido estricto teológico, ya que Dios no está únicamente en el cielo, sino en todo el mundo–, se da varias veces en la novela. Una vez es María Angélica la que "mira de reojo el cielorraso como pidiendo a San Pedro un poco más de paciencia. Después suspira, […]" (90). Esta mirada es un gesto más bien teatral, ya que se trata de una pequeña querella entre esposos, sin que ella realmente espere consuelo o una ayuda de San Pedro. Además, se trata de un cielorraso, es decir un techo falso y no el cielo real, y María Angélica se dirige a San Pedro y no a Dios, o sea al sustituto o representante, pero no al destinatario final. Sanctis, en cambio, mira al cielo natural y se dirige directamente a Dios: se le escapa un "'¡Ay Dios!' de auténtica desesperación. [...] Mira hacia el cielo como si desde allá arriba pudiera llegarle alguna ayuda" (135-136). Está en la encrucijada decisiva de la novela (y de su vida ficcional) y completamente solo, no hace falta ningún gesto teatral. En otra escena mira nuevamente

> el cielo de Avenida Maipú totalmente estrellado ahora. A modo de terapia respira hondo con la cabeza levantada, y a modo de conjuro pronuncia un apagado 'puta madre' dirigido no se sabe si a su podrida sensación de lejanía, al gobierno, a los servicios de la Aeronáutica, a la ominosa ola de despistes, al universo en general o a todo junto. **Alguna mejoría se debe haber producido** porque, después de sacudir la cabeza para despejarse, Sanctis retira finalmente un pie del cordón, después el otro (190-191, negritas hechas por UA).

No sin ironía, se contrasta el cielo estrellado con la palabrota de Sanctis. El cielo estrellado no es un cielo oscuro como en *Conversación al Sur* (Traba), o un cielo cerrado como en *La vida entera* (Martini).[535] El cielo en esta novela es una imagen romántica en el sentido de que

[535] Las miradas al cielo tienen varias connotaciones en las novelas: en *Conversación al Sur* (Traba) se entendió que se eleva la vista al cielo ante un peligro inconsciente y se encuentra que el peligro no viene del cielo, sin embargo, tampoco le llega ninguna ayuda directa, tal vez sí, serenidad. Esta imagen de la mirada al cielo, además es mencionada en la novela *La vida entera* (1981) de Martini. Al contrario de lo que ocurre en las otras novelas, en esta última mencionada, el cielo cerrado es visto como algo positivo: "Ya es de noche, pensaba el Tonto, el cielo se ha cerrado y la fiebre de la Hermana bajará, siempre baja cuando llega la noche y no sale la luna" (Martini 1981: 20). Cuando el cielo está cerrado, así se puede entender, la Hermana no puede recibir mensajes de Dios y tiene una noche tranquila.

el cielo lo está iluminando a Sanctis, lo está acompañando, es una imagen significativa como guía, como las estrellas que fueron esenciales para los barqueros, para encontrar el camino en la oscuridad. Esto, reflejado con la palabrota "puta madre", aclarando que no se sabe a quién está dirigida, demuestra que aún no se puede hablar de un protagonista creyente que conscientemente busque apoyo y solución en Dios. Pero el resultado es notable, ya que esa mirada, la respiración honda y la conjura provocan que Sanctis se mueva y no quede reclinado en su estado de absoluta pasividad.

Lo que se describe en los párrafos que siguen revela que no todo es predestinación, sino que hay una capacidad de elección en la actitud de Sanctis, según lo que se ha estudiado en el capítulo III.1, sobre los conceptos filosóficos y religiosos de la libertad de la voluntad y de la acción. Siguiendo el concepto de Tomás se puede recalcar que Sanctis es bondadoso, de por sí, pero también está el otro lado, en el sentido de que se mira a sí mismo y discute para sí lo que tiene que hacer, teniendo siempre en cuenta su propia existencia. Pero, una vez personificados los dos hombres, no puede dejar de pensar en la existencia de ellos. Dicho de otra manera, la idea de la compasión (en el sentido de Bonhoeffer y Lévinas), que le es negada a Cledy (*Ganarse la muerte*, Gambaro), llega a tener gran influencia en la actitud de Sanctis. Lo que sigue puede ser entendido como una última prueba, si Sanctis realmente está dispuesto a comprometerse o si prefiere tomar el camino más fácil hacia su casa: primero se acerca un colectivo de la línea 60, es decir, el bus que lleva a Sanctis a su casa, a la vida tranquila. Lo que normalmente no sucede jamás, es que el conductor del autobús frena ante Sanctis, aunque este no le hizo ninguna seña para que pare. Es decir, para utilizar el mismo argumento del narrador, se podría decir que en este momento se pone la solución ante los pies de Sanctis. No tiene que hacer otra cosa que subirse a ese bus y estará a salvo.

> Entonces ocurre **un hecho realmente difícil de creer**: el porrudo, inspirado por vaya a saber qué **espíritu compasivo** y mahometano, pasa decididamente a punto muerto, hunde el freno, y arrima, sí señor, arrima versallescamente su mastodonte al cordón, hasta que lo deposita, inmóvil y **convidador** como un **manso camello** del desierto, a una cuarta de donde se encuentra Sanctis. Después tuerce la cabeza, y con una **mirada sombríamente paternal**, **conmina a subir** a **su mísera oveja descarriada** (192; negritas hechas por UA).

En consecuencia, tanto la descripción del narrador, hablando de Sanctis como una "mísera oveja descarriada", como la imagen de que el chofer tenga una "mirada sombríamente paternal", hacen ver, que la invitación a salvarse está ahí. El bus es descrito como un "camello manso" y la mirada del conductor "conmina a subir". Todas estas imágenes, tomadas del medio oriente, como también la connotación al profeta Mahoma, a su vez tienen una fuerte connotación a la historia bíblica del pastor que va en búsqueda de su oveja perdida (cf. San Lucas 15:3-7). Pero Sanctis, que quiere obedecer a un primer impulso y subir,

> por razones que ni él mismo puede decir cuales son, mueve negativamente la cabeza, pone cara de pedir humildemente disculpas a su protector y pastor de almas, y se queda mirando hacia el fondo de la Avenida Maipú como a la espera de otro inexistente colectivo (192-193).

Por esta escena se puede señalar que los hechos se ofrecen, para que Sanctis sólo tenga que agarrar la oportunidad y estará a salvo. Sin embargo, nuevamente está ahí esa fuerza incógnita, esas razones inexplicables que le hacen mover negativamente la cabeza. Lo único que le puede haber provocado el rechazo de este bus, es quizá la descripción del chofer como Muhammed Kaddafi. Pero eso sería una lectura desde el hoy, ya que en aquellos años Kadaffi

no era visto como un dictador opresor.[536] Además, la cara paternal del conductor y toda la descripción del ámbito cristiano (pastor y oveja), conforman una imagen que invita a subirse al colectivo. No hay obstáculos en el camino, ninguna María Angélica que en su inocencia lo mande a ver a un amigo, ninguna esperanza de encontrarse con alguien que pueda tomarse tal encargo sobre sus hombros. El colectivo está a un paso de Sanctis. Igualmente, Sanctis se decide por el camino más difícil. Es decir entra en la novela el *reflejo textual* que, según el Evangelio de San Mateo 7:13, se debe decidir por la puerta angosta que lleva a la felicidad y no por la puerta ancha que lleva a la perdición. ¿Es esta decisión una consecuencia de su mirada al cielo? De acuerdo con lo visto en el capítulo III.2.1 sobre formas y contenido de oraciones, se puede hablar en este caso de un llamado de Dios. No es Sanctis el que se dirige en primera instancia a Dios, esperando entrar en un diálogo con él, sino una fuerza sagrada, no especificada, habla con él, le pone obstáculos en el camino y espera una respuesta de Sanctis, a través de sus acciones: la decisión de a cuál colectivo subir. Siguiendo a Müller, se puede suponer que esa fuerza es la del Espíritu Santo que ora en uno (cf. Müller 1984: 88). Según el concepto de Merks, se puede entender la escena como que

> Gottes Offenbarung - auch seines moralischen Willens - geschieht durch den Menschen hindurch, ereignet sich in menschlicher Erfahrung. Diese Erfahrung geschieht als Erfahrung des Guten und Bösen, wie auch als Erfahrung des konkreten Guten im Urteilen und Handeln (Merks 2003: 39).[537]

Dios se muestra a Sanctis, o el lector puede reconocer a Dios en los actos de Sanctis, a través de la experiencia de la actuación concreta. Sanctis demuestra en las palabras de Haker (cf. 2000: 52) una identidad moral, que se cuestiona su propio modelo de vida y lo que significan sus acciones para los otros y actúa según esas reflexiones. Para lo que sigue nuevamente es necesario que Sanctis haga un propio esfuerzo y tome una decisión. Pasa en relativa cercanía un último coche de la línea 28, es decir, un bus que va hacia una de las direcciones de los muchachos en cuestión. La descripción de la carrera que Sanctis inicia, para alcanzar ese colectivo, hace ver que subirse a ese bus no le es tan fácil; al contrario, requiere un esfuerzo enorme que a esta hora, luego de tanto tiempo en la calle, ya no es común que alguien se esfuerce así, sin tener realmente la voluntad de alcanzar su objetivo. Dicho de otra manera, se puede hablar de un punto de quiebre en esa noche, un momento decisivo.

A partir de la elección por un bus y no por el otro, las marcas del discurso religioso se hacen más evidentes en la novela. Por un lado, se dan a través de la descripción de Sanctis por el narrador heterodiegético:

> Y es probablemente a raíz de estar mirando esos jueguitos de sombras que avanzan fantasmales delante de los objetos que las producen que Sanctis empieza a jugar, o a dejarse seducir por algunas ideas raras, o por lo menos algo caprichosas, sobre fatalismos, predeterminaciones, señales del destino y cosas por el estilo, ideas que tal vez provengan de la época del seminario, y que, de tanto en tanto, se aparecen inesperadamente en este Sanctis (un poco metafísico y seguramente menos irreligioso de lo que él se imagina) de noviembre de 1977 (201-202).

[536] Kadaffi, en sus comienzos, propagó el Estado socialista y estuvo en contra del imperialismo norteamericano, ideas compartidas por muchos argentinos.

[537] "La revelación de Dios –también la de su voluntad moral– se realiza a través del ser humano, y se realiza mediante la experiencia humana. Esta experiencia se da como vivencia de lo bueno y lo malo, como también como experiencia de lo concretamente bueno en el juicio y la acción" (cf. Merks 2003: 39).

El narrador de repente se burla de esas "ideas raras" sobre fatalismo o señales del destino o "cosas por el estilo", las que según él deben venir de la época del seminario. Le atribuye una connotación religiosa a los diferentes pasos por la calle, aunque otras corrientes filosóficas están mucho más pendiente de supuestos fatalismos. Además, cómo se ha visto, si de fatalismos se hablara, Sanctis hubiese tomado tranquilamente el 60 que se paró primero y ante sus pies. Sin embargo, la referencia al seminario demuestra, que en su interior las enseñanzas recibidas en su juventud están todavía latentes en Sanctis y se despertaron en esa noche a través de los acontecimientos en su camino, después de haber abierto los ojos ante lo que está sucediendo en su país.

> Y se pregunta por ejemplo si ese viaje que ahora está haciendo, estuvo de alguna manera planeado, o previsto (prefigurado, se dice) en todos y en cada uno de los pasos que dio desde que [...] se largó a caminar (sin ninguna vacilación, ahora se da cuenta) hacia Puente Saavedra. Si todo lo que le fue ocurriendo desde entonces, todos los despistes, las caminatas, los encuentros aparentemente al pedo, etc., no fueron sino pasos previos, prolegómenos como quien dice, ejercicios de calentamiento en una palabra para emprender ese increíble y (para los mortales) impredecible viaje (202).

Esta escena recuerda la novela anterior de Costantini, *De Dioses, hombrecitos y policías* (que se trabaja en el capítulo III.3.2.4), en la que el destino de los hombres depende de los dioses. Pero en eso se diferencian, a mi entender, las dos novelas, ya que, como se ha recalcado, hay un momento de decisión para Sanctis, en el que él decide sobre el destino de su vida. No está totalmente en las manos de unos dioses peleados, con rasgos humanos. Al contrario, está acompañado por una fuerza mayor, pero con posibilidades de elección. El protagonista, aunque se siente muchas veces solo durante esa noche, no lo es. A partir de la decisión de Sanctis de subirse al bus 28, todos los obstáculos del camino son apartados: ante la duda en dónde bajar, un ángel compasivo y solidario se le acerca a otro pasajero, indicándole que le enseñe a Sanctis "que él le hará saber el momento exacto en que el colectivo llegue a la calle Lacarra, a fin de que la paz no vuelva a abandonar su espíritu" (206). El narrador también hubiese podido decir simplemente que un compañero de viaje le indica el camino, pero utiliza el recurso de un ángel como protector de Sanctis. El perro Cerbero (según los mitos griegos, guardián del mundo de los muertos) que se quiere interponer en su camino, se aleja de improvisto. Un taxi se mete en contra mano en su búsqueda (cf. 220) lo que es presentado explícitamente como algo milagroso. Además, y no sin ironía, el narrador comenta en su paratexto previo al capítulo, que en su último trayecto por la ciudad, Sanctis es acompañado por una "*trashumante música celestial*" (219), la que, como el lector sabe, proviene del tercer casete de Roberto Carlos, o sea, Sanctis está acompañado por una música romántica. [538, 539]

[538] Roberto Carlos (1941) es cantautor brasilero de música romántica.

[539] Llama la atención que los capítulos no llevan títulos, pero se les adelantan resúmenes de lo que pasará en ellos. Esos paratextos son descritos por el mismo narrador que acompaña a Sanctis y en cierta medida también al lector, a lo largo de toda la noche y de la novela respectivamente. Algunas veces se dirige directamente al lector, como si fuera un periodista que hace un relato sobre las últimas horas de Francisco Sanctis. Su forma de narrar entrelaza a los lectores con lo que sucede en la novela. Así dice, por ejemplo, para el primer capítulo: "*o sea que para decir verdad la cosa pinta bastante aburrida. Hecha la cual advertencia se pasa a contar algo acerca de cierto intempestivo llamado telefónico*" (7; cursiva en el original). Es decir, su publicidad para seguir leyendo va hacia lo nulo, además de contradecir el suspenso que se está creando a lo largo de la novela. Este se crea sobre todo a través de los comentarios acerca de la hora, porque desde un principio está dicho que los *grupos de tareas* "[g]eneralmente van a la madrugada. A las tres o a las cuatro" (68). O sea que a medida que pasa el tiempo, el peligro para Sanctis (y para los dos muchachos) se vuelve cada vez más imperante.

La novela se ve enriquecida porque Sanctis está durante todo este tiempo al tanto del peligro en que se encuentra. Así el lector se entera tanto a través del pensamiento de Sanctis como de los comentarios del narrador, que Sanctis desde que fue bajado del coche de Elena, se encuentra acompañado por el miedo. Poco antes del final se aclara que "anda también otro Francisco Sanctis, sabedor de lo que está haciendo, fervoroso y valiente, quien en ciertos momentos suele llevar a la rastra al otro, al indeciso, al fatigado, al miedoso" (224). Así el lector puede identificarse con Francisco Sanctis, porque no es un héroe, sino una persona que a pesar de su miedo hace algo que exige mucho valor. Eso no quita su alivio al darse cuenta que la primera dirección es equivocada: "–¿Ah, sí? –exclama Sanctis como si hubiera escuchado la revelación del siglo. Y con la cara iluminada por una sonrisa agrega un expresivo '¡Gracias!' que tiene mucho de 'gracias a Dios'" (216). Ese 'gracias' tanto se puede referir a que el muchacho está a salvo, como también él mismo. A esta altura de la novela es el lector quien, desesperadamente, espera que algún obstáculo se ponga en el camino de Sanctis. Porque si bien, maravillosamente la primera dirección se ha revelado como no existente, son casi ya las tres de la madrugada, hora en la que los secuestros comúnmente se llevaban a cabo, es decir, no queda mucho tiempo ni para que el segundo muchacho se salve, ni para que Sanctis no caiga en las garras de la Aeronáutica. Pero Sanctis, al contrario

> se siente de pronto maravillosamente bien y sin una pizca de cansancio, porque ya se ha acabado todo, y porque, julepe o no julepe, hizo lo que Dios, o su conciencia, o el forro de sus pelotas le indicaron que debía hacer, y porque al final todo resultó tan fácil (217).

Como ya se vio a lo largo de la novela, aunque siempre se dan pistas para entender el comportamiento de Sanctis como conducido por una fuerza mayor, la que para el lector cristiano es Dios, el narrador señala que también puede ser el destino, el fatalismo, o cualquier otra fuerza religiosa. En esta parte de la novela, como clímax, se le agregan la conciencia y "el forro de sus pelotas". Es decir, esa fuerza mayor se vuelve cosa absolutamente humana, con referencia tanto a lo moral, una cuestión de buena conducta, como a la virilidad. O sea, es una indicación que cualquiera, sea religioso o no, debería comportarse como Sanctis. Por otro lado, se aclara en las últimas páginas, que se puede decir que Sanctis siguió a

> un antiguo mandato, o [...] un intransferible momento tal vez olfateado, o previsto, o deseado durante toda la vida. Momento que lo estaba esperando agazapado más allá de los libros de caja, y del escritorio con vista a la Avenida de Mayo, […], y hacia el cual, de alguna oscura manera, sabía que se estaba dirigiendo. Metafórico tilde en el libro del destino, indisimulable palomita de lápiz, puerta por la que se debe pasar, umbral, encrucijada o algo así, sobre lo cual nadie pretende dar una explicación muy racional después de todo. […] tiene que ver –y nadie le pregunte cómo– con la parte más hermosa y más perdurable de Francisco Sanctis. Con algo que en algún momento lo relacionó con Dios. Con algo olfateado durante su adolescencia, o reencontrado fugazmente en un inoportuno pensamiento frente a su escritorio, […] (222-223).

Nuevamente la voz heterodiegética pasa por alto la razón por la que Sanctis actúa. Lo importante es su actuar. Una vez más se señala su contradicción y a la vez lo consciente o por lo menos lo sereno de su decisión:

> Al contrario de lo que es habitual en él, se puede afirmar que ahora, andar con los bolsillos vacíos le produce una rara sensación de liviandad, o de libertad, casi se puede decir que de desnudez o –con perdón de la palabra– de pureza. Como si, en una actitud que evidentemente oscila entre lo cabulero y

> lo religioso, considerara indispensable, o por lo menos de buen augurio, despojarse de sus bienes terrenales antes de meterse en el duro jaleo que tiene por delante (226).[540]

Como Francisco de Asís, Sanctis se ha desprendido de todo el dinero que poseía y se siente bien, hasta puro. Nuevamente se subraya que le hubiera sido fácil salirse de esa responsabilidad dada tan caprichosamente en sus manos y que nadie le hubiese reprochado nada:

> Sabe por otra parte que no es demasiado difícil esquivar la puertita, desentenderse perfectamente de la mojada de oreja, y que el mundo no se va a venir abajo por eso. Pero intuye también que al esquivarse, al no trenzarse en un definitivo mano a mano con 'su' momento, todos los otros momentos de su existencia misteriosamente perderían de golpe todo su sentido (223).

También Bonhoeffer ha tenido la posibilidad de irse de Alemania pero renunció a la oferta de trabajo en los EE.UU., para estar en Alemania, donde sentía que lo necesitaban. Nuevamente está la referencia a la puerta estrecha, mencionada en San Mateo 7:13 y la posibilidad de esquivarla, y al mismo tiempo el reconocimiento que debe cumplir con la tarea asignada. Esta escena corresponde a lo que Tillich destacó, que siempre cuando el pensar y el actuar cuestionan la existencia humana y la transcienden en consecuencia, y donde quiera el sentido incondicional es perceptible, entonces el arte es religioso (cf. Tillich 1971: 42). Sanctis se encamina al final trágico. No se puede hablar de un final abierto, aunque Costantini se ahorra detallar el proceso de su captura; el último capítulo, el alistado de los secuestrados cuyo apellido comienza con "s", habla por sí mismo.

Con todo, se puede recalcar que aunque Sanctis finalmente no salva ni la vida de Julio Cardini ni de Bernardo Lipstein, –el lector no se entera si al final fue una trampa al esposo de Elena, o si ya buscaron a Lipstein anteriormente o si estaban esperándolo–, la importancia está en demostrar cómo una persona absolutamente apolítica en un momento, vuelve a enfrentarse con su ideología y siente la obligación interior de comprometerse, aunque sabiendo que está arriesgando su vida, y a lo mejor también la de su familia, como lo han hecho tantas personas en esa y otras dictaduras del mundo. Esta situación tiene algo de la expresión de Martín Lutero ante el tribunal en Worms: estoy aquí y no puedo de otra manera.[541] El lector entiende la necesidad del compromiso sobre todo a través de los comentarios de la voz heterodiegética. Al contrario a los comentarios en *Ganarse la muerte* (Gambaro), los que estaban siempre en contra de la protagonista, y provocaron que el lector se involucre y siente con ella, los comentarios en esta novela, siempre están a favor de Francisco Sanctis. Una y otra vez encomian su actuación y la decisión que ha tomado, sobre todo cuando decide irse a su casa: "Llega a la saludable conclusión" (108), "cuando toma una sanitaria decisión" (158).[542] Más tarde, cuando todavía está parado en la noche, un tanto indeciso:

---

[540] "Cabulero" es un argentinismo y significa "el azar". En la jerga popular (y del tango) se utiliza con frecuencia la dupla "azar y razón". Al reemplazar la razón por la religión o creencia, se subraya que la acción de Sanctis durante toda esa noche no tiene su causa en una lógica. Puede ser únicamente entendida por la compasión por el otro, o más estrictamente por el fiel seguimiento a los conceptos cristianos y la voluntad de Dios.

[541] Aunque esa frase no fue dicha originariamente, igualmente se ha hecho muy popular y se ha convertido en símbolo de la oposición en contra del poder terrenal, si la consciencia lo pide.

[542] Un indicio de que la voz narradora no está convencida de que ir a casa sin hacer nada sea la mejor decisión, como resalta hacia el final de la novela, son las palabras "saludable" y "sanitaria". Este vocabulario fue utilizado también en muchos casos por los militares (cf. la propaganda "El silencio es salud" y la imagen de los subversivos como si fuesen cáncer cf. también el capítulo II.1).

> existen además otros motivos, menos psicológicos digamos, para desear que la historia termine ahora, y de una buena vez. Para desear por ejemplo que Sanctis comprenda que ya es tardísimo, que no son horas de andar yirando de aquí para allá como un alma en pena (188).

Precisamente los comentarios a favor de Sanctis, el cuidado del narrador hacia él, hacen que el lector empiece a entender que Sanctis realmente deberá ir a su casa si quiere salvar su vida. Se crea un cierto nerviosismo y la esperanza que se decida ponerse a salvo. Pero a la vez se entiende que esta no es la solución para Sanctis, porque seguirá viviendo con remordimientos por el resto de su vida. Al momento en que Sanctis va sin vacilaciones hacia la casa de Lipstein, el comentario se vuelve, a diferencia de lo que venía siendo anteriormente, un acompañante de cada una de las decisiones tomadas. Señala que todo tiene su sentido y que la decisión de Sanctis es la correcta. La tranquilidad de Sanctis demuestra, una vez en el camino final, que hace lo necesario para tener su paz eterna, y para que toda su vida tenga sentido. Para el lector queda la pregunta por la supuesta inutilidad de la muerte de Sanctis más presente que en otras novelas analizadas en el presente trabajo, ya que Sanctis no pudo salvar a las otras dos personas. Sin embargo, se puede decir junto con Reati, que a través de la lectura se provoca una liberación trascendental. Porque aunque Sanctis es detenido y supuestamene muera, "su derrota física representa paradójicamente su victoria espiritual" (Reati 1992: 83):

> y mirarlo, y saberlo, y entenderle su larga, despiporrada noche, y adivinar un triunfo de su caliente condición de hombre en todo esto, en su cansancio, y en su innegable miedo, y en sus sobacos y sus pies transpirados, y en su tozudo empeño de mantener el rumbo todavía, de seguir siendo un tipo, un pobre Cristo, un hombre caminando, un hombre yendo hacia su vieja cita simplemente, encontrándose tal vez para siempre, naciéndose, sabiéndose por fin Francisco Sanctis, descubriendo su nombre en esta absurda, solitaria caminata por la ciudad dormida que lo ignora (230).

La novela está cargada de *reflejos textuales.* Estos abarcan costumbres: la mirada al cielo, como signo de desesperación y búsqueda de ayuda divina; imágenes provenientes de una religión secularizada, como la connotación positiva de una cara 'como Papá Noel'; alusiones al altar, para subrayar la importancia de una escena o una acción; la asociación del protagonista con un santo. Para ello, los reflejos en la mayoría de las veces se *integran* en este texto narrativo, sin que sean alteradas, mientras que en el caso del altar se puede hablar de una e*xtensión* de esa imagen religiosa, ya que es reescrita en un nuevo contexto. También hay varias comparaciones del protagonista Sanctis con Jesús. Estos, a mi entender, no deben confundirse, tal como en el caso de la muerte de Molina (*El beso de la mujer araña,* Puig), con que la muerte de Jesús sea equiparable a la de Sanctis. ¿Es Sanctis entonces comparado con un Jesús terrenal, uno que acompaña al pueblo, pero en el que no se vive la resurrección, como se argumentó en el capítulo II.2.3? Es decir, ¿se puede calificar el sacrificio de Sanctis como uno más de los muchos mártires, o está en su muerte la resurrección pensada? En el sentido de *la ampliación de experiencias* se puede destacar que Sanctis es una persona contemporánea que vive parte de las estaciones de Jesús y transfiere sus experiencias a la vida de aquellos años, cuando finalmente reconoce cuál es su camino. Con ello, se puede considerar una cercanía a los pensamientos de Bonhoeffer y de los sacerdotes del *Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo* y su ideal de que hay que involucrarse en el mundo. Un índice para ello es su nombre, una referencia explícita, como ya se dijo, a Francisco de Asís, un santo para la Iglesia católica quien compartió su vida con los más pobres. Se da entonces en esta novela también la *indagación de la realidad*, ya que Sanctis puede ser entendido como un

ejemplo a seguir y la novela puede ser comprendida como un monumento a todos los que se involucraron en la lucha en contra de la dictadura militar, teniendo compasión con su prójimo, sin pensar en su propio bien. Se puede entender la novela, por lo tanto, junto con Hernán Fontanet, como un reclamo a "escritores, intelectuales y periodistas: [por] el compromiso y la honestidad intelectual" (Fontanet 2008: 74). En *Conversación al Sur* el diálogo no termina, aunque las botas de los militares lo pretenden, porque el lector ha sido involucrado en él y puede seguir la conversación con otros. En esta novela es el camino de Francisco Sanctis que aparentemente termina en frente del edificio de Lipstein. Pero el lector quien acompañó a Sanctis durante toda la noche en sus dudas y certezas, y el que comprendió su decisión de involucrarse, puede seguir andando ese camino, a pesar de todos los posibles obstáculos y cruces que atraviesen su camino.

2.3.3 Resumen

Resumiendo se puede decir que ambas novelas están impregnadas de religión. Ambos protagonistas vuelven a sus responsabilidades hacia la sociedad; el uno, a través de una oración, escondida durante años en lo más profundo de sí, el otro necesita ser guiado por "un tipo astuto y jodido" que interpone obstáculos en su camino errado, y logra así que tome el camino correcto. Ambos protagonistas en un principio se resisten a tomar una decisión, o mejor dicho, a actuar, porque para el padre Quintín significa delatar al propio hijo, y para Sanctis arriesgar su propia vida por dos desconocidos, además de poner su familia en peligro. Después de haber rezado, o de haber escuchado el llamado, tienen la suficiente fuerza y tranquilidad interior, a pesar de sus miedos y remordimientos, de responsabilizarse y actuar. En lo que se refiere a la actitud de los protagonistas, las novelas entonces se desarrollan de manera parecida.

En la novela *En la estela de un secuestro* (Bosco) se restablece el orden explícitamente a través del mensaje cristiano: el valor de la vida de cada ser humano, la igualdad de cada uno ante Dios es lo que hay que cuidar. Si bien la novela acomodada se dirige de manera explícita en contra de la violencia de los militantes, también se puede entender a través del mensaje cristiano una crítica a los empresarios y su manera de vivir. A su vez, en la novela contestataria, similar al protagonista Quintín, el protagonista Sanctis vive su convicción de que no debe permitir que dos inocentes mueran por unos asesinos y bestias que no respetan ni tienen compasión con el otro, su prójimo. Se puede decir entonces, que en ambas novelas el discurso religioso es implementado como una crítica social (y política): el valorar los conceptos de la amistad encima de toda ideología en la una, y el darse e involucrarse personalmente si otras vidas inocentes están en peligro, en la otra. Sin embargo, el mensaje político en la última es mucho más evidente, mientras que en la novela acomodada, tanto como en el texto narrativo *La rebelión de los semáforos* (Gallardo), el mensaje cristiano, de que se debe respetar la vida del prójimo porque vale más que cada ideología, es lo que está en el primer plano.

2.4 El rezo y su significación en las novelas contestarias

Después del análisis detallado de las oraciones en las novelas que forman el corpus de este capítulo, se puede constatar que (casi) todos los protagonistas rezan. Eso no depende de la clase social, del género o de la edad de los protagonistas. En la mayoría de las veces la oración es expresada ante una situación desesperante en que el personaje ya no sabe cómo reaccionar, o si lo sabe, necesita apoyo para hacerlo. Se puede diferenciar entre las formas de los rezos: hay súplicas cortas, hay desafíos a Dios y hay exposiciones de los problemas y de la vida. Estas últimas son las que se encuentran en la mayoría de los textos narrativos analizados. Pero tal como se vio y lo manifiesta Ratschow (cf. 1984: 33), estas diferenciaciones para su función no son de importancia, porque depende del ímpetu con que son dichas, para que obtengan significado. Sin embargo, destacar esta diversidad, ayuda en el análisis narrativo de la representación artística de la personalidad de los protagonistas. Así se puede distinguir claramente en *En la estela de un secuestro* (Bosco) entre las oraciones de Raquel, de clase social baja y de Silvana, de clase social alta. Si la primera se dirige a la virgen y promete de manera utilitaria muchas cosas, Silvana reza directamente a Dios y le explaya su vida con todos sus pesares, explicándole por qué no puede seguir en su matrimonio. Con métodos de análisis de la narratología, se ve que los *reflejos textuales* del discurso religioso y su ubicación dentro del texto y su contexto permiten recibir una imagen más exacta de los personajes: Raquel puede ser distinguida como la típica amante con esperanzas de ocupar un puesto en la sociedad a través del hombre y Silvana representa la mujer rica, encarcelada en su jaula de oro. El análisis literario a la vez, gana en profundidad al observar el significado teológico de las oraciones y su función para la actitud de los protagonistas. Las oraciones en estos dos casos son *integrada*s en los textos (en el sentido de Bach 2001), sin que se produzca una *extensión* o *innovación* del discurso religioso. Sin embargo, hay, por ejemplo, en *La larga noche de Francisco Sanctis* (Costantini) un *reflejo textual* (cf. la escena de la llamada telefónica a María Angélica), en que sí se da una *extensión:* cuando el teléfono y el lugar donde está instalado se convierten para Sanctis en un altar, este objeto traspasa su significado común y recibe una connotación religiosa. Un *quiebre* del discurso religioso se puede observar en la novela *Luna caliente* (Giardinelli): al hacer referencia a la religión y la posibilidad de que el protagonista se salve a través de ella, este se niega y se decide por el perpetuo pecado, con lo que postula una contraposición contra la doxa del discurso religioso.

Lo que en general resalta es que ante la situación de miedo los personajes se apoyan en Dios, unos con plena confianza, otros como último recurso, tal como *La Biblia* lo enseñó. Solamente en excepciones se trata de protagonistas explícitamente creyentes. No se habla de que vayan a la misa o que sus rezos sean habituales (menos en *En la estela de un secuestro,* Bosco). Algunos de los protagonistas hasta rechazan abiertamente la religión como Dolores (*Conversación al sur*, Traba) y Valentín (*El beso de la mujer araña,* Puig), pero sí necesitan de un consuelo o una razón más allá de la vida terrenal. Es interesante recalcar que ambos son militantes que siguen su impulso de orar –o de escribir una carta liberadora– mientras que Irene de la clase burguesa, lo quiere hacer, pero no se atreve por miedo del "qué dirá" Dolores. También la joven Victoria de clase alta se rodea con un ángel de madera, como símbolo protector, pero a la vez se avergüenza por esa actitud y su creencia ante Dolores. Pero precisamente a través de la representación artística de ella, se puede llegar a reconocer que no importa

la actitud frente a la religión, esta no impide la entrega incondicional a la causa política-social. Al contrario, en otras novelas, como *El mejor enemigo* (López), se puede constatar que la religión refuerza ese accionar, lo que en parte se debe a que muchos de los militantes provienen de grupos cristianos.

También hay que destacar que no se encuentran formas de ironía en los rezos. Es decir, una *sensibilización del lenguaje*, en caso de las oraciones, no se da. Si bien el tema de la secularización del discurso religioso es mencionado explícitamente en la novela *El beso de la mujer araña* (Puig), en las situaciones de peligro tampoco en esa novela se da un vaciamiento de contenido. En la mayoría se trata de conversaciones sinceras con Dios, o rebeldías directas, como en el caso de Dolores, lo que según Schaller (cf. 1984: 26) es permitido y aceptado.

Una *ampliación de experiencias* se encuentra en las novelas *Los caminos* (Loubet) y *La larga noche de Francisco Sanctis* (Costantini). Estos dos textos narrativos se distinguen de los otros en el presente capítulo analizados, ya que en ellos el rezo se vuelve un llamado de Dios u otra fuerza más allá. Es como si los dos protagonistas hubiesen sido elegidos para que actúen según la voluntad de Dios. Ni Julia ni Francisco Sanctis –en el comienzo de las novelas desinteresados en la política y en sus prójimos– buscan conscientemente a Él. Pero escuchan voces en su interior que los guían por su camino de ayudar al prójimo, tal como es la esencia de la oración, como Zirker (cf. 1985: 145) señala. Con ello, también se da la ganancia de la *indagación de la realidad,* ya que los protagonistas encontraron su lugar en la vida y a través de su actuar transmiten los valores cristianos. Esto puede llevar a que también el lector reflexione sobre el sentido de su vida y tal vez se sienta en el compromiso de actuar y de no seguir dentro de la masa silenciosa, del "tercer sector", como lo llama Traba.

Después de todo: ¿se puede determinar a través de este análisis que la oración es una estrategia discursiva recurrente en las novelas contestatarias?, o ¿entra de la misma manera en otras novelas, tal vez reforzando los paradigmas del gobierno militar? Ante esa pregunta se puede recalcar que en las novelas analizadas, la oración ingresa de ambos modos. Un ejemplo en el que se fortalece el orden social a través de la plegaria, es la novela *¿Y qué querés que te diga?* (Gudiño Kieffer). La plegaria refuerza la apelación que la madre no está educando y cuidando como corresponde a su hijo, lo que puede tener, según lo narrado, graves consecuencias para la sociedad. También en *En la estela de un secuestro* (Bosco) el rezo es punto inicial para finalizar un secuestro y volver al orden, pero además se encuentra en esta novela una crítica implícita contra los dirigentes de la sociedad que no hacen nada para salvar la vida inocente de otro, aunque está en sus posibilidades. En *El mejor enemigo* (López), a pesar del conservadurismo del protagonista, este rechaza finalmente el concepto del supuesto orden oficial, cuando se entera de la violencia arbitraria de la Triple A. En esta novela se puede llegar a entender que Vansini salva su vida por rezar y que utiliza la oración para negociar con Dios; para hacer el bien. En los otros textos narrativos, claramente con un mensaje contestatario desde el principio, no sucede un milagro: Dolores e Irene son cercadas, Valentín es torturado y Sanctis es apresado sin haber liberado a los dos muchachos. Con eso corresponde la representación artística a lo que sucedió en aquellos años en Argentina, y subraya una vez más que no se trata de novelas religiosas en las que se requiere la salvación de los protagonistas por un milagro. Sin embargo, ganan, por ello, en sinceridad, el horror vivido se presenta de manera más densa, sin que esto, a la vez, signifique que Dios sea culpado por los sucesos. Al contrario, sobre todo en la novela *Conversación al sur* (Traba), hay una clara remisión a

la culpa del hombre. Con eso se puede resumir que no es posible afirmar si una novela es contestataria o no sólo usando como piedra de toque el ingreso de las oraciones en la trama del relato. Pero la emergencia del rezo ayuda a entender a los protagonistas y motiva a estudiar la caracterización de los personajes, ya que muchas veces la oración se da a través del fluir de conciencia, o en otros casos en situaciones decisivas en que apoya la actitud de ellas.

Si bien la emergencia del rezo ha sido el interés principal de este capítulo se han podido ver también otros elementos del discurso religioso. Resulta sobre todo interesante el concepto de Dios que se trasluce a través de la actitud y las creencias de las protagonistas: en las novelas que están a favor de la dictadura como *¿Y qué querés que te diga?* (Gudiño Kieffer), Dios es considerado como perteneciente tanto al régimen Nazi, como a la dictadura militar, con una connotación positiva. Además, se excluye la posibilidad que Perón pueda tener relación con Dios. Cuando una novela, en cambio, se posiciona tanto en contra del último gobierno peronista como en contra del gobierno militar, Dios es considerado perteneciente a ambos regímenes, con una clara connotación negativa.[543] Estas evidencias despertaron el interés de investigar la valoración del discurso religioso en relación con el poder político-social en textos narrativos, lo que se hace en lo sucesivo.

[543] Que Dios es relacionado con el poder autoritario se ha visto en *El beso de la mujer araña* (Puig) y se vuelve a ver en *El vuelo del tigre* (Moyano, cf. capítulo III.3.2.5). También en la novela *Quemar las naves* de Javier Torre el protagonista, en el exilio, piensa en un momento: "Dios no está con nadie. Dios es como las dictaduras militares" (Torre 1983: 178).

3 Religión, ¿herramienta de poder?: sobre el (ab)uso del discurso religioso

En los capítulos anteriores se ha visto la manera en que el discurso religioso se inscribe en las novelas contestatarias a través del motivo bíblico de Job o mediante la presencia de la oración, sean los rezos sinceros o ritos secularizados. En este capítulo el análisis se centra en dos aspectos: el primero y principal analiza el (ab)uso del discurso religioso y la manera en que este se refleja en las novelas del corpus, mientras que el segundo observa cómo y con qué fin la imagen de Dios es tematizada en ellas. Si bien en una primera mirada parece ser difícil establecer una conexión entre ambos objetivos, el análisis muestra la estrecha relación entre la imagen que un personaje tiene de Dios y la manera cómo maneja el discurso religioso. En ese sentido, el estudio de la parodia –y en parte de la ironía– en las novelas resulta de especial interés, por lo cual se adelanta una breve introducción a las teorías correspondientes de Mijaíl Bajtín (1990, 2005), de Linda Hutcheon (1985) y de Ansgar Nünning (2000), unos de los más reconocidos investigadores de esa temática en Alemania. Quiero enfatizar en el hecho que no pretendo resumir en este lugar un abundante estudio de las teorías existentes, sino que me limito a destacar los elementos que son necesarios para el análisis de las novelas elegidas para este trabajo.

Según Nünning, el potencial creativo de la parodia se fundamenta en modelos (pretextos o géneros) y activa esquemas conocidos. Al mismo tiempo los cambia, enajena o se burla de los mismos y decepciona con ello las expectativas del lector (cf. Nünning 2000: 88). La parodia puede ser sistematizada, según Hutcheon, en

> a) a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text
>
> b) repetition with critical distance, which marks difference rather than simililarity (Hutcheon 1985: 6).

Esto va más allá de una sola variación alusiva que hace resonar obras del pasado para aportar las resonancias de su contexto y para evocar una atmósfera específica. Estas dos diferenciaciones resultan de especial interés para este trabajo, porque permiten analizar si el discurso religioso es criticado en sí (b) o si su parodia sirve para una crítica de un tercero (a). Concuerdo con Hutcheon que

> [p]arody today cannot be explained *totally* in structuralist terms of form, in the hermeneutic context of response, in a semiotic-ideological framework, or in a post-structuralist absorption of everything into textuality. Yet the complex determinants of parody in some way involve all of these current critical perspectives - and many more (Hutcheon 1985: 116).

Por consiguiente, la emergencia de la parodia se analiza teniendo en cuenta su espectro amplio, tanto lo que a su forma como a su función en el contexto político-social se refiere. Porque, como desarrolla Hutcheon en referencia a la ironía, esta "can be playful as well as belittling; it can be critically constructive as well as destructive" (Hutcheon 1985: 32). Es decir, solamente el reconocimiento de la forma narrativa no ayuda para la interpretación del texto: es necesario ubicarla dentro del contexto, para entender si el discurso religioso en sí es parodiado o si a través de la parodia se esconde una crítica política-social. Se resalta que la hipótesis de este trabajo se centra especialmente en que, en el contexto de la dictadura militar, la forma narrativa de la parodia adquiere mayor difusión, como varios teóricos literarios sostienen, porque es a través de ella que se puede hacer circular solapadamente la crítica al sistema político. Dice Herrero-Olaizola que la parodia "desafía discursos autoritarios y dominantes,

al tiempo que nos invita a una revisión de los mismos" y que "al involucrarnos en un acto paródico –ya sea como oyentes, lectores o espectadores– nos convertimos de manera pasiva en analistas, comentadores y críticos sociales, políticos, históricos y culturales" (Herrero-Olaizola 2000: 12). Esto se da, porque "la parodia se articula según un modelo de apropiación discursiva en la que el parodista presta o roba el discurso de otro con el fin de recrear el suyo propio" (Herrero-Olaizola 2000: 13). Según Herrero-Olaizola la parodia es una forma discursiva menor: carece de originalidad y depende exclusivamente del discurso de otro(s) y a la vez se trata de una forma discursiva mayor: por la inclusión del discurso dominante. Respecto al uso que los escritores le dan a la parodia, destaca que

> usan (y abusan) en sus ficciones el carácter resistente, evaluador, crítico, inclusivo y excluyente de la parodia, sin duda, con el fin de crear un [sic!] discursividad híbrida que rechaza toda noción de una autoridad totalitaria (Herrero-Olaizola 2000: 35).

Annick Mangin sostiene por esa razón que la escritura paródica es muy utilizada por mujeres ya que sugiere "un discurso alternativo, cuya interpretación no corresponde a una instancia autorial en posición de poder". Pero al contrario de Herrero-Olaizola no ve al lector en un papel pasivo, sino "con la responsabilidad [… de] lee[r] lo que quiere o puede leer" (Mangin s.f.: 8). La parodia contiene entonces potencial subversivo: "Parody, like irony, can therefore be said to require a certain institutionalized set of values - both aesthetic (generic) and social (ideological) - in order to be understood, or even to exist" (Hutcheon 1985: 95). La parodia, por lo tanto, debe ser entendida como una estrategia discursiva que sirve, como ya se ha visto en manera breve en el capítulo II.1.3.2 como un "escudo interpuesto entre el escritor y la realidad" (Franco 1996a: 355).

Partiendo del topos de la dialoguicidad de Bajtín (2005), cada palabra ya está influenciada por otras palabras, textos e historias. Estas palabras ajenas se muestran de diferentes maneras en el discurso propio. En lo siguiente se focaliza en las que se refieren a la parodia: el hablante se apropia de la 'palabra ajena', pero no la retoma en su significado original, sino la utiliza para sus propios fines.

> Das parodierende Wort kann sehr vielfältig sein. Man kann den fremden Stil parodieren, aber auch die fremde sozialtypische oder individuell-charakteristische Weise zum Sehen, zum Denken, zum Sprechen bringen. Des weiteren kann eine Parodie mehr oder weniger tief sein. Man kann sich darauf beschränken, bloß oberflächliche Wortformen zu parodieren, man kann aber auch die tieferliegenden Prinzipien des fremden Wortes parodieren. Überdies kann das parodierende Wort als solches verschieden verwendet werden. Es kann Selbstzweck sein […Gattung], es kann aber auch der Erreichung positiver Ziele dienen […]. Jedoch in allen Spielarten des parodistischen Wortes bleibt das Verhältnis zwischen der fremden Intention und jener des Autors das gleiche. Diese beiden Intentionen sind verschieden gerichtet (Bajtín 1990: 119-120).[544]

[544] "La palabra parodiada puede ser muy polifacética. Se puede parodiar un estilo ajeno, pero también se puede hacer ver, razonar, hablar la manera ajena social-típica o individual-característica. Además, una parodia puede ser más o menos profunda. Se puede limitar a parodiar solamente formas de palabras superficiales, se puede, empero, parodiar los principios profundos de la palabra ajena. Aparte de eso, la palabra a parodiar puede ser usada de distintas maneras. Puede tener su finalidad en sí misma [género...], pero puede servir también para llegar a metas positivas [...]. Sin embargo, en todas las variantes de la palabra parodiada la relación entre la intención ajena y la del autor queda la misma. Estas dos intenciones tienen distintas metas" (cf. Bajtín 1990: 119-120).

Para este trabajo, sobre todo la teorización de la literatura carnavalesca en el contexto del Renacimiento, señalado por Bajtín (1990), es importante, como muestra el análisis. Menciona cuatro categorías:

1) las leyes, prohibiciones y limitaciones que determinan la vida cotidiana pierden vigencia. Esto se refiere sobre todo a las diferencias entre los hombres, respecto a la jerarquía social y las edades. En vez de un distanciamiento se obtiene un contacto libre, íntimo-familiar.

2) La excentricidad es una categoría especial que está relacionada estrechamente con el contacto íntimo familiar: permite expresar de una manera concreta sensual aspectos subliminales de la naturaleza humana.

3) A través de la familiarización también entra la categoría del casamiento carnavalesco entre clases: este permite relaciones familiares entre personas cuya relación por la *Weltanschauung* jerárquica fuera del carnaval es imposible. Esta *mesalliance* se refiere también a valores, ideas, fenómenos y cosas: el carnaval mezcla lo sagrado con lo profano.

4) La profanación, por lo tanto, también es una de las características del carnaval: las humillaciones carnavalescas, los gestos y los discursos indecentes, las parodias de los textos sagrados (cf. Bajtín 1990: 49). Bajtín indica que la forma que más se recalca es la del rey humillado. En la costumbre de elevar y de humillar al rey se encuentra el núcleo de lo carnavalesco. Aunque en el carnaval eso se da sólo por un día, con esa simbología se expresa la relatividad de cada orden, violencia y jerarquía y todo se vuelve ambivalente: la elección, la entronización, los símbolos del poder, sus vestidos, etc. La simbología del carnaval depende de considerar juntas tanto a la elevación como a la humillación, que se corresponden al punto que una no puede ser pensada sin la otra (cf. Bajtín 1990: 50-53). En este sentido, la investigación de su concepto de la cultura popular como cultura no-oficial, como lo destaca Renate Lachmann (cf. Bajtín 1987: 10), cobra potencial subversivo, como ya se ha visto en Dussel (1988) a través de su concepto de la religión popular.

Bajtín reconoce una forma similar a la parodia en la palabra irónica y en cada 'palabra ajena' –siempre propia y siempre ajena– que es empleada en doble sentido, ya que en esos casos son utilizadas para expresar metas que son hostiles hacia ellas (cf. Bajtín 1990: 120). Estas citas pueden ser escondidas, abiertas o medio-escondidas (cf. Bajtín 1979: 193-195 y cf. Hutcheon 1985: 86). Para reconocer la parodia y la ironía en los textos adecuadamente, es necesario considerar las respectivas marcas en el texto (cf. Booth 1974 II: 52) ya que ambas, figuras o estrategias discursivas, son resultantes de un texto primero.

O, como dice Hutcheon, el "producer of the text must guide and control the understanding of the reader" (Hutcheon 1985: 89). Sin embargo, destaca que

> [t]here is also a long tradition in parodic literature of placing readers in tricky positions and forcing them to make their own way. The rules, if the author is playing fair, are usually in the text itself (Hutcheon 1985: 92).

Por lo que se debe concluir que un aspecto del reconocimiento de la función de la parodia en los textos, es descubrir sus reglas internas que regulan el modo en que deben ser entendidas. Respecto a las formas irónicas, Booth los destaca como mecanismos verbales que "dicen" una cosa e "intentan" expresar otras (cf. Booth 1986: 33). Favoretto interpreta esta característica como rol didáctico de la literatura, que se sirve de los recursos tanto de la ironía como de la alusión, porque "[a]mbas llevan, irremediablemente, *a pensar*" (Favoretto 2010: 290). Pero

este "pensar", a mi entender, no debe ser comprendido como un rol didáctico, ya que se puede afirmar con certeza que las novelas evitan, precisamente, ser "didácticas", como se ha visto respecto a lo desarrollado por Kohut, sobre todo respecto al tercer grupo, dentro de la "literatura de la dictadura"; aunque no se discute que las novelas tengan el compromiso político inherente (cf. Kohut 2010: 75-76).

En el texto narrativo de Valenzuela se analiza el impacto de la parodia, y como ella logra desmontar las pretensiones dictatoriales del protagonista el Brujo y explicitar la utilización del discurso religioso para otros fines. En el estudio de las restantes novelas se presta atención primordialmente al reconocimiento del discurso religioso como 'palabra ajena' en ellas, y su función correspondiente. El análisis en todos los casos se realiza de una forma más breve, ya que dicho discurso no ocupa en ellas el mismo papel –ni su importancia– que en *Cola de lagartija*. Si bien la mayoría de las novelas son contestatarias, la excepción a esta regla la constituye *La rebelión de los semáforos* que no pertenece a la categoría listada. Pero puede verse como un contraste en la ejemplificación de la manera en que el discurso religioso fue utilizado por los grupos conservadores de la época. Si esto significa que dicha novela refuerza ideológicamente al régimen militar, se verá en un análisis más detallado.

Los caminos (1981) de Loubet, es una de las novelas más ambiguas dentro de este corpus. En el transcurso del análisis se verá si el ingreso del discurso religioso hace posible determinar un posicionamiento político dentro de ella. *Goliat o la noche de los milagros* (1983) de Alonso, *De Dioses, hombrecitos y policías* (1978) de Costantini y *El vuelo del tigre* (1981) de Moyano son decisivamente contestatarias. Empero, también en ellas, el discurso religioso tiene peso diferente para el desarrollo de la trama. Los diversos modos en que dicho discurso es empleado en las novelas contestatarias y en las novelas acomodadas, es según la definición convenida en la introducción de este trabajo, lo que despierta el interés de un análisis comparativo.

Me parece necesario destacar una vez más, que la emergencia del discurso religioso en estas novelas, como también se acordó en la introducción, no significa que se trate de textos religiosos. Su ingreso se entiende, según lo desarrollado por Bajtín (1979), como la emergencia de la 'palabra ajena', por lo cual queda por analizar si estas formas narrativas ridiculizan el discurso de la religión, o si este es utilizado para parodiar el sistema político que reina en aquellos años. Además, se crea una advertencia acerca de que el mensaje religioso puede ser usado de manera abusiva para hacerlo coincidir con objetivos políticos del poder dictatorial. Esto justifica focalizar el análisis de estos textos en la función del discurso religioso en relación a un hilo interpretativo político.

3.1 La parodia del discurso religioso como desestabilizadora del poder autoritario: **Cola de lagartija** *(1983) de Luisa Valenzuela*

similia similibus curentur

Cola de lagartija de Luisa Valenzuela es una novela ejemplar para este trabajo, en el sentido que el discurso religioso entra en ella de manera abundante y significativa en relación con la postura política de los protagonistas. Se hace evidente que es válido comparar la posición hacia la religión oficial de los dirigentes y su obrar, con la relación del pueblo argentino con la religión popular y su actuar en la sociedad de aquellos años. Después de una breve introducción a la trama de la novela, se destacan unas figuras del discurso religioso que están muy presentes y tienen una función eminente en el texto: la estructura de la Trinidad, la imagen de Dios, la palabra como instrumento de la creación divina, la figura del sacerdote y el poder del conocimiento sobre la magia. La hipótesis es que a través de estas figuras y su parodia se puede detectar el abuso en el procedimiento de utilizar el discurso normativo de la religión por parte de los poderosos. Reconocido este aspecto, se puede trasladar la problemática al discurso político, y señalar con ello la importancia y la necesidad de una reflexión tanto sobre el discurso político como sobre el de la religión. A través del cuestionamiento de ambos, es posible evitar caer en creencias ciegas y filiaciones equivocadas que atentan en contra de la religión y de los derechos humanos.

3.1.1 Introducción

En lo siguiente se desarrolla el campo de investigación sobre la obra de Valenzuela. Ya que por su abundancia no puede ser reflejado en todas sus ramas, se focaliza en el interrogante acerca de si la temática del discurso religioso fue estudiada. Para tener una base de punto de partida común, se destacan además los rasgos principales de la novela; otros detalles del texto narrativo se desarrollan más adelante en el análisis correspondiente, para evitar redundancias y repeticiones. Cierra este capítulo el desarrollo de la metodología utilizada y la estructura del análisis.

3.1.1.1 El campo de investigación de la obra de Luisa Valenzuela

La novela *Cola de lagartija* fue publicada en el marco del segundo momento de la "literatura de la dictadura".[545] Por su fecha de nacimiento, la autora Valenzuela pertenece al segundo grupo dentro de este momento, pero en lo que a su obra respecta, abarca los "tres períodos en relación con los años de la dictadura militar: anterior, contemporáneo y posterior" (Kohut 2010: 76). A estos períodos corresponden las tres fases de su obra: premonición, oposición y subversión, memoria (cf. Kohut 2010: 87). Erna Pfeiffer precisa que hasta 1975 Valenzuela se demostró comprometida, pero relativamente apolítica en comparación con sus obras posteriores. En estos años se interesa por fenómenos esotéricos, preguntas psicoanalíticas, mientras que entre 1975 y 1983, período que es de interés en este estudio, la realidad argentina la obliga

[545] Detalles sobre este concepto se vieron en el capítulo I.2 de este trabajo.

cada vez más a enfrentarse a la política y a la violencia presente en su país. Además se acentúa la orientación feminista de la escritora, sin que por ello pueda ser encasillada en una escuela feminista determinada (cf. Pfeiffer 1998: 213). Valenzuela misma subraya su escritura femenina (cf. Valenzuela 2002: 94-95), lo cual encuentra su correspondencia en varios estudios críticos de su obra. En este trabajo, sin embargo, se retoma "el hilo político", teniendo los otros dos hilos conductores relevantes de la obra de Valenzuela en cuenta, que se entrecruzan de diferentes maneras: "el erótico y el lúdico" (Kohut 2010: 73).

> [P]odemos considerarla como uno de los autores (de ambos sexos) más importantes de la llamada 'literatura de la dictadura' (o 'de la guerra sucia'). A pesar de ello, sus obras no pertenecen a una literatura comprometida en el sentido de Sartre, lo que se debe a la elaboración literaria de lo político. Valenzuela maneja magistralmente diferentes modos de expresar su posición política a través de sus novelas y cuentos, desde la explícita inserción de su persona en *Cola de lagartija* hasta la sutil inspección de la conciencia de Laura en 'Cambio de armas' (Kohut 2010: 87).[546]

Su inscripción como personaje en sus propios relatos, hace que lo narrado se vuelve verosímil. Valenzuela misma afirma que escribir *Cola de lagartija* fue

> una experiencia fascinante, además mi única experiencia de realismo, no sé si realismo mágico, yo no creo en esa designación, pero sí de este barroquismo de las novelas de dictadores, en las cuales intenté incorporarme (Valenzuela en la plenaria del VIII Simposio de Literatura (Quito, 2.8.1990), cit. en Pfeiffer 1998: 213).[547]

También en los libros de cuentos como en "Simetrías" la autora "proyecta la opresión política al nivel individual" (Kohut 2010: 77) y construye "una dialéctica entre lo político-social y lo individual-privado" (Kohut 2010: 88).).[548] Al interiorizar los personajes la violencia, ellos en casos se transforman en seres violentos, lo que vale tanto para la víctima como para el victimario. Esto afirma la observación de Reati, que en muchos casos no hay víctimas y victimarios bien definidos (cf. 1992: 234) y el lector comprende que el victimario a su vez, se puede volver una víctima.[549] O como señala Cordones-Cook, Valenzuela "[e]xpone monstruos visibles e invisibles que pertenecen al individuo, pero que […] constituyen un espacio compartido por todos" (Cordones-Cook 2001a: 11). Es a través de los elementos fantásticos que están unidos "al absurdo y al juego de palabras, al realismo mágico y al cuento maravilloso" (Sandra Gasparini 2000: 118-119), que Valenzuela altera el orden patriarcal y las relaciones del poder.[550] También el humor en las obras es considerado un "tipo de agujero [que] desconcierta y cuestiona el estatuto trágico de la ficción" (Mattalia 2003: 273). Garfield destaca además, que "[h]er fiction often parodies the conventions of bourgeois society and is critical of its institutions, taboos, and social structures" (Garfield 1988: 281).[551]

---

[546] Al respecto, Punte (cf. 2002: 50) destaca que el compromiso político de Valenzuela no se limitaba a la actividad literaria, sino que estaba enlazado en la vida cotidiana: así colaboró con organismos de derechos humanos desde el exilio.

[547] Otras novelas que son subsumidas bajo este subgénero son *Yo el Supremo* (1974) del paraguayo Augusto Roa Bastos, *El Señor Presidente* (1946) de Miguel Ángel Asturias, *Conversación en La Catedral* (1969) de Vargas Llosa, *El otoño del patriarca* (1975) de Gabriel García Márquez. Cf. también Gerald Martin (1986: 357) quien sostiene que la filiación de la novela con *Yo el Supremo* de Roa Bastos es evidente.

[548] Para un análisis pormenorizado de los cuentos cf. el artículo de Kohut (2010).

[549] Que el victimario en parte también es víctima, se vio ya en el personaje Horacio en *Ganarse la muerte* de Gambaro.

[550] Valenzuela subraya en una entrevista con Ángel Berlanga que "no hay duda de que lo [el lenguaje] dominaron los hombres, así como dominaron las religiones" (Valenzuela/Berlanga 2009: 308).

[551] Alexandra Fitts (2000) analiza la relación entre política sexual y lenguaje en la obra de Valenzuela.

En general se puede destacar, que Valenzuela aplica una gran variedad de discursos narrativos en su obra literaria, sobre la que ya existen estudios abundantes. Llama la atención que no se ha dado de igual manera importancia al ingreso del discurso religioso, aunque este no sólo resulta evidente en *Cola de lagartija*, sino que toma un lugar importante en toda la obra de Valenzuela. En los cuentos del tomo *Los heréticos*, como también en *Cambio de armas, Simetrías* y en la novela *El mañana*, hay claras referencias al discurso religioso, sea a través del comportamiento de unos curas, o con referencias explícitas a la Última Cena.[552] Varios autores reconocen esos aspectos religiosos en su obra, pero sólo los nombran al pasar.[553] Otros los dejan absolutamente de lado.[554] Son muy pocos los críticos, que se detienen a analizar su significado en los textos. Malva E. Filer hace referencia explícita al recurso de lo sobrenatural (cf. Filer 1995: 533), y Garfield demuestra que Valenzuela transgrede tabúes, al hablar de erotismo y de muerte, y que la autora va en sus novelas en contra de cualquier fanatismo: "'almighty reason,' rampant materialism, stifling social mores, the 'fanaticism' of religion and politics, the socioeconomic hierarchies" (Garfield 1985: 144). Esto se corresponde a la aseveración de Valenzuela que declara: "I believe that religion is closely related to insanity; they are two faces of the same coin" (cf. Garfield 1985: 156). En otra entrevista, realizada por García Pinto, Valenzuela manifiesta:

> *Cola de lagartija*; es un libro muy rico y ahí digo todo. Toco los temas de las herejías, de la ceguera dogmática que es lo que a mí me interesa tanto, lo religioso sin criterio, cómo todo eso se une al manejo político. Trato por primera vez el tema del poder. Otro tema que a mí me importa mucho es la locura mesiánica y la locura del poder, la locura de Nerón y de Calígula, de los negros de Etiopía. Esa locura que vemos tanto en los africanos pero que está también más disimuladamente y con menos primitividad en los militares nuestros aunque con la misma intensidad (cf. García Pinto 1988: 247).

Además de las declaraciones de la autora, Punte señala que el "tema de la religiosidad es uno de los núcleos de la obra, aunque en principio no lo parece. Se relaciona con la idolatría, que puede ser entendida como correlato del poder político" (Punte 2002: 166), y Z. Nelly Martínez observa que "Valenzuela detects a religious substratum in *all* the dominant discourses in the Western world" (Martínez 1995: 697) que se basan en el concepto de Dios Padre. Es decir, las sociedades patriarcales reviven sin fin los símbolos y los ritos del cristianismo o de la tradición judeocristiana y con ellos el discurso del Dios (hombre) poderoso.

Cordones-Cook es otra de los pocos críticos literarios que hace referencia explícita al discurso religioso en la obra de Valenzuela. Indica que sus

> conclusiones mostrarán las implicaciones y los efectos de este fenómeno cultural que, por un lado, sirve de instrumento de potentizador del protagonista, un brujo, y, por otro, de contradiscurso y resistencia a la ideología y a las prácticas de horror de la represión impuestas por ese brujo, horror que se configura en símbolo de lo que después fuera el terror estatal de la guerra sucia (Cordones-Cook 2001b: 85).

Con todo se puede decir que para el análisis de *Cola de lagartija*, el hilo político interpretativo en relación con el discurso religioso emergente es pertinente: promete manifestar la imagen

[552] Donald L. Shaw destaca que en *Los heréticos* los cuentos 'Proceso a la Virgen', 'Nihil Obstat' o 'El pecado de la manzana', "descollan por su ataque abierto al catolicismo. Se ha sugerido que tal hostilidad prefigura el antagonismo posterior de Valenzuela hacia todo tipo de autoritarismo" (Shaw 1999: 296).

[553] Un estudio del ingreso del discurso religioso a través de los diferentes géneros a lo largo de toda la obra de Valenzuela sería muy interesante para un futuro trabajo.

[554] Corbatta es una de los autores que se explayan sobre todos los temas emergentes en la obra valenzueliana, con excepción del de la religión (cf. Corbatta 1999: 105).

contestataria de la novela, y no ha sido estudiado todavía de manera pormenorizada. El discurso femenino, en cambio, es dejado de lado por haber sido ya trabajado profusamente. En lo sucesivo se da un breve resumen de la novela, para tener una base en común para el análisis que sigue.

3.1.1.2 Visión general de la novela Cola de lagartija

La novela *Cola de lagartija* de Luisa Valenzuela fue escrita entre 1981 y 1983 en su exilio en EE.UU.[555, 556, 557] Su título original fue *El Brujo Hormiga Roja, SEÑOR DEL TACURÚ. Amo de tambores. Ministro de Bienestar. Serruchero Mayor. Alto sacerdote del Dedo. Patrón de los desamparados. Dueño de la Voz, y su hermana ESTRELLA* (cf. la entrevista a Valenzuela realizada por Sharon Magnarelli 1984: 55). El texto narrativo comienza con un diálogo de dos personajes que no se caracterizan en detalle. Dicho diálogo está datado en el año 1981. En una entrevista explica Valenzuela: "*Cola de lagartija* también sufrió la censura. Tuvo que publicarse primero en inglés en Nueva York; sólo apareció la versión española en la Argentina a fines del mismo año (1983), después de la toma de mando de Raúl Alfonsín" (Cordones-Cook 1991: 86).[558] Pero no explica en cuánto realmente la obra sufrió censura o si fue el cuidado de la autora de no publicarla antes en Argentina, o si se refiere a que ninguna editorial la quiso publicar antes. En la entrevista realizada por García Pinto entre noviembre de 1982 y junio de 1983, Valenzuela ya se refiere a la salida de la novela en Argentina:

> No creas que lo tomo con tanta tranquilidad, porque *Cola de lagartija* es un libro muy político, muy feroz y muy crítico de todos, de todo el mundo, de la derecha, de la izquierda, del medio, de los peronistas, de mí misma. Es un libro muy crítico de la fascinación de los peronistas, de la necesidad del padre y de la madre, esa cosa infantil que finalmente hay en el pueblo argentino, y también de las fascinaciones dogmáticas y doctrinarias. La cosa verticalista del peronismo. Y también la cosa religiosa porque hay un culto a la muerte en la novela que es muy gracioso, pero tiene mucho que ver con la difunta Correa, con la muerta que ya conocemos, que es finalmente la de la novela. Hay una elaboración de este aspecto

[555] Las páginas entre paréntesis detrás de las citas, se refieren en este capítulo a la edición de *Cola de lagartija* del año 2007.

[556] Luisa Valenzuela nace en 1938 en Buenos Aires. En 1959 se radica en París y vive de 1972 hasta 1974 en México, París y Barcelona, con una breve permanencia en Nueva York. Es periodista de varios diarios importantes de Buenos Aires (*La Nación*, *Crisis*, entre otros) y recibe las becas Fulbright y Guggenheim, entre otros premios y distinciones. En 1979 recibe durante un viaje a los EE.UU. la recomendación de no volver a Argentina, por lo que se queda allí, visitando Argentina de vez en cuando clandestinamente. Su compromiso político se demuestra en su trabajo con *Amnesty International* y el *Freedom to Write Committee* del P.E.N. (cf. Punte 2002: 204). Se radica en Buenos Aires nuevamente desde 1989. Su extensa obra novelística comprende: *Hay que sonreír* (1966)*, El gato eficaz* (1972)*, Como en la guerra* (1977)*, Cola de lagartija* (1983)*, Novela negra con argentinos* (1992)*, Realidad nacional desde la cama* (1992) y su novela más reciente *El Mañana* (2010). Sus colecciones de cuentos abarcan *Los heréticos* (1967)*, Aquí pasan cosas raras* (1975)*, Libro que no muerde* (1980)*, Donde viven las águilas* (1983)*, Cambio de armas* (1982)*, Simetrías* (1993), *Cuentos completos y uno más* (1999), además del nuevo género, el microrelato: *Brevs. Microrelatos completos hasta hoy* (2004), *Tres por cinco* (2008), *Juego de villanos* (2008), *ABC de las microfábulas* (2009). La obra fue traducida al inglés y en parte también al alemán, francés, portugués, holandés, japonés y croata entre otros idiomas. Valenzuela además ha publicado ensayos como *Peligrosas palabras* (2001), *Los deseos oscuros y los otros* (*Cuadernos de Nueva York*) (2002), *Escritura y secreto* (2002) y *Acerca de Dios (o aleja)* (2007).

[557] Si bien Valenzuela no recibió amenazas de muerte, Bilbija (cf. 2003b: 159) aporta que no pudo escribir bajo aquellas circunstancias. Señala que por la censura se vio obligada a publicar *Como en la guerra* (1977) sin el prefacio, en el que dio la clave de interpretación de la novela. Sin embargo, se olvidó de controlar el Índice en que quedó el anuncio de la "Página Cero" (cf. Bilbija 2003b: 153).

[558] La primera edición en Argentina sale en noviembre 1983, la segunda ya en diciembre 1983, sin que se señale el volumen de ninguna de las dos.

> totalmente religioso-pagano, pero aplastante, que tiene la Argentina, y que se une a la necrofilia, la fascinación por la muerte (García Pinto 1988: 235).[559]

La historia del texto entonces hace referencia a varios acontecimientos de la última dictadura militar argentina (1976-1983), por lo cual Linda Craig (cf. 2005: 147-149) la considera una novela en clave: el protagonista, el Brujo, se basa en una persona histórica real, José López Rega, ministro de Bienestar Social (1973-1975) bajo el gobierno de Juan Domingo Perón y secretario privado de este y de su esposa María Estela Martínez de Perón.[560] Fue también el responsable de la triple A (Alianza Anticomunista Argentina), una organización paramilitar, autora de secuestros y torturas en Argentina entre los años 1974 y 1976.[561] Todavía bajo el régimen de Isabel Perón tuvo que renunciar y salir del país. Se convirtió en prófugo, sin que el pueblo argentino pudiera conocer por muchos años su paradero.[562] En la novela se juega con la idea de que puede haber vuelto: el Brujo, según la trama, se instaló después de su fuga en los Esteros de Iberá, provincia de Corrientes, cerca de Misiones, y en la frontera con Brasil, Paraguay y Uruguay, para volver a construir su imperio desde ahí.[563] Se cierne la sospecha que el Brujo –López Rega– sigue siendo el consejero de los militares o bien, quien maneja

---

[559] Punte señala que es llamativo que "esta novela surja como voz crítica en un momento crucial para el peronismo de la post-dictadura: 1983. A un nuevo período democrático se enfrenta un partido aferrado a consignas del pasado, y contra éstas es que la autora se encarga de arremeter" (Punte 2002: 208). Además que Valenzuela misma recalca que la crítica al peronismo es una entre las muchas otras presentes en *Cola de lagartija*, es cuestionable el punto de vista de Punte, que la crítica del peronismo esté en primer plano del libro, ya que la obra salió en los EE.UU. antes que en Argentina, en un momento en que si bien el gobierno militar estaba perdiendo influencia, todavía estaba en el poder, hasta las elecciones el 30 de octubre del 1983 y más exacto hasta el traspaso del mando el 10 de diciembre de 1983.

[560] José López Rega tenía el apodo "el Brujo". No solamente utilizaba la magia negra, sino también publicó un libro sobre el ocultismo. Cordones-Cook afirma: "Perón lo empleaba, más que como asesor de gobierno, como consejero en ciencias ocultas y astrología" (Cordones-Cook 1991: 64). En su vida real fue sacerdote de la religión Umbanda, es decir de la magia blanca, pero más tarde, se orientó hacia la magia negra. Al enterarse la superiora que utilizaba la religión para hacer el mal, fue excluido de ella. Una bibliografía extensa sobre López Rega escribió Marcelo Larraquy (2007). Para la relación entre el Brujo y Perón cf. Tomás Eloy Martínez (1996).

Umbanda es la religión afro-brasileña más difundida en Argentina y una de las religiones estatales de Brasil. Según Rainer Flasche tiene carácter multi étnico y enlaza diferentes religiones. Así se encuentran en ella la religiosidad indígena y elementos del catolicismo popular y del espiritualismo (cf. Flasche 2002: 263). En los años '60 y '70 las clases más acomodadas de la sociedad argentina la siguieron. Según pai Washington de Ogun, Umbanda "significa paz, amor y caridad". Para que alguien se eduque dentro de la religión "la condición fundamental es ser una persona correcta, una persona seria, responsable y que ame y quiera la religión." Sin embargo, subraya, hay muchos pai de santo que "se hacen respetar por temor" (cf. Isabel Oronoz 1983: 33). Por más información sobre las religiones afro-brasileñas cf. nota 574.

[561] Cf. Seoane (2004: 121).

[562] El destino de López Rega siguió ser de interés para los argentinos. Hay varios artículos en diarios, semanales y revistas que se refieren a él y su destino: *Clarín* (26.3.1976: 4), *Somos* (Año1, N°4, 15.10.1976: 14-15). *La Razón* (26.10.1976: 1). En la nota "El fin de un delirio" se relata que López Rega fue el reo N°752 en el Centro Correccional Metropolitano de Miami, y que los años anteriores ha vivido en Suiza (cf. *Siete Días* AñoXVIII, N°977, 20-26.3.1986: 46).

[563] Según Valenzuela, la trama tiene lugar después de la caída del gobierno de Juan e Isabel Perón, más exactamente, veinte años después de la muerte de Perón, "but it is presented in the present tense, so there is an anachronism" (Magnarelli 1984: 61). En la versión consultada para este trabajo, no hay una anotación que permita pensar al lector que la trama se desarrolla en el futuro, lo que hubiese podido ser un motivo para evitar la censura. En "la advertencia" solamente se habla de una historia reciente, que deja entrever, que lo narrado ya pasó. Lo que para el lector de hoy día, teniendo el año de publicación en mente (fines de 1983) lo hace asociar claramente con la última dictadura militar. Silvia Kurlat (1997: 126) ubica la novela entre los años de "la subida de Cámpora al poder hasta la caída de Isabel Perón", lo que no tiene sentido, ya que queda claro que los militares están en el poder y de la gestión de Isabel solamente se habla en forma del pasado. Por lo tanto la anotación de Punte que se "hace referenciade [sic!] entrada a una determinada situación política, la dictadura militar, evidente para todo lector al tanto de la historia argentina" (Punte 2002: 148), solamente es evidente para el que está "al tanto", aunque se encuentran muchas marcas de la realidad, no hay especificaciones directas que puedan guiar al lector que no conoce las circunstancias. Esto a la vez permite transferir lo leído hacia todas las dictaduras del mundo, o por lo menos de América Latina.

los hilos del rumbo nacional.[564] Porque aunque la novela se centra en el terror del Brujo: el paralelismo entre sus acciones ficcionales y los reales de los militares queda en evidencia. Sigo con ello a Garfield que afirma que "Valenzuela, however, uses him as a fictionalized metaphor for the megalomaniac character of power and cruelty" (Garfield 1988: 281).[565]

El Brujo, en un principio vive bajo la tierra, como las hormigas, pero al volverse cada vez más poderoso se deja construir una pirámide (tanto una alusión a un tacurú de las hormigas, como a una pirámide de los aztecas y de los egipcios).[566, 567] Se presenta como Todopoderoso y se autoproclama ser Dios y uno de sus objetivos principales es la creación de un hijo, junto con su tercer testículo, de nombre Estrella.[568] El hijo será el "Salvador", que formará junto a Estrella y a él, la "Trinidad", la perfección. Pero no será el Salvador divino que viene a salvar el mundo: su propósito es la manifestación de su propio poder terrenal. Este motivo se repite a lo largo de la novela, tanto como el motivo del sacerdocio del Brujo en el culto a la Muerta. Aunque nunca se dice su nombre, la referencia a Eva Perón y el culto que el pueblo argentino ha hecho de ella, son evidentes. Además se repite como una constante la profecía de Don Bosco: cuando un río de sangre corra por el país, habrá veinte años de paz.[569]

Como contraparte, se cuenta también el punto de vista de la protagonista Rulitos, escritora de la biografía del Brujo.[570] Sus historias se narran en forma paralela a la del Brujo. En oposición al monólogo de este, ella dialoga sobre los acontecimientos con su pareja, Alfredo Navoni, militante de la resistencia.[571] Rulitos y Navoni sospechan que el regreso del Brujo

---

[564] Ello se afirma a través de un comentario del Brujo cuando encuentra muertos en la laguna, los que fueron arrojados al río por los militares (una clara referencia a los "vuelos de la muerte". Pero en contra de lo que dice González Gómez-Cásseres (2010: 238), no están ahí, "para decorar los dominios de El Brujo", sino al contrario, el Brujo se enoja, porque les ha dicho que los arrojen al río y "[n]unca a mis lagunas, nunca a mis lagunas" (56).

[565] También Craig señala su uso metafórico, y aunque concuerdo con ello, no estoy de acuerdo con la segunda parte de su argumentación: "It was clearly no longer necessary, for the military had taken over its function, and in fact, López Rega was no longer a figure of much interest in Argentina" (Craig 2005: 159). Las notas en los diarios argentinos de esa época contradicen a esa suposición (cf. nota 564).

[566] Un tacurú es un "[n]ido sólido y resistente en forma de montículo de hasta dos metros y medio de altura, que hacen las hormigas o las termitas de sus excrementos amasados con tierra y saliva" (Real Academia Española 2013).

[567] González Gómez-Cásseres (cf. 2010: 239) hace recordar que las pirámides para los egipcios eran tumbas.

[568] La incorporación de la feminidad a través de la 'hermana estrella', un tercer testículo del Brujo, y la intención de autofecundarse, es visto entre muchos otros críticos por Thérèse Courau como una subordinación de la mujer al hombre creador (cf. Courau 2010: 354). Al ser Estrella considerada la "hermana" del Brujo, la interpretación de Geralyn Pye (1994) que Estrella represente a Evita Perón no es acertada. Por la parodia del culto a la Muerta es más preciso comparar a esta con Evita.

[569] Don Bosco (1815-1888) fue un pedagogo católico que se dedicó al trabajo social con jóvenes (varones). En 1858 fundó la congregación de los Salesianos y fue santificado en 1934. Es reconocido por negar castigos corporales y por apoyarse en su educación al consentimiento de los niños de haber hecho algo mal. Es conocido además por sus visiones de sangre. La profesión mencionada en la novela puede referirse a la visión que tuvo Don Bosco en la noche del 30 al 31 de diciembre de 1867. En ella ve una guerra entre distintas nacionalidades (en 1868). La paz, así le indica su compañero en el sueño, viene recién después de un gran derramamiento de sangre.

[570] La protagonista Rulitos sin duda tiene similitudes con la real escritora Valenzuela: puede tomarse como un indicio su pelo negro con rulos, además de sus actitudes como la de ayudar a personas perseguidas por el gobierno militar a través de la embajada de México (cf. la entrevista con Valenzuela realizada por Díaz 1996b: 35).

[571] Alfredo Navoni como figura ya es conocido para el lector de Valenzuela por la novela *Como en la guerra* (1977) y más tarde reaparece en "Cuarta versión" (cuento en *Cambio de armas*, 1982). Destaca Juan Pablo Dabove que "'Navoni' es más que un nombre propio. En Argentina, 'nabo' es uno de los eufemismos para 'pene' y también es un sinónimo familiar de 'tonto'. Navoni, entonces, conjuga en su nombre el doble sentido de tontería y masculinidad, asociada al uso del conocimiento y a una errada concepción de la política" (Dabove 2005: 205, nota 6). Que la "concepción de la política" de Navoni sea errada, a mi entender, no se puede comprobar. Si bien *Cola de lagartija* es interpretada por varios críticos literarios a favor de la mujer, y la protagonista varias veces destaca que es infeliz al tener que esperar a su amante, esto, según mi punto de vista, es debido a la situación política de terror, que impide que el amante pueda llegar, y no se debe

son solo rumores, puestos en circulación por el gobierno golpista para confundir al pueblo y, a causa del miedo lograr el sometimiento de la población. Pero, en el segundo capítulo "D*os" el poder del Brujo se expande cada vez más. Logra anexionar la ciudad Capivarí y se apropia del único diario. Pareciera que a consecuencia de la avanzada del Brujo, Valenzuela se inscribe a partir de este capítulo ella misma en la novela como escritora ficcionalizada y sustituye a la protagonista Rulitos. El personaje "Luisa Valenzuela" gana mucha más presencia, tanto lo que a su caracterización se refiere, como al espacio dentro de la novela.

A partir de este capítulo, la ficción novelesca toma entonces la palabra en la voz escrituraria. Los fragmentos narrativos y metaficcionales remiten al mundo de la imaginación entendido como un campo de batalla entre ambos, Rulitos y el Brujo.[572] Estos dos tramos de la historia se enlazan cada vez más, hasta que, en un metanivel, se entretejen totalmente. En ese momento la escritora ficcionalizada abandona la escritura, ya que teme que escribiendo no haya ayudado a matar al mal, como lo había pensado, sino que por el contrario, le esté dando vida. Por ello, decide callarlo y así matar al Brujo o por lo menos debilitar su poder.[573]

La autora ficcionalizada sale al finalizar el segundo capítulo y el personaje Rulitos reaparece a partir del tercer capítulo, como parte de la resistencia activa. Se dirige junto con Navoni a los sacerdotes de la religión Umbanda, *similia similibus curentur*, para pedir que ellos, a través de sus medios, traten de desarmar al Brujo. Resulta que juntos, más las fuerzas ancestrales (730 Arrugas, el espíritu de la pureza) y los ciudadanos de Capivarí, pueden vencer al Brujo. Sus súbditos se han apartado de él y siguen el culto de la Muerta, según sus propias creencias, hasta ser asesinados a causa de su fe por el régimen militar. El Brujo, mientras tanto, a través de su conocimiento de elementos de la magia, se ha dejado transformar en mujer y se ha retirado para engendrar al "Salvador". Pero, cuando llega el momento del parto, en lugar de que nazca su hijo, Estrella explota. Con ello, no queda más del Brujo que un hilo de sangre que corre por el país. Sin embargo, ese hilo es tan escaso que la profecía de Don Bosco se cumple sólo en parte, con 20 minutos de paz. La advertencia que queda es que el oponente tiene muchos recursos aún para seguir en batalla. Por lo cual se debe estar atento a las dictaduras presentes y a las venideras.

3.1.1.3 Estructura y metodología del análisis

Tal como se puede ver a través de este resumen, la novela cuenta con varios elementos mágicos, prácticas provenientes de las religiones Umbanda y Quimbanda, además de las fuerzas ancestrales, la Machi y 730 Arrugas y de diferentes alusiones a las religiones y ritos

necesariamente al rol entre mujeres y hombres (mujer pasiva que debe esperar a que el hombre actúe), ya que la protagonista al final de la novela se decide participar en el grupo de resistencia de Navoni. Por lo tanto, una crítica absoluta a la militancia, a mi entender, no se da.

[572] "[Y] en ese esforzado acto de escritura se conjugan y ponen a prueba las diversas concepciones que en torno al mismo ha acumulado Occidente: la escritura como memoria, como acto ético contra la represión, como revelación (en el triple sentido civil, religioso y epistemológico), como conjuro mágico, como promoción del objeto a la existencia, como refugio subjetivo, como campo de batalla, como demitificación, como deconstrucción" señala Dabove (2005: 205).

[573] De hecho dice el Brujo poco después: "Es como si una mano se hubiera detenido, como si alguien hubiese dejado de escribirme" (260).

egipcios y aztecas.[574, 575, 576] La cuna del Brujo "un cajón de frutas colgado de una rama" (15), conlleva asociaciones con el relato mítico de Zeus que según la descripción de Graves (1955: 40) tenía un "golden cradle, which was hung upon a tree". Pero como Craig afirma, no solamente hay referencias a la mitología griega. "Indeed these references pale when compared with his ironic allusion to Christian symbols" (Craig 2005: 151). Por ello, más que el rol de los ritos mágicos, a los cuales se volverá más tarde, es de mayor interés para este análisis, centrado en el discurso religioso, estudiar cómo es tergiversada la presunción del Brujo de ser Dios, que en la novela se manifiesta a través de la parodia del símbolo de la trinidad, de alusiones a historias bíblicas y otros elementos y ritos de la religión cristiana. Asimismo, también es parodiado en la novela el sacerdocio por parte del Brujo, poniendo en evidencia una manipulación de las creencias del pueblo por parte del gobierno, lo cual es cuestionado. Es decir, el análisis ayuda a demostrar cómo el discurso religioso por un lado, puede ser utilizado para manifestar un régimen totalitario en su poder, pero por otro lado, también se verá, cómo, a través del mismo discurso, es posible desmontar las pretensiones falsas de este régimen de facto.

El concepto del conocimiento cultural y del potencial generativo de la literatura (en el sentido de Neumann y de Nünning (2006), desarrollado en la introducción de este trabajo) sostiene que lo narrado no solamente se sirve del archivo cultural, sino que también lo renueva. De gran importancia en ese sentido es el recurso de la parodia como se ha señalado. Estratégicamente se utiliza la parodia de la estructura del cristianismo, la Trinidad, para llevarla a través de la valoración simbólica del tres (trinidad, trilogía, triunvirato) al campo político. La Trinidad puede ser entendida entonces como una alusión a la Junta Militar: a través de su parodia, se cuestiona el poder político que se basa en las tres Fuerzas (Armada, Ejército y Fuerza Aérea). Este procedimiento abre nuevas posibilidades de interpretación del discurso oficial.

Se analiza además, el modo en que la pretensión del Brujo de ser Dios es ironizada a partir de la introducción de diferentes puntos de vista (en el sentido de Surkamp 2003) y de elementos meta-narrativos (*sensu* Ansgar Nünning 2001), también por el uso de la 'palabra ajena' (según Bajtín 1979). De forma más breve, para complementar el análisis, se señala la importancia del lugar y del tiempo (en conceptos de Jurij Lotman 1993) en que se realizan los acontecimientos en la novela.[577] El análisis de la contraposición ciudad (como centralidad) –

[574] Umbanda y Candomblé son dos corrientes o dos confesiones positivas, o sea la magia blanca, de la religión Macumba, mientras que Quimbanda debe ser clasificada como la magia negra de la misma. Umbanda y Candomblé son comparables con el protestantismo y el catolicismo como dos confesiones del cristianismo. El Candomblé se encuentra sobre todo en el norte de Brasil, mientras que Umbanda es practicado más en el sur, sobre todo en los alrededores de Río de Janeiro. El Quimbanda encuentra su semejante en el satanismo del cristianismo. Daniel J. Santamaría señala que es sobre todo gente de "las capas medias urbanas, profesionales, artesanos, pequeños comerciantes, empleados de banco, empleados públicos" que se prenden al ocultismo (Santamaría 1992: 12). Según él "no hay una vía afectiva de penetración sino más bien intelectual; no se apunta el corazón, como lo hace el pentecostalismo, sino a la inteligencia" (Santamaría 1992: 13), como se puede observar en el protagonista El Brujo.

[575] La "Machi" es para los Mapuches de Argentina y Chile una intermediaria entre la tierra y el más allá y reúne en sí los atributos del médico y sacerdote, es decir, cura los males del alma y del cuerpo.

[576] 730 Arrugas es un carácter de las obras de Valenzuela que es parte de su propia mitología (cf. Garfield 1986: 26).

[577] Aunque Valenzuela misma aplica muchas veces en sus propias novelas teoría literaria a un nivel meta reflexivo, como también sobre todo en la segunda parte de *Cola de lagartija*, no lo ve como objetivo primario de sus novelas, como lo constata Medeiros-Lichem: "With this statement Valenzuela phrases the will of many Latin American writers not to regard literary theory as the primary objective of their critique. The role of the writer is *to interpret the changing times*, and the

frontera (como lugar al margen) y del manejo de día–noche en la novela resulta ser de pertinente interés. A esto se suma la contraposición del procedimiento del monólogo de un personaje que habla consigo mismo, es decir, que queda encerrado en sus propias ideas, con la técnica del diálogo, implementado en los protagonistas Rulitos y Navoni, ambos en contra de la dictadura militar. Ellos explayan sus ideas el uno al otro, lo que lleva a un intercambio y enriquecimiento de ideas.[578] La referencia al poder de conocimiento, tiene un papel importante también en el ámbito de la magia, tanto de la magia blanca como de la negra.[579] Cordones-Cook enumera otra estrategia, la que

> consiste en el rescate del lenguaje coloquial popular con lo cual se proyecta oralidad a la escritura y se incorporan elementos culturales socialmente marginados. Se concilian modos lingüísticos hasta entonces incompatibles, y se descentra el elitismo cultural borrando fronteras de jerarquización. Se produce un efecto de democratización lingüística, llegando a recoger la jocundia popular en algunas instancias, como sucede en *Libro de Manuel* (1973) de Julio Cortázar y en *El gato eficaz* y *Cola de lagartija* de Valenzuela (Cordones-Cook 1991: 6).

Junto con Guest se puede destacar que "Luisa Valenzuela´s parody demonstrates that her project is not one of destruction but of modification or critical, active reception" (Guest 1990: 32). Si Kohut señala en relación a *Simetrías* que "la autora utiliza lo político para indagar un caso extremo de las relaciones entre hombre y mujer" (Kohut 2010: 86), también el ingreso del discurso religioso en *Cola de lagartija* es estratégico: permite indagar el discurso político del país. Puesto que tal procedimiento no ha sido aún estudiado como eje temático de la obra de Valenzuela, este trabajo da el primer paso para cerrar dicho hueco en el campo de la investigación literaria.

---

critic should read the voice of the author in the text and avoid the temptations of applying theoretical labels to their readings" (Medeiros-Lichem 2002: 56).

[578] Sobre la importancia de distinguir entre el monólogo y el diálogo como forma narrativa, cf. Bajtín (2005) y lo ya dicho en el capítulo III.2 de este trabajo.

[579] Sin embargo, hay que diferenciar claramente entre religión y magia. Así aclara Sigmund Mowinckel (1953: 15) que: „Magie hat an und für sich garnichts mit der Religion zu tun, weder als Vorstadium, noch als Entartung. Das magische Denken und dessen Umsetzung in die Praxis, die ‚Magie', ist nicht eine Art Religion, sondern ein Weltbild, eine bestimmte Weise, die Dinge und deren gegenseitige Zusammenhänge aufzufassen; es ist eine ‚Weltanschauung', die etwa dem Weltbild entspricht, das wir heutzutage auf der Grundlage des Kausalgesetzes und der Zusammenhänge zwischen Ursache und Wirkung zu formulieren versuchen, so wie es die Physik und Chemie, die Biologie und Psychologie herauszubringen bemüht sind". ("Magia de por sí no tiene nada que ver con religión, ni como período prodrómico ni como depravación. El pensamiento mágico y su realización en la práctica, la 'magia', no es una especie de religión, sino una visión del mundo, un cierto modo de comprender las cosas y sus conexiones recíprocas: es una 'ideología' que corresponde por ejemplo a la visión del mundo que hoy en día tratamos de formular a base de la ley de causalidad y de los contextos entre causa y efecto, así como la física y la química, la biología y la psicología tratan de destacar"). Para él, el modo de pensar, dentro del mundo de la magia, es más que una *Weltanschauung,* No es un "mirar" teórico, es una actitud práctica hacia el mundo que rodea al afectado, que es su "mundo", al que moldea, en el que participa y con el que es uno (cf. Mowinckel 1953: 20). También Ratschow (cf. 1991: 690) dice que magia corresponde a la *Weltanschauung* de culturas antiguas. Pero ello no tiene nada que ver con religión. Ninguno de los dos conceptos se basa en el otro, pero se enlazan mutuamente.

3.1.2 Trinidad: la pretensión de obtener poder, gracias a un concepto teológico y su tergiversación

[E]n el que seremos tres y a la vez uno, como corresponde
(Valenzuela 2007: 29).

El concepto de la Trinidad juega un papel central en la novela *Cola de lagartija*, ya que el Brujo menciona varias veces su futura trinidad, al referirse al nacimiento del hijo que tendrá con su tercer testículo, Estrella. Pero ¿qué es lo que se entiende por Trinidad en el cristianismo?

Según Christoph Schwöbel (cf. 2002: 118) había diferentes corrientes de las enseñanzas de la Trinidad en la historia eclesiástica. Desde una posición en las sombras pasó a ser la teoría marco del credo cristiano. Para la interpretación de la novela no es necesario enfatizar en las profundidades del cambio de este concepto, sino que es suficiente enfocar en la significación del concepto de la Trinidad para el cristianismo de la modernidad: comprende la Trinidad de las personas divinas en la unidad del ser divino, es decir, Padre, Hijo y Espíritu Santo son tres en uno. Cada cual tiene dentro de su quehacer propiedades específicas: el Padre es el autor de la Creación, el mantenimiento, el gobierno mundial; el Hijo es responsable de la salvación de los hombres; el Espíritu Santo se ocupa de la santificación, o sea, da el apoyo y la fuerza espiritual de creer y es concepción de la propia vida según la doctrina de la justificación. Es decir, los tres en uno son autosuficientes, no necesitan al resto del mundo. Así es como el Brujo entiende su anhelada trinidad. Pero según Jürgen Moltmann el concepto de la Trinidad debe ser entendido como crítica del monoteísmo político y clerical:

> Sie [die Trinität] ist offen für ihre eigene Sendung. Sie ist ‚offen', um sich im Kommen des Geistes zu ‚offenbaren'. Sie ist offen für den Menschen und die ganze Schöpfung. Das innertrinitarische Leben Gottes kann nicht als ein in sich geschlossener Kreis – dem Symbol der Vollkommenheit und der Selbstgenügsamkeit – vorgestellt werden. […] Der dreieinige Gott ist der menschenoffene, weltoffene und zeitoffene Gott (Moltmann 1975: 72).[580]

Este concepto de la Trinidad está presente en el contexto argentino de aquellos años. Los sacerdotes del *Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo* basan su trabajo en la *Teología de la Liberación*, corriente teológica que está influenciada, entre otras, por las ideas de Bonhoeffer: Jesús vino al mundo para convivir con los hombres. Esto significa realizar un trabajo pastoral con los más pobres y la defensa de sus derechos; un concepto teológico trinitario que representa la apertura hacia el mundo (cf. capítulo II.1.2). Se entiende entonces que la pretendida autosuficiencia del Brujo, sus acciones y sus planes están equivocados. Si, mediante la comparación, se traslada su plan a la situación política de aquellos años, y si se tiene en cuenta que el régimen militar estaba formado por un triunvirato que tenía iguales pretensiones que el Brujo, se revela que los militares rigieron a Argentina de manera autosuficiente, dejando de lado con total impunidad las leyes internacionales, especialmente las relativas a los derechos humanos. Detrás de la parodia del afán del Brujo de ser la Trinidad, se puede leer entonces una crítica a la Junta Militar que se autoproclamó ser la defensora de los valores occidentales y cristianos.

[580] "Ella [la Trinidad] está abierta a su propia misión. Está 'abierta' para 'revelarse' en la venida del espíritu. Está abierta al hombre y a toda la creación. La vida endotrinitaria de Dios no puede ser imaginada como un círculo cerrado en sí – símbolo de la perfección y de la autosuficiencia […] El Dios trinitario está abierto al hombre, el mundo y el tiempo" (cf. Moltmann 1975: 72).

La figura de la trinidad encuentra su correspondencia también en la estructura de la novela. Esta está conformada de tres partes, con títulos que indican esta división tripartita: "El uno", "D*os", "¿Tres?".[581] Estos títulos han llevado a varias interpretaciones entre los críticos. Para Potvin, "El uno" representa el objetivo central del Brujo, "to reduce all mirrors to the unique, to the principle of logocentrism, oneness, to an 'I'" (Potvin 1997: 218). El segundo capítulo, en cambio, la separación entre la palabra 'dos' por el asterisco, lo interpreta como

> the presence of the other, a linguistic, semantic, and literary intervention and a separation between OS and the rest of us, the world, the others, the freedom […]. 'D*OS' supposes two discourses, a second voice, another reading of His/story (Potvin 1997: 215).

Martínez (1994: 156) está cerca del análisis de Potvin, cuando interpreta el capítulo "D*os" según el concepto de padre y madre: "La transición de EL UNO a D*OS sugiere la posibilidad de transitar de un mundo subyugado por el padre a otro liberado por la madre". El asterisco representa para ella la "i" de Dios, pero lo ve como una ocupación, que impide darle este sentido, mientras que alude "no sólo a la desinternalización del padre sino también a la puesta en marcha de la diferencia, de la bisexualidad liberadora". Que el "Tres" del tercer capítulo esté entre signos de interrogación, significa para Martínez que no se trata de tres:

> es claramente 'MUCHOS'. Invalidando la sagrada trinidad en que se fundamenta la autoridad del padre, la madre convoca multitudes para expresarse, multitudes comprometidas en una práctica co-productora de sentido que no tenga fin (Martínez 1994: 156).

Kantaris indica que el dos simboliza el sistema binario: "after all, we have *two* hands, *two* eyes, *two* ears, and men have *two* testicles" (Kantaris 1995: 48), lo que refiere a la presencia femenina en la novela, sin abrir una oposición entre hombre y mujer. En referencia al punto central del estudio de este trabajo, el discurso religioso en la novela, la segunda opción de interpretación del título que ofrece Craig, es de interés: concuerdo con ella en que "D*os" es un indicador de que el capítulo trata del Brujo y su afán de ser Dios. El asterisco puede ser un exponente "that this is a false god, a degraded version of a deity" (Craig 2005: 153). Dicho de otra manera: ya que la "i" de la palabra Dios no está escrita y la palabra Dios no se completa, se puede entender que el protagonista que pretende ser Dios, no es un Dios verdadero. Corresponde, por lo tanto, con la interpretación de Punte que entiende que el segundo capítulo cuestiona la totalidad del capítulo uno y el tercero va "abriendo el interrogante acerca de una posible síntesis" (Punte 2002: 146).

A mi entender, los capítulos, si bien en un principio aparecen como una simple enumeración, pueden ser comparados con el concepto de la Trinidad religiosa, ya que también forman una unidad dentro de su estructura triangular. Al leerlos bajo esta premisa, de manera parecida a la interpretación de Martínez, aunque centrado en aspectos del discurso religioso y no del género, "El uno" puede ser entendido como referencia a "el Uno", o sea el divino o la unidad del ser divino.[582] El asterisco entre el dos ("D*os"), permite leer el título como "Dios", ya que

[581] Los capítulos abarcan las siguientes páginas: primero (1-144), segundo (145-251) y tercero (252-308).

[582] Otros críticos literarios como por ejemplo Martínez, opinan que de "hecho, el Uno o la Unicidad representa la figura del padre, la inmutable divinidad que ha consagrado nuestra cultura androcéntrica" (Martínez 1994: 12). Es por ello, que "el papel del lenguaje es fundamental ya que, si el orden patriarcal se instituye en y por el lenguaje, es en y por el lenguaje que se ha de deconstruir" (Martínez 1994: 15). Ella basa toda su interpretación en la supuesta eliminación de la madre, "de clausurar permanentemente el juego de la diferencia" (Martínez 1994: 16). Parte para ello de la premisa que "[s]egún lo sugieren un número considerable de estudios, la divinidad masculina que al nivel religioso consagra la figura del padre y que alimenta la hegemonía de lo masculino en todos los órdenes, carece de real fundamento: para imponer su dominio,

el capítulo trata del anhelo del Brujo de ser Dios y también del poder de la escritora como diosa creadora. El tres, entre signos de interrogación ("¿Tres?"), cuestiona si realmente se trata de la Trinidad divina. Desde el punto de vista religioso, esta pregunta puede significar, siguiendo al concepto de la Trinidad de Moltmann (1975), y en cierto sentido en adhesión al planteo de Martínez (1994), que (la madre) convoca multitudes para expresarse. Pero a la vez puede ser la interrogación, si la pretensión del Brujo de ser lo completo y lo absoluto en una trinidad (junto a Estrella y el Salvador), realmente se verifica.

¿Cómo se relaciona entonces la estructura trinitaria de la novela con el desarrollo de su trama? En la novela se encuentran muchas triadas que influyen a su expansión. El Brujo, como ya visto, tiene tres testículos. Uno de ellos se llama Estrella: "mi hermana Estrella, mi hermana que está en mí" (13). Se siente un ser divino gracias a ella: "en el que seremos tres y a la vez uno, como corresponde" (29). Estrella representa, sin embargo, como el Espíritu Santo, la apertura hacia el mundo. Puede ser entendida como una alusión a la Virgen María, ya que funge muchas veces como intermediaria entre los otros (gente del pueblo) y el Brujo. Dicho de otra manera, se halla a través de ella una referencia al ejercicio de la religión católica romana, en la cual mucha gente ora a María con la esperanza de que ella vehiculice los asuntos hacia Dios. O como lo describen Eliade y Joan P. Couliano en su concepto de la Trinidad:

> Eine Besonderheit des Christentums besteht darin, daß es auf dem komplexen gegenseitigen Verhältnis zwischen drei Personen innerhalb einer sonderbaren Dreierbeziehung (Vater, Sohn und Heiliger Geist) und eben dieser Dreieinigkeit männlicher Dominanz zu einer weiblichen Person (Jungfrau Maria) beruht, die nun ihrerseits zu jeder Person innerhalb dieser Dreieinigkeit eine nicht ganz leicht zu umschreibende Beziehung unterhält (Eliade/Couliano 1996: 226).[583]

La trinidad del Brujo, en cambio, es por la incorporación de la persona femenina una alusión a la forma trinitaria de la familia: padre-madre-hijo que fue tan proclamada por el gobierno militar. Así dice el Brujo: "Soy la neurona padremadre" y "pronto seré madrepadrehijo y ya nadie podrá venir a sustituirme" (282); "Padre madre e hijo soy", "completo soy, completa, completito" (303), con lo cual varias veces aparecen los indicios de una trinidad cerrada. Al respecto, Cordones-Cook ve en ello una "grotesca e irreverente parodia de la Santa Trinidad cristiana, reproducida en un juego de dobles en la Sagrada Familia encarnada en el brujo" (Cordones-Cook 2001b: 89). Junto con Cordones-Cook, ello puede ser entendido como una degradación del sagrado, bajando ese concepto "al plano corporal de los órganos genitales" (Cordones-Cook 2001b: 89). Señala además, adecuadamente, que todas las alusiones al nacimiento del Salvador cristiano en la novela se vuelven una parodia:

> el Angel [sic!] de la Anunciación en el Garza, portador de la noticia del embarazo del brujo; la Inmaculada Concepción en la Teocúpula, la impregnación del brujo con su propio semen; la Santa Trinidad en los tres testículos, '[u]na trinidad en la entrepierna' (157), y también en el brujo mismo por ser padre, madre e hijo a la vez; y la estrella que guía anunciando el nacimiento de Cristo en la hermana Estrella,

el dios padre tradicional habría usurpado el sitio privilegiado y los atributos creadores/procreadores detentados por la diosa madre en épocas pre-patriacales" (Martínez 1994: 21). Por lo que agrega Martínez: "No sólo la autoridad civil y militar está en manos de hombres sino también la religiosa" (Martínez 1994: 25).

583 "Una peculiaridad del cristianismo está en que se basa en una relación compleja mutua entre tres personas en una relación triangular extraña (Padre, Hijo y Espíritu Santo) y justo esa trinidad de dominación varonil hacia una persona femenina (la Virgen María), que a su vez tiene hacia cada una de esas personas de la Trinidad una relación no fácil de describir" (cf. Eliade/Couliano 1996: 226).

> el tercer testículo que controla al brujo y que lo guía a lo largo de los pantanos y las ciénagas (Cordones-Cook 1991: 70).[584]

Cuando el Brujo menciona querer engendrar el Salvador para manifestar su poder, el lector empieza a desconfiar de sus palabras, ya que la palabra "salvador" en el mundo occidental está fuertemente conectada con la figura de Jesucristo, conocido como el Salvador del mundo, para el bien de los enjuiciados.[585] Se puede afirmar por lo tanto, que el término "salvador" es una 'palabra ajena', en el sentido de Bajtín (1979), y es utilizada en este texto narrativo en su significado opuesto, ya que este "salvador", como fácilmente se entiende, no viene a salvar el mundo, sino a tomar el poder sobre él. El afán de repetir e imitar los acontecimientos sagrados para manifestar su poder, se vuelve ridículo: ello se ve sobre todo en Estrella, la que también puede ser entendida como una alusión a la estrella de Belén. Esta guió a los tres magos hacia el Niño Jesús y se ha convertido en un símbolo visible para todo el mundo que guía a la gente hacia el Salvador, mientras que Estrella no es nada más que un símbolo para el Brujo, por estar colgando entre su piernas, únicamente visible o notable para él. Este es otro ejemplo por el cual el lector debe desconfiar de las palabras del Brujo. Porque mientras que Estrella para el Brujo es el símbolo de haber sido el elegido, para el mundo significa la inducción a un error: en vez de conducir al camino de la salvación, esta estrella guía hacia los pantanos y a las ciénagas.

Otro indicio de la incredibilidad del Brujo es proporcionado por la voz heterodiegética, que dice: "Valiente **chasco** se habrían llevado las guainas. Tres pelotas. Una **trinidad** en la entrepierna" (164, negritas hechas por UA). Los tres testículos entonces no sólo son vistos en un sentido eufórico en su comparación con la Trinidad. Ante los ojos de estas mujeres, no lo convertirían al Brujo en un ser especial sino que por el contrario, sería una decepción o un episodio chusco si los vieran. Se puede afirmar, entonces, que a través de este comentario, introducido por una voz supuestamente confiable, ya que observa los acontecimientos desde afuera sin estar involucrado personalmente en la historia, se quiebra la autodescripción del Brujo como Dios.

Si la Trinidad cristiana en el texto narrativo se vuelve una anormalidad entre las piernas de un poderoso, ¿no habrá que cuestionar asimismo un triunvirato que tomó el poder a través de un golpe militar, como lo hicieron en 1976 Jorge Rafael Videla, Orlando Ramón Agosti y Emilio Eduardo Massera? Sobre todo si se tiene en cuenta que ellos basaron su derecho a gobernar con la excusa de ser los defensores de los valores del cristianismo (cf. capítulo II.1). También el último gobierno peronista se formó a través de un triunvirato encubierto, no formalizado, en la toma de decisiones. Fue sabido por el pueblo argentino que López Rega, asiduo del ocultismo, era íntimo consejero de Perón y de Isabel.[586] Algunos consideraron

[584] En la entrevista con Magnarelli (1984: 61) Valenzuela explica: "The third testicle, the middle one, is actually his sister, Estrella, who was one of those 'lunares' –moles, an embrionic cyst, incomplete development in the mother´s womb, like a twin that did not completely develop. […] There is a metaphor for men writing– 'He has balls'. Women should be weak, and God knows, feminine. So, I have imposed on him a third ball which is actually a woman. […] Su hermana Estrella is the ball. An important one. Finally it is the only real protagonist."

[585] También en la novela *El vuelo del tigre* (1981) de Daniel Moyano la figura del "Salvador" es de gran importancia, como se verá en el capítulo III.3.2.5.

[586] Por supuesto es posible interpretar la tríada también desde el punto de vista de la psicología (sobre todo junto con Sigmund Freud y su concepto del yo-superyó-lo o con Jacques Lacan. Se encuentra en la novela una indicación explícita: "Se trata de un perfecto juego especular con un superyó represor (el gobierno) y su contracara represora bajo tierra (el Brujo)" (48). Referencias a esta posible línea interpretativa se encuentran en Corbatta (1999) y Parada Cangas (1993).

además el regreso de Perón en el '73 una "salvación", aunque implicó una lucha violenta entre hermanos, tanto como la "salvación" por los militares significó en realidad un saldo de alrededor 30.000 desaparecidos, más los muertos de la guerra por las Islas Malvinas.

Esto se manifiesta, junto con Paley Francescato, si se consideran las marcas de la realidad de aquellos años que se encuentran en los textos narrativos: la Triple P en la novela es la que hace alusión a la Triple A de la historia argentina, la Alianza Anticomunista Argentina, liderada por López Rega. También existe una Triple E en el mundo ficcional. Según Kantaris (cf. 1995: 50), consiste en Estrella, Estela (Isabel Perón) y Evita. Más convincente es sin embargo, la filiación hecha por Paley Francescato (cf. 1985: 875), que considera que la Triple E se forma por el Edecán (el Garza), por Estrella y por Evita. Estas tres E siempre están alrededor del Brujo y tienen gran significado para él; las utiliza para sus fines, pero a la vez, ellas lo guían a él. Otra tríada se encuentra en los amores del Brujo:

> Primer amor: Seisdedos
> El Gran Amor: Estrella
> Veneración: la Muerta (35).

Punte destaca además, que existen tres hilos temáticos en la novela: la narración autorreflexiva y el papel del autor en ella, la pregunta por el poder totalitario, y el hilo femenino a través del personaje el Brujo, poniendo "en tela de juicio una forma de discurso logocéntrico, producto de las estructuras establecidas por una sociedad patriarcal" (Punte 2002: 147). En sí son tres narradores los que cuentan la trama. Estos, como explica Magnarelli, narran en tres tiempos: el pasado es narrado por la voz heterodiegética, el presente por la autora ficcionalizada y, a través del Brujo y sus pretensiones, se hacen alusiones al futuro (cf. Magnarelli 1986: 98). Desde una perspectiva feminista Paley Francescato señala una tríada más, al manifestar que Luisa Valenzuela en tres niveles desequilibra el discurso masculino: como "autora de *Cola de lagartija;* la otra Luisa Valenzuela, escritora de la biografía del brujo, Rulitos, personaje de la novela" (Paley Francescato 1985: 879).[587] Guest (cf. 1990: 58) agrega que la trinidad de la novela se quiebra varias veces por la femineidad: la narración del Brujo (su voz reina en los capítulos uno y tres), es interrumpida por la narradora femenina (entrando y saliendo a la novela en el segundo capítulo); los tres testículos están formados por un testículo femenino que estorba al Brujo de vez en cuando en su quehacer y que tiene sus propias ideas: "A Estrellita, la muy traidora, le dio un retortijón de estómago y yo tuve que doblarme en dos,

[587] Se debe cuestionar, a mi entender, si Paley Francescato no confunde los niveles diegéticos cuando argumenta que la palabra final queda en manos de una mujer (cf. Paley Francescato 1985: 881). Luisa Valenzuela, la autora de *Cola de lagartija*, necesariamente termina la novela de alguna manera, por ello no se puede decir que sea un logro que la palabra final quede en manos de una mujer. En el otro campo de batalla, la trama de la novela, habrá que ver quién es el que gana. La autora ficcionalizada termina de escribir al final del segundo capítulo, esperando que con el fin de su escritura termine la vida del Brujo. Pero este sigue viviendo por un tiempo más. Es difícil distinguir si su muerte se debe a que la autora ficcionalizada termina de escribir, o si se da por la actuación del conjunto de los militantes e intelectuales, los sacerdotes del rito Umbanda (no de la Iglesia estatal) y las fuerzas ancestrales, o por ambas razones. La voz heterodiegética que sigue narrando los acontecimientos es, a mi entender, una voz neutra, de género no especificado ni deducible. En ese sentido señala también Cordones-Cook que Valenzuela "[t]ransgrede niveles diegéticos constantemente. Sin embargo, ontológicamente, siempre hay un autor implícito superior a todos los elementos constitutivos de la ficción, que en última instancia pertenecen a la diégesis de la novela. Todo constituye un *trompe l´oeil*, ya que la Luisa Valenzuela de la narración es tan ficticia como Estrella o el Garza" (Cordones-Cook 1991: 63).

casi como hincarme, casi pedirle perdón pero nada de eso" (128). Dicho de otra manera: la trinidad está formada por un elemento femenino, el que estorba al Brujo.[588]

En el campo de la batalla, es interesante subrayar dos veces la figura de la trinidad: 1) los tres que llegan desde la ciudad (un sacerdote, un militante, una intelectual), 2) ellos juntos, más las fuerzas ancestrales y el pueblo de Capivarí forman otra trinidad. Contando de otra manera, los de la ciudad, la magia blanca, las fuerzas ancestrales y el pueblo suman el número cuatro, la totalidad de los elementos (agua, fuego, aire y tierra) y las cuatro direcciones (Este, Oeste, Norte, Sur). El número cuatro es el número terrenal, mientras que el tres, la trinidad, es el número divino. Es decir, las fuerzas terrenales se forman en contra de la supuesta trinidad divina del Brujo; juntos ganan.

La aparición de varias alusiones a la Trinidad cristiana en la novela es entonces evidente: "This perverse insistence on the trinity, […], desacralizes its religious connotations", según Pilar V. Rotella (1996: 131). Empero, como se viene sosteniendo, no se trata de una desacralización de lo religioso a través de la parodia de la Trinidad en sus más diversas apariencias, sino en el sentido de Hutcheon (1985: 6) de una ridiculización de las pretensiones del Brujo, ya que finalmente sus símbolos de la trinidad en sentido figurativo explotan junto con Estrella. Por el paralelo evidenciado entre el Brujo y la Junta Militar, se puede destacar por consiguiente, que esta ironización tiene la función de abrir los ojos a los lectores para que se den cuenta en qué situación política están viviendo. De cómo el anhelo del Brujo de ser Dios es narrado, habla el siguiente capítulo.

3.1.3 Dios: de la pretensión de ser Todopoderoso y su tergiversación a través del cambio de perspectiva

La supuesta trinidad del Brujo se disolvió, como se ha visto en el apartado anterior, mediante el recurso estratégico de la ironía y la parodia, además de la aparición de diversas voces. Queda por analizar más de cerca la pretensión del Brujo de ser Dios. A pesar de que sea imposible dar una definición válida del concepto "Dios" desde una perspectiva histórica religiosa, ya que cada religión tiene su propia idea de Él, una de las diferencias más llamativas es la distinción entre religiones politeístas y monoteístas: el politeísmo reparte el ser ultra terrenal y la absoluta plenitud de poderes de la divinidad entre una multitud de dioses con diferentes y por ende respectivamente limitadas esferas de acción, mientras que el monoteísmo los une en una sola persona divina. Por eso, de principio una comprensión del concepto de Dios tiene que partir de la plenitud de las características divinas que se unen en un Dios supremo. El monoteísmo parte entonces de un concepto de Dios Todopoderoso, según el que Dios es "unendliche Macht in personaler Gestalt" (poder infinito en forma personal; Lanczkowski 1985: 602).

> Als Schöpfer der Welt ist er der Grund alles Naturgeschehens; er ist zugleich der Erhalter seines Werkes. Er ist Herr über Leben und Tod der Menschen, über das Schicksal des einzelnen wie über die Geschicke

[588] El argumento de Ana Perches (1995: 115) que "la metaforización de los tres testículos, símbolo de poder, atestigua su [la del Brujo] virilidad" no parece ser acertada, si uno tiene en cuenta que el tercer testículo es formado por una parte femenina, por Estrella.

> der Völker in ihrem historischen Ablauf. Auf ihn beziehen sich die Normen des religiösen, sittlichen und sozialen Lebens ebenso wie die Riten kultischer Handlungen und die Akte persönlicher Frömmigkeit, vornehmlich im Gebet. Unbeschränkte Weisheit und absolute Güte sind ihm eigen. Er ist aller Weltlichkeit entzogen, transzendent und unsterblich (Lanczkowski 1985: 602).[589]

En la novela, el concepto de "Dios" corresponde a la idea monoteísta. Por lo tanto, se cuestiona en los párrafos siguientes, si el Brujo responde a esta definición o si su comportamiento a través de estrategias narrativas se revela como contrario a ella: el Brujo trata de evocar la figura del Dios padre y se sirve del discurso religioso para destacar su divinidad. De eso hay varios ejemplos: en el segundo prefacio, previo al comienzo del relato novelesco, alguien comenta "La profecía" (9).[590] Si bien aún no se sabe quién habla, queda más tarde claro que es el Brujo. Menciona una profecía que promete veinte años de paz, después de que haya corrido un río de sangre. Llama la atención que el personaje que habla haga hincapié en que él se hace responsable de la sangre que correrá: "*seré yo quien abra las compuertas*" (9). Además se nota la estrecha relación que tiene con la "*sangre, rojo color de lo suntuoso, acompañándome siempre, siempre para ador(n)arme*" (9).[591] La voz afirma la profecía y quiere ampliar la parte del fluir de la sangre. Pero no está de acuerdo con la segunda parte, en la cual se proclama la promesa de paz: "–lo que vendrá puede ser postergado para siempre". Por si todavía no quedó claro cuáles son sus planes, resume: "Voy a cercenar la vieja profecía y el río seguirá corriendo para siempre por mi obra y mi gracia. Correrá un río de sangre al compás de mis propios instrumentos" (9). Es decir, la imagen que el lector recibe ya en este segundo prefacio, es la de una persona que tiene (o cree tener) el poder de realizar una profecía. Pero además tiene el poder de cambiarla según sus propias ideas y gustos, por lo que el lector puede suponer que es alguien muy poderoso, tal vez, –por tratarse de una profecía– es un sacerdote, un profeta, o Dios mismo. Esta impresión se refuerza cuando la novela comienza. El Brujo, en el primer monólogo, en referencia al tiempo, subraya:

> ¿Dije a lo largo, dije a lo ancho, dije *mi* vida? Qué estupidez. Uno acaba aplicando los lugares comunes de los otros como si uno fuera igual, como si pudiera tratarse de humanas dimensiones cuando a uno lo impregna lo **infinito, eterno**, aquello que lo **abarca todo** y **es a la vez todo** (13, cursiva en el original, negritas hechas por UA).

Algunos enunciados novelescos situados en la voz del Brujo remiten a *La Biblia*. Expresiones como "aquello que lo abarca todo y es a la vez todo" (13, cf. por ejemplo Colosenses 1:16-17) son palabras ajenas en el sentido de Bajtín (1979), ya que en boca del Brujo se convierten

[589] "Como creador del mundo es él el fundamento de todos los sucesos naturales; al mismo tiempo es quién mantiene su obra. Es señor sobre vida y muerte de los hombres, sobre la suerte del individuo como sobre la suerte de los pueblos en su curso histórico. A él se refieren las normas de la vida religiosa y moral y social, así como los ritos de cultos y los actos de la piedad personal, especialmente en la oración. Sabiduría ilimitada y bondad absoluta son peculiares en él. Alejado de toda secularidad, es trascendente e inmortal" (cf. Lanczkowski 1985: 602).

[590] Es interesante observar que existen dos prefacios –aunque los investigadores aún no lo han destacado– sobre todo en relación a un análisis del poder de la lengua como lo hace Craig (2005). Al comienzo de la lectura el lector no se da cuenta todavía de la importancia de los prefacios, ya que no se sabe quiénes son los que están hablando. Se puede suponer que en el primer prefacio "Advertencia" hablan Rulitos y Navoni de la posibilidad de narrar los acontecimientos. En el segundo prefacio "La profecía" es sin lugar a duda el Brujo, el que habla. O sea, ambas contrapartes obtienen antes que empiece la novela, un espacio propio. Vale la pena llamar la atención sobre la "distribución" efectuada: el primer espacio lo obtiene la resistencia, mientras que la novela en sí se abre a través de un monólogo del Brujo.

[591] Esta técnica narrativa de que un protagonista comente un texto religioso y lo tergiverse de esa manera, destaca Dirk Steinfort para la novela *Ein weites Feld* (1995) de Günter Grass. En vez de que el contracanto del Tedeo cumpla con su función afirmativa, se vuelve en contrapunto a través de las preguntas introducidas (cf. Steinfort s.f.: 4).

en ironía, porque no le corresponden. Se destacan sobre todo aquellas referencias religiosas, como lo "eterno", lo "infinito", los que aluden a una superioridad: "mientras él, el Único y Verdadero" (160) corresponde a Éxodo 6:2: "Yo soy EL SEÑOR" y Éxodo 6:3: "con el nombre de Dios todopoderoso, pero no me di a conocer a ellos con mi verdadero nombre: EL SEÑOR". O en otra ocasión dice el Brujo: "el tiempo no cuenta para mí ni el tamaño cuenta. Quiero ser el de antes y lo soy, siendo a la vez el de hoy, el de siempre" (210) y "yo soy el que siempre ha sido" (232); cf.: Éxodo 3:14: "YO SOY EL QUE SOY"; Éxodo 3:15: "el Dios de los antepasados de ustedes"; Apocalipsis 1:4 "de parte del que es y era y ha de venir"; y Apocalipsis 1:8: "el Dios todopoderoso, el que es y era y ha de venir". Es decir, el personaje utiliza palabras de la doxología, marcando así su supuesta diferencia con los hombres.

Empero, también resalta que su uso de las palabras que señalan a un Dios Todopoderoso, no corresponde a la imagen del Dios del Nuevo Testamento. Martínez resalta que es significativo que "la autora denuncia una dictadura a partir de la deconstrucción de la figura mítica del padre" (Martínez 1994: 36), en estrecha relación con Dios:

> En estos textos, la figura del padre, que se encarna en miembros de las fuerzas armadas, evoca primordialmente la del dios padre todopoderoso que, iracundo, castiga a sus criaturas por haber contravenido su ley, por haberle desobedecido; por haber subvertido un hipotético estado de gracia que se nutre de la ciega obediencia a la ley del padre (Martínez 1994: 115).

Sin embargo, la imagen del Brujo tampoco corresponde a la del Dios del Testamento Antiguo. Cuando el Brujo viaja a Brasil, donde participa en un rito de un culto religioso, los participantes lo reconocen como Eshú.[592] Es reconocido "en su aspecto más oscuro, diabólico" (25). Es decir, su pretensión de ser Dios no se refiere al Dios cristiano. Esto permite a Dabove clasificar a *Cola de lagartija* como perteneciente al ámbito de la teratología, en el cual monstruos y letrados son aunados uno al otro (cf. Dabove 2005: 204): el Brujo, el que representaría el monstruo, es confrontado con Rulitos, escritora, además con la autora ficcionalizada Luisa Valenzuela, y con las fuerzas de la magia blanca, los sacerdotes de la religión Umbanda, más las fuerzas ancestrales, protagonizadas por la Machi y 730 Arrugas.

El lector obtiene de cada uno de estos protagonistas una visión de la realidad ficcional. A los que se suman los puntos de vista del pueblo (representado por los ciudadanos de Capivarí), de los militares y del Garza.[593] Todas estas perspectivas, además de una instancia heterodiegética que comenta los sucesos desde una focalización cero, entran a la novela, por lo cual se puede considerar *Cola de lagartija* una novela multiperspectivista (según el concepto de Surkamp 2003) que es contada por la voz del Brujo, es decir por una instancia narradora homodiegética; pero además, desde la perspectiva de Rulitos, en un principio también una instancia narradora homodiegética. Luego, por 'Luisa Valenzuela', escritora ficcionalizada. Tanto Rulitos como 'Luisa Valenzuela' comentan las diferentes estrategias a seguir con su novio y militante Alfredo Navoni, en forma de diálogo. Hay que hacer hincapié, sin embargo, que asimismo los pensamientos y las ideas de los militares, se narran en forma de diálogo, por lo que el monólogo autoritario del Brujo se torna más evidente, pero su significado de voz opresora de otros pensamientos no se puede expandir en este caso hacia el discurso militar.

[592] Eshú es, en la religión de los Yoruba, responsable del camino por la vida, por el éxito o el fracaso, por los encuentros y las decisiones, por las casualidades, los accidentes y el destino insondable.
[593] Junto con Dabove se puede decir que los "pueblistas" de la novela pueden ser entendidos como los "peronistas" (cf. Dabove 2005: 208).

Una de las protagonistas, que se pone en contra del Brujo y que le reprocha de manera decidida su pretensión de poder absoluto, es la Machi:

> –No me interrumpa tanto, **quiere**. Yo irradio la luz y por lo tanto irradio la palabra y **usted** es apenas un vil reflejo mío, bastante malparido, y si cierto día **se alejó** de mí fue porque yo **se lo permití** y si ahora **ha vuelto** es porque **yo** así **lo dispuse**, **te convoqué** ante mí (77; negritas hechas por UA).

Mientras que en un principio lo trata de usted (sobre todo cuando habla del pasado), al hablar de la actualidad, lo tutea. Esto refuerza aún más el fracaso de la aspiración del Brujo a la divinidad: parece ser un discípulo de la Machi. Todo su reino es únicamente posible porque ella lo permitió, según lo que dice ella. La descripción de la Machi también tiene rasgos divinos, también se utilizan palabras ajenas que pertenecen al discurso religioso; empero, su forma de hablar es más sincera y provoca confianza por su humildad, al contrario de las exageraciones y pretensiones del Brujo: es la Machi quien irradia la luz y la palabra, los símbolos de Dios (cf. San Juan 1:1-5). Pero ella no pretende ser más de lo que es: es un reflejo de lo divino, pero no lo divino en sí mismo.

Si la divinidad del Brujo es cuestionada en la primera parte de la novela por la Machi, es en la segunda parte "Luisa Valenzuela", la escritora ficcionalizada, la que toma la palabra en su contra. Después de haber jurado que dentro de sus posibilidades va a intervenir en los sucesos, describe al Brujo abiertamente como un "loco mesiánico" (147). Al asociar sus acciones con las de un mesiánico, lo que es una directa alusión a Jesucristo, recalca que reconoce el afán que está detrás de sus acciones. Empero, la referencia demuestra que la protagonista no toma en serio ni su propósito, ni su meta. No obstante, sabe del posible peligro que emana de él, ya que bajo el término de mesiánico se entiende a una persona que trata de persuadir y de convencer a toda fuerza a otras personas de sus creencias.[594] Además, un 'loco' puede desarrollar fuerzas sorprendentes en defensa de su causa.

Para sustentar estas ideas se puede recurrir al planteo de Foucault, quien considera que desde la Edad Media la "palabra [del loco] es considerada nula y sin valor, que no contiene ni verdad ni importancia" (Foucault 2004b: 16). Sin embargo,

> suele ocurrir también que se le confiere, opuestamente a cualquier otra persona, extraños poderes como el de enunciar una verdad oculta, el de predecir el porvenir, el de ver en su plena ingenuidad lo que la sabiduría de los otros no puede percibir (Foucault 2004b: 16).[595]

Lo mismo sucede en el caso del Brujo, a quien nadie sabe si tomarlo en serio y temerlo, o ignorarlo. A través del diálogo de Rulitos con su pareja, el lector se entera del poder del mito del Brujo que está recorriendo en la sociedad argentina. Sin embargo, Navoni no está convencido de que el Brujo exista. Según él, se trata de una estrategia de los militares para desviar al pueblo de lo que está pasando en el país:

> –Descentralizar al enemigo es la mejor manera de desplazar responsabilidades. Y hacernos creer en la existencia de un enemigo descentralizado es la mejor manera de obligarnos a desplazar nuestro foco de atención. Estos militares son *muy* hábiles. Han digitado a la perfección esta campaña de rumores y trascendidos sobre la longevidad o **resurrección o reencarnación** del Brujo para **hundirnos en los pantanosos terrenos de la superstición y la leyenda donde no es para nada fácil hacer pie** (47-48; negritas hechas por UA).

[594] De manera parecida describe Moyano el 'Salvador' de su novela *El vuelo del Tigre* (1981), cf. el capítulo III.3.2.5.
[595] Este último concepto del 'loco' es utilizado en *Goliat o la noche de los milagros,* cf. capítulo III.3.2.3.

O como señala Punte: el

> miedo al que se refiere la novela es producido y utilizado mediante un plan preciso. Se lo equipara con la superstición, que manipula la capacidad de creencia de la gente y la congela en el dominio de lo imaginario (Punte 2007: 61).

Sobre todo hay que recalcar que Navoni no hace hincapié en una religión especial: "resurrección o reencarnación" señalan los conceptos de diferentes religiones. Todas, por lo tanto, son supersticiosas; en un juego de palabras son descritas como pantanosos terrenos, una alusión al reino del Brujo que está (si existe) viviendo en los pantanos. Así, se insinúa que la emergencia de la religión es tan peligrosa como el Brujo, porque desvía al pueblo de la realidad, lo lleva a creer en leyendas y hace que el pueblo funcione como el poder político lo desea. Hace con ello una clara alusión al dicho de Marx, que afirma que la religión es el opio de los pueblos (cf. Marx/Engels 1964: 1, 378), es decir, la religión hace que el pueblo se olvide de sus problemas o no se dé cuenta de ellos.

Pero no solamente los comentarios de los personajes de la novela ayudan al lector a ubicar al Brujo, sus objetivos y sus acciones, y los acontecimientos en la obra. Está condicionado por las relaciones directas o indirectas que mantiene con los protagonistas, lo que conduce a un quiebre de su imagen como Dios. Así, por ejemplo, es obligado a aconsejar al jefe de prensa del gobierno, y si bien utiliza ese trabajo para sus propios fines (cf. 136), queda claro que también él depende de otros, es decir, no es Dios. No solamente depende del poder ancestral, la Machi, sino también del poder terrenal de los militares. Asimismo se demuestra que por su veneración de la Muerta, tiene que renunciar a su divinidad para servirla como su sacerdote. La escena deja entender que él, ser divino, desiste de su autoatribuida divinidad y se convierte en persona, como lo hizo Jesucristo: "Por lo tanto atendí grácilmente su pedido, bajé y me volví a hacer hombre. Dejé de ser dios por otro rato" (30). El lector puede concluir que el Brujo toma el culto de la Muerta en serio. Describe a la Muerta como la santa perfecta, y está emocionado por ser el elegido de transmitir su mensaje:

> Ella, tan transparente y rubia, cada vez más radiante, se acerca y su boca palpita como si me quisiera hablar, sí, me va a hablar nada menos que a mí, el elegido, ella no se le aparece a cualquiera, ella sólo viene a mí que tanto la he invocado, su cuerpo entero casi de puro aire aspira hondo y se llena más de aire, tiembla, está a punto de transmitirme su mensaje, lo dice
>
> -Bajá, carajo, Bajá y hacete hombre (30).

Sin embargo, el tono con el cual recibe el mensaje es más bien rudo. La Muerta pone al Brujo en su lugar: no tiene nada que hacer en el cielo, pertenece a la tierra. Pero si bien el Brujo entiende que como Jesucristo debe hacerse ser humano, también está consciente de que esta frase puede ser entendida de otra manera (cf. 30): como un hombre que es despreciado por la tan venerada, porque no asume su masculinidad. El lector percibe que los mismos dioses, o santos (sean declarados santos por la Iglesia o por el pueblo), no aceptan la pretensión del Brujo de ser Dios, lo desprecian y lo utilizan para sus fines. Pero el Brujo tampoco es fiel respecto a la veneración de la Muerta: se sirve de ella para compensar su falta de carisma y proyecta la veneración del pueblo por la Muerta a su persona.[596]

[596] Hartmut Böhme destaca que un régimen carismático es inestable y necesita de una constante renovación del carisma. Depende totalmente de la fe de los seguidores. Se basa en gran parte en mecanismos irracionales, imaginarios y mágicos y es por lo tanto difícil de calcular (cf. Böhme 2006: 271).

> Ella es sólo este dedo por el cual una vez fue reconocida. Y este dedo es mío**, ahora, ahora y siempre**, mío. Le erigí un altar, lo conservé por años, lo amamanté con mis propias secreciones, puedo hacer lo que me plazca con el dedo manejarlo a mi antojo este dedo puede ser como dije mi arado y mi carozo (109).

En esta cita resalta la relación que tiene con la Muerta. Ella es "sólo" el dedo, sin embargo, ese dedo es de esencial importancia, ya que el Brujo insiste con palabras del *Gloria Patri* que desde "ahora, ahora y siempre" es suyo.[597] Las palabras elegidas de la doxología cristiana – una oración que está dirigida a la Trinidad– subrayan nuevamente su pretensión de ser Dios, porque indican hacia la eternidad. En comparación con la nueva manifestación de su ser divino, se relativiza el poder de la Muerta: por haberlo conservado y protegido, es más, sólo por haberle construido el altar, ese dedo adquirió importancia, lo que le da al Brujo el permiso de utilizarlo para sus fines.

Para poder ubicar los pensamientos del Brujo y sus acciones en lo que sucede a su alrededor, el cambio constante de la perspectiva se vuelve de suma importancia: entre el punto de vista del Brujo, la perspectiva de la escritora ficcionalizada, y la alternancia con la voz heterodiegética, el lector puede descifrar y contextualizar lo dicho con los actos del Brujo. Según el concepto de perspectiva de Surkamp (2003), el lector debe analizar la realidad de cada personaje, es decir, los factores que condicionan sus posibilidades de reconocimiento en el proceso de la narración. Además, debe tener en cuenta las diferentes versiones que se dan a través de la narración multiperspectiva. Pero la pluralidad de perspectivas no conduce automáticamente a una fragmentación de la experiencia de la realidad; ni sus diferentes aspectos necesariamente socavan la representación de una verdad objetiva. No es la suma de las diferentes perspectivas, sino sobre todo la relación entre estas, lo que da el significado: es decir, si se detecta una relación jerárquica entre ellas, la valoración de lo dicho por ellas cambia (cf. Surkamp 2003: 49).[598] A esto se agregan las relaciones de los protagonistas con la instancia narradora y el modo en cómo estas relaciones son narradas. Se suma la importancia del orden de quién narra (cf. Surkamp 2003: 50). En el caso de *Cola de lagartija,* se contraponen diferentes puntos de vista sobre el mismo acontecimiento: en la mayoría de las veces, la versión del Brujo, inflada y autosuficiente, es seguida por otra versión objetiva o realista de un protagonista o de la voz heterodiegética. Con su evaluación evidencia los errores o la subjetividad de la primera narración, además, su punto de vista es considerado el más cercano a la verdad, porque al contrario de lo dicho en relación al Brujo, no hay señales de que no sea un narrador confiable. Así, se puede constatar junto con Corbatta que el "rechazo de toda verdad absoluta conlleva el cuestionamiento del totalitarismo, político o religioso, y del ejercicio represor de la autoridad" (Corbatta 1999: 109).

---

[597] El *Gloria Patri* indica la unidad de la Trinidad y es una declaración de fe: "Gloria al Padre, y al Hijo, y al Espíritu Santo. Como era en el principio, ahora, y siempre, por los siglos de los siglos. Amén".

[598] La comprensión del texto se alcanza por las relaciones semánticas que se demuestran entre las diferentes perspectivas. Así queda claro que existen tensiones entre los militares y los militantes, ya que unos hablan de noche, otros de día. Igualmente se manifiestan tensiones entre los militantes y los sacerdotes de Umbanda, como se ve a través de la pregunta de Navoni: "¿Y cómo nos ponemos de nuevo en contacto con ustedes, por si saben algo? ¿Con señales de humo? –Por favor, Navoni, no estamos para bromas. Sabe muy bien que me puede encontrar en mi despacho cuando me necesite" (90). Los últimos, finalmente, por la causa común, se vuelven compañeros (cf. 277, tres forasteros llegan a Capivarí, dos hombres y una mujer; o cf. la escena cuando los capivareños son entrevistados por los militares: "-¿Alfredo Navoni? […] -¿Umbanda? […] -¿Una escritora?" (285). Es decir, se trata en el sentido de Pfister (2001) de caracteres abiertos, que se desarrollan a lo largo de la novela.

A pesar de que la fragmentación en general permite espacios de interpretación, en tanto que el cambio de perspectiva conduce a una consciente desorientación del lector y también los "comentarios de la voz narrativa, […], sirven para reforzar la confusión del lector y rara vez orientan la lectura" (Rubio 1994: 131), en *Cola de lagartija* es al revés: la fragmentación y el cambio de perspectiva son una guía del lector. Para ello hay algunos ejemplos: la escena en la que el abuelo mudo, con el aptrónimo Eulogio (por su cercanía a la palabra "elogio") descubre que el Brujo, en aquel entonces todavía un niño, tiene tres testículos, es contada en dos versiones. Una, desde la perspectiva del Brujo, es decir por el narrador homodiegético y la otra, por el narrador heterodiegético. Desde la perspectiva del Brujo, la escena se presenta como parte de su iniciación como un ser elegido:

> El opa Eulogio gritó y gracias a ese grito yo fui **el Otro, el señalado** ¿Quién puede reprocharme el haberme desvestido ante el opa y una niñita de 24 dedos? Ella era Seisdedos y ese mismo día se partió el embalsamado y Seisdedos se me fue a la deriva. Eulogio volvió a perder el habla y a mí nunca nadie me llamó Tripeloto aunque todos supieron –me encargué bien de eso– que yo era distinto. **Superior. Completo** (26, negritas hechas por UA).

En esta versión, es gracias a los tres testículos del Brujo que el opa recupera el habla, aunque sólo durante el momento en que se cree el señalado, el elegido.[599] A partir del detalle de que otros, a causa de esta característica, se podrían burlar de él, el lector, sin embargo, comprende que el hecho de tener tres testículos no jerarquiza a nadie. Sólo gracias a las circunstancias – Seisdedos parte de ahí y el opa pierde nuevamente el habla– el chico puede aprovechar la anomalía a su favor.

De manera diferente se lee la descripción hecha por la voz heterodiegética que narra los acontecimientos en el marco de su contexto:

> **Para evitar preguntas** abandonó al Eulogio en la desolación del embalsado y **solito** se fue impulsando el bote hacia donde debía estar la tierra firme. En medio de la laguna la pértiga no tocó fondo y tuvo que ponerse a remar **aunque no sabía hacerlo**. Giró mucho en redondo, fue su propio remolino, pasó una noche entera en medio del agua y por fin llegó al lugar donde acaban los esteros y pudo echarse a caminar, primero con el agua a la rodilla, después chapoteando en el barro y por fin en seco oh tan seco que a los tres días de marcha **añoró** el agua, la brillante laguna (26, negritas hechas por UA).

Ante el miedo al qué dirán los otros, huye de lo que había sido su casa. Es un niño todavía, y aunque el lector no se entera de la edad que tiene, la descripción demuestra que no puede haber sido muy grande todavía, ya que ni sabe remar, algo que un chico que vive cerca de una laguna se supone que aprende desde temprana edad. El camino, además, no fue nada grato ni fácil. Así, ese momento aparentemente tan especial pasa a ser el éxodo del paraíso y ya no es nada envidiable, no se parece al relato de algún héroe. El análisis de la narración multiperspectiva permite entonces al lector sacar su propio juicio.

Se puede remarcar que todos, incluyendo al Garza y a los militares, evidencian una realidad distinta a la del Brujo o ironizan lo narrado por él. Hasta en sus propias acciones queda evidente que no alcanza ser el Todopoderoso. Cuando se deja transformar en mujer amenaza al Garza: "¿Y te creés el Creador, ahora que me modelaste del barro como el otro? Ya vas a ver quién manda" (268). De manera despectiva –proviniendo posiblemente de pensar de que habla de otro igual– habla de Dios, como del "otro". Pero "el otro" pudo modelar al hombre

[599] "Opa" es un adjetivo que se utiliza de manera despectiva en el habla coloquial en Argentina, Bolivia, Paraguay y Uruguay para decir "tonto", "idiota" (cf. Real Academia Española 2013).

completo a solas, sin la ayuda del edecán (cf. Génesis 2:7). Dios tampoco se dejó inhibir por la fuerza del agua, pero al Brujo esta le impide la perfección de su obra. Solamente "hasta el tobillo, hasta el filo del agua" (267) puede ser modelado, ya que el agua sigue corriendo debajo de sus pies (y se lleva el barro). A pesar de ser ello una clara referencia a que su pretensión de ser Dios ha fallado nuevamente, porque no tiene poder sobre el agua, el Brujo sabe presentarlo como una ventaja para sí: "soy el barro con pies de ídolo, con mis pies de siempre, pies firmes para aplastar a todo aquel que se me interponga en el camino" (267-268). Esta imagen recuerda a la escena bíblica (cf. Daniel 2:33-34), en que el rey Nabucodonosor de Babilonia sueña con una figura cuya cabeza es hecha por oro, el pecho es de plata y los pies de barro. La estatua se derrumba cuando una roca quiebra los pies de barro. Este sueño puede considerarse como un símbolo que Dios es mucho más poderoso que el rey de Babilonia y en este caso, se incinúa que el Brujo, al no tener pies de barro, es invencible.

Un índice que el Brujo pretende hacer el mal con su poder, son sus pechos, formados por greda, o sea, una tierra infértil, en la que pocas plantas pueden sobrevivir. De hecho, él no amantará a ningún niño con ellas. También en la escena que sigue, tergiversa al acto divino: en vez de vida que Dios dio al hombre mediante un soplo de su aliento, el Brujo

> se rajó un pedo estrepitoso que hizo temblar el agua fragmentando su imagen en miles de pedazos. Y el pobre carrizal –que con el sol alto ya no era de oro sino de mera y resequísima paja– ardió durante días (268).

En virtud de la explosión, nuevamente se obtiene la imagen del Brujo multiplicada infinitas veces. Esta vez su imagen es fragmentada en el agua, repitiendo con ello la escena de la fiesta, en la cual las máscaras imitaban su rostro, y como sucede más tarde en la sala de engendramiento revestida con espejos.[600] Respecto al carrizal dice Valenzuela que es

> one more example of the incontrovertible realism of my fantasies, because we´re speaking of dry straw, parched in spite of the fact that it grows on the water, and of human flatulence which is of course gas (methane, I believe) and therefore combustible. All that´s missing is a flame in the path of that fart, which could very well be the divine flame that the Sorcerer pretends to possess (Garfield 1986: 26).

La exageración, la hipérbole y el exceso son las características más importantes del estilo grotesco, como señala Bajtín (cf. 1987: 345) que agrega que en la mayoría de las veces, Rabelais lo utiliza en relación a banquetes o motivos corporales. Este estilo puede ser observado también en esta escena, en la que se lo enfatiza aún más al llevar un acto divino a lo corporal, más todavía, a la región anal. Es una forma de parodia que según las clasificaciones de Hutcheon puede ser entendida como "repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity" (Hutcheon 1985: 6). Porque si bien esta escena es una alusión a la creación del hombre en *La Biblia*, la diferencia entre los dos actos es remarcada, por lo cual la actitud maligna del Brujo, que no crea ningún bien sino que produce la quema del pantano,

[600] El espejo tiene una amplia simbología en las culturas: por un lado es símbolo de la sabiduría y de la pureza, por el otro representa la vanidad y la muerte. También el reflejo desfigurado responde a esta simbología (cf. Butzer/Jacob 2012: 412). En la novela, a mi entender, el espejo y las referencias a él, son símbolos de la vanidad del Brujo; y por lo que sucede, después también de la muerte. No me convence la imagen propuesta por Magnarelli (cf. 1986: 97) de ver los espejos como el altar del Brujo. Si bien este se autoproclama Dios y se autoadora, su meta es que el resto del mundo lo venere, por lo que construye la pirámide, la que sería su altar. En la sala de engendrar está solo con el Garza, tal vez en una clase de templo, pero sin público que le pueda adorar.

queda evidente.[601] Es decir, una vez más, los comentarios de la instancia narradora heterodiegética dejan la posición del Brujo en claro, como se ha visto en la descripción de la escena del sacerdote (cf. 97-98) y la del jefe de prensa (cf. 134-139).

El lector puede advertir entonces que si sobre estas escenas existen diferentes puntos de vista, posiblemente otros acontecimientos también puedan ser entendidos de diversas maneras. Este es un recurso importante de la narrativa contestataria de aquellos años, que es reforzado por los recursos estratégicos de la parodia, que desafía los discursos autoritarios y dominantes (cf. Herrero-Olaizola 2000: 12). El hecho que la perspectiva del Brujo en su mayoría esté narrada en forma de monólogo, como un discurso autoritario, permite entonces al lector entrelazar el hacer del Brujo con los hechos políticos. La consecuente burla del discurso ficcional advierte al lector que el discurso de los militares no refleja la única verdad, sino que posiblemente haya otros puntos de vista sobre el mismo hecho. En esta novela esto se manifiesta además, a través del discurso religioso: es la 'palabra ajena' en el sentido de Bajtín (1979) que es apropiada por el Brujo. Su uso tergiversado permite reconocer su incredibilidad y destruye, por lo tanto, su imagen como Dios Todopoderoso.

3.1.4 La palabra: instrumento de la creación divina

"En el principio ya existía la Palabra; y aquel que es la Palabra estaba con Dios y era Dios" (San Juan 1:1). Una frase bíblica que muchas veces es citada en el contexto de la investigación del campo "literatura y religión" como símbolo de la estrecha relación entre ambos. En lo siguiente se puede observar la importancia que la palabra obtiene como instrumento de la creación divina en la novela. Se mostrará además, en el sentido de la escritora como diosa de la creación, que las estrategias autorreflexivas son una constante en esta novela de Valenzuela y que a través de ellas, la autora sensibiliza al lector acerca de las funciones de la lectura y de la escritura. Por ello, los conceptos teóricos de metaficción y de metanarración, desarrollados seguidamente, serán útiles para un análisis adecuado.[602]

Según Nünning es preciso distinguir entre estos dos conceptos, por ser fenómenos muy diferentes: la metanarración se enfoca en el acto o en el proceso de narrar, mientras que la metaficción revela la ficcionalidad del texto, o (también), del acto de narrar (cf. Nünning 2001: 32). Es importante prestar atención en que la metanarración, al contrario de la metaficción, no necesariamente rompe con la ilusión del texto; esto se da sólo cuando los elementos metanarrativos sean explícitos y demuestren la ficcionalidad de los personajes (cf. Nünning 2001: 33).[603] Werner Wolf (1993: 220-265) distingue además diferentes niveles de metaficción que pueden adoptar variaciones: la metaficción explícita o implícita, el uso extensivo *versus* el uso puntual, la metaficción directa, indirecta o crítica, la metaficción a nivel del discurso y de

[601] Nancy Christoph señala que con el "pedo" pone en peligro su creación, ya que "shatters his body cast" (Christoph 1995: 372). Pero es necesario que "se le va resquebrajando el molde de mujer", porque con el "se le van cayendo poco a poco pedazos de greda reseca a los que han quedado adheridos los vellos y sus otras asperezas viriles" (268). Es decir, el molde se tiene que romper, para que la mujer pueda lucirse. Eso no sucede por el pedo, sino porque el Brujo lo provoca explícitamente a través de la "contradanza y la danza, un desenfreno extático" (268).
[602] Lo desarrollado en este capítulo sobre metanarración y metaficción es tomado en parte de Ursula Arning (2012).
[603] Cf. también Sprenger (1999: 107).

la historia. Depende de su uso, si la ilusión estética del texto es más o menos estable y si el lector se involucra más o menos en la novela. En los siguientes párrafos se analiza de manera pormenorizada, cuáles de estas formas pueden ser distinguidas en la novela *Cola de lagartija*. Para ello es necesario volver nuevamente al prefacio, titulado "Advertencia". El lector es llevado directamente a la temática sin saber quién está hablando:

> –Eso no puede escribirse [sic!]
>
> –Se escribirá a pesar nuestro. El Brujo dijo alguna vez que él hablaba con el pensamiento. Habría que intentar darle la palabra, a ver si logramos entender algo de todo este horror.
>
> –Es una historia demasiado dolorosa y reciente. Incomprensible. Incontable.
>
> –Le daremos al Brujo la palabra, insisto. Por otra parte se echará mano a todos los recursos, se mitificará en grande como corresponde (7).

En esta cita, dos personajes discuten acerca de la necesidad y posibilidad de escribir sobre un hecho aparentemente inenarrable, haciendo referencia a la utilidad de la escritura. Es decir, ya antes que la novela empiece, los protagonistas en ella reflexionan sobre ella y su necesidad de ser escrita. Se le exige al lector asistir directamente al diálogo, sin mediador, sin narrador que le presente a los participantes del mismo o le explique sus actitudes. Por lo tanto, queda una incertidumbre sobre lo que se habla y sobre lo que **no** se dice. La discusión no puede ser más enigmática, pues uno de sus protagonistas se refiere aparentemente a algo lo que no se puede escribir. Pero el otro de los protagonistas insiste: "Habría que intentar darle la palabra, a ver si logramos entender algo de todo este horror" (7). ¿Hay que entender entonces que dar la palabra a alguien significa entender su pensamiento? Según el texto eso no es suficiente, pues quien parece ser un escritor devela que, para lograr su objetivo: "se echará mano a todos los recursos, se mitificará en grande como corresponde" (7). El o la protagonista se refiere a la ficcionalidad de su escritura y admite así francamente que su relato no será una imagen fiel de los hechos. La palabra, la escritura, la ficción, trabaja con recursos que modifican lo real. El lector es "advertido" entonces del proceso de mitificación que sufrirá la historia real y reciente que le va a ser contada. No en vano el prólogo lleva como título "Advertencia". El paratexto se convierte de ese modo en metanarración (en el sentido de Nünning 2001) que actúa como guía de lectura. Tenemos con ello un ejemplo de doble codificación (*sensu* Wolf) ya que la protagonista no sale de su nivel diegético, pero al mismo tiempo este comentario se convierte en una autorreferencia.

Un ejemplo de una metalepsis se encuentra en el comienzo de la segunda parte, en la que la autora se inscribe como un personaje más con su propio nombre:[604]

> Yo, Luisa Valenzuela, juro por la presente intentar hacer algo, meterme en lo posible, entrar de cabeza, consciente de lo poco que se puede hacer en todo esto pero con ganas de manejar al menos un hilito y asumir la responsabilidad de la historia. No la historia de la humanidad sino esta mínima historia del Brujo que se me está yendo de las manos, acaparada por él […]. Ya va extendiendo sus límites y espera invadirnos a todos después de haberme invadido a mí en *mi* reino, el imaginario. Porque ahora sé que él también está escribiendo una novela que se superpone a ésta y es capaz de anularla (147).[605]

[604] La metalepsis es una de las formas más frecuentes de metaficción (cf. Janine Hauthal 2007: 8).

[605] "Con la letra como arma, se cuenta, se analiza, se juzga y –en cierta forma– se expurga la historia" (Corbatta 1999: 29). Para un análisis de la escritura de Valenzuela en contra del miedo y del olvido cf. Fernando Ainsa (1995).

Aunque "Luisa Valenzuela" no sea la autora real, sino tan ficcional como las otras protagonistas, al inscribirse con su nombre en la novela, todo se vuelve más real, más verosímil para el lector.

> De este modo, por el recurso bien conocido de incluir al autor como personaje de su propia obra, se logra un simulacro de 'realidad' de la cual [...] el resto de los personajes ficticios se contaminan (Reati 1992: 139).[606]

El lector le toma confianza al personaje "Valenzuela" y la cree capaz de dar su vida para actuar contra el Brujo. Ya no está leyendo una historia cualquiera, sino que siente y piensa con la protagonista. Craig destaca que este recurso narrativo "highlights how the narrator and the Argentine people are implicated in the unfolding story" (Craig 2005: 153). Dependiendo del grado de identificación provocado por la lectura, también el lector es involucrado en una especie de transferencia extratextual.

Otra motivación para inscribirse a sí misma como personaje en la novela, la destaca Valenzuela en una entrevista realizada por Bilbija: al escribir la novela se dio cuenta que

> the Sorcerer was taking over the novel. This had to do with his choice of words–I had given him the first person, and with it the power over language. I couldn´t fight with him from the outside–it would have been a form of literary cheating–so my only possibility was to get in the novel myself (Bilbija 2003a: 318).

Pero si el Brujo se independiza de su autora, el objetivo de la novela –escribir sobre el mal para entenderlo– no ha podido ser alcanzado. Es más, él ha invadido el "reino, el imaginario" y ha arrebatado las armas de la autora. Sin embargo, según Rotella, la protagonista Luisa Valenzuela está todo el tiempo a la altura de los acontecimientos:

> She, Luisa Valenzuela, does know everything about the Sorcerer, including the fact that he is attempting to put on paper his own life-his autobiography-as 'novel.' This thorough knowledge allows Valenzuela to figure the Sorcerer out, to *invent* him, whenever convenient. In this way, she shows from the beginning her winning potential in their on-going battle (Rotella 1996: 132, nota 5).

Rotella está llevada por el intento de demostrar el poder de la pluma en mano de una mujer. Pero el Brujo también conoce todo sobre la autora ficcionalizada, hasta la invita a su fiesta (cf. 150). A través de esta forma de narrar, se demuestra el peligro que se origina en la palabra: si la protagonista Valenzuela pierde el poder sobre su escritura, el mal ganará. Pero también el Brujo ha perdido poder con el primer ataque de los Umbanda en su contra: "Ya no puedo ni navegar por mis lagunas ni escribir mi novela. Tomo apuntes, eso sí, y con fruición preparo la venganza" (93). Es decir, se destaca tanto el poder de la palabra, como la situación inversa: el que no tiene poder, no puede escribir.[607] Por eso, es importante que "Valenzuela" no esté sola con su escritura. Recibe apoyo por parte de Navoni quien subraya la necesidad de escribir: "Si vamos a permitir que nos castren hasta el punto de no poder escribir –no digo ya publicar– más vale suicidarse. No. Vos seguí con lo tuyo. Con *todo* lo tuyo" (151).[608] También es Navoni el que le pide más tarde matar al Brujo, creyendo en el poder de la palabra, o porque no quiere

[606] Si bien Reati se refiere con este comentario a la obra *El mejor enemigo* de López, este me parece pertinente también para *Cola de lagartija*.

[607] Para un análisis más detallado sobre la importancia del poder de la palabra cf. Magnarelli (1988: 136-137).

[608] Ello es una clara alusión a la censura y autocensura que se dio en aquellos años a causa de la violencia del Estado, por la cual muchos escritores como Valenzuela eligieron (o fueron) forzados al exilio. Ello no quiere decir que Valenzuela critique a los que se quedaron.

dejar de hacer el intento. Pero la escritora ficcionalizada, diosa por la acción creadora del acto de escribir, revela su limitación: si bien su propósito había sido escribir la historia del Brujo, ella no se siente dispuesta a matarlo por medio de su escritura. Es decir, no es una verdadera diosa con potestad de vida y de muerte sobre sus criaturas, con lo cual difiere de la definición de Dios Todopoderoso. En la entrevista realizada por Bilbija aclara Valenzuela que

> the real person, José López Rega, on whom the character was based was very much alive then, and I just couldn´t distort the facts and kill him in fiction for my convenience. It would have been too easy, and would have spoiled the whole project (Bilbija 2003a: 318).

Como escritora ficcionalizada cae en el peligro de rendirse ante el poder de la palabra y de olvidar con ello su meta original: combatir al Brujo a través de sus palabras.

> Estoy tentada de ir a buscarlo personalmente al Brujo y ponerme a su servicio. Convertirme en su escritora fantasma: si él está en verdad escribiendo su novela y yo estoy tratando de hacer su biografía con los escasos datos que me llegan, ¿ qué no cambiar su conocimiento y mis capacidades literarias y lograr la obra de verdad que muy bien podría ser ésta? Estoy requeteharta de no pertenecer a la historia y más requeteharta de que se me haya escabullido entre las manos el único personaje de esta historia que me importa (244).[609]

La protagonista Valenzuela está obsesionada con escribir "la obra de verdad". Con las metalepsis se enfatiza a nivel del discurso lo que ya se ha dicho para el nivel de la historia: el escribir puede ser una manera de luchar contra el mal, pero se corre peligro de que el mal utilice las mismas armas –la escritura– y las dirija contra uno mismo. La escritora ficcionalizada quiere ir a buscar personalmente a su protagonista para unirse a él y de esa manera alcanzar sus objetivos profesionales. Cuando se da cuenta del peligro en que está por caer, y vuelve a su causa de batalla, decide abandonar la escritura. Espera que su silencio pueda callar el mal.[610] La narradora aclara que no se rinde, sino que deja las armas de la escritura, cambiándolas por las armas de la lucha activa. Ella quiere ser parte de la historia, quiere ser protagonista ella misma; el escribir ya no le es suficiente:

> Ponerse a escribir cuando por ahí, quizás al lado, a un paso no más, están torturando, matando, y una apenas escribiendo como única posibilidad de contraataque, qué ironía, qué inutilidad. Qué dolor sobre todo. Si al detener mi mano pudiera detener otras manos (249).

Una vez más se tiene un texto doblemente codificado: la narradora "Valenzuela" no sale de su nivel diegético, pero a la vez reflexiona sobre la inutilidad de la palabra. El escribir le parece inútil al lado del peligro real que están sobrellevando sus amigos: el escribir se realiza al margen, mientras que la historia real sucede en otra parte (cf. 223). Pero de acuerdo con Punte cada cual en la novela tiene su tarea: así Valenzuela tiene que "conformarse con un papel de espectadora" (Punte 2002: 152) en la ceremonia de Umbanda. Luego su tarea será deshacerse de sus objetos mágicos, de limpiarse ella misma del mal. Esta escena, cuando se

[609] Valenzuela habla también en su ensayo de esta búsqueda de "hacer sentido", del "desesperado intento de darle forma a lo incomprensible", más la "forma de corporizar la nada de la creación" y de las "imperiosas ganas y el miedo a saltar se aúnan en una sola emoción irrepetible, dándonos a entender que somos criaturas del horror, de puro incontrolables por nosotras mismas más allá de nuestra necesidad de supervivencia" (Valenzuela 2002: 94).

[610] Esta interpretación corresponde a lo que dijo Martini: "callar no quiere decir estar mudo; significa no hacer el juego, significa reconcentrarse para proseguir, significa producir una escritura constituida por un silencio rebelde, significa negarle a la dictadura el carácter de interlocutor y dejarla sola con su semántica enferma" (Martini 1988: 135).

deshace del demonio Eshú en los bosques de Ezeiza, bajo la mirada de los militares, es una escena clave:[611]

> Una vez que Luisa termina con sus amuletos y realiza el exorcismo personal va a dar lugar en la obra a que comience el acto que terminará con el Brujo, y por lo tanto con el régimen. La autora utiliza los medios de su contrincante, es decir, la magia. Como es escritora y su función es escribir, el exorcismo es de tipo literario (Punte 2002: 215).

La autora ficcionalizada, después de esta purificación, abandona la escritura y vuelve a ser Rulitos, mientras que la autora real, según Punte, sigue a su manera con el exorcismo del Brujo, en el sentido de tratar de disminuir sus atrocidades. Pero sin embargo, esta es una afirmación ambigua. Porque si bien la escritora real sigue escribiendo, dentro de la trama se subraya que la escritora ficcionalizada se decide por un cambio de armas.[612] Si la palabra no pudo matar al Brujo, prefiere callar y en lo posible, matar al perverso a través del silencio: "creí que era necesario mantener viva la memoria como arma de defensa y de esclarecimiento. Ahora me temo todo lo contrario, temo que el nombrar genere" (250). [613, 614] Traspasando los niveles diegéticos, ella misma cree en la vida de su personaje. La narradora "Valenzuela" se dirige directamente al Brujo, protagonista de su novela:

> En esta sencilla ceremonia hago abandono de la pluma con la que en otras sencillas ceremonias te anotaba. Ya ves. Somos parecidos: yo también creo tener mi gravitación en los otros. Callando ahora creo poder acallarte. Borrándome del mapa pretendo borrarte a vos. Sin mi biografía es como si no tuvieras vida. Chau, Brujo, *felice morte* (250-251).

Con esta acción corresponde cabalmente a la imagen de la escritora como diosa (en el sentido de creadora y dueña absoluta de la vida de sus personajes). Para manifestar la sinceridad de su actitud, no solamente pone su nombre en letra de imprenta, sino con firma manuscrita. Ese acto de firmar su texto, significa según Kantaris que está

> renouncing authorial control of her 'biography', she is suggesting that it is only by renouncing the theological principle of authorship ('Dios') that the binary which constructs/is constructed by theology can be destroyed ('Dos'). Furthermore, her refusal to participate in the discourse of the *Brujo*, to be the

[611] A los campos abiertos de Ezeiza, donde quedaron abandonados los cadáveres de los así llamados subversivos, torturados y asesinados se refiere también Costantini en *La larga noche de Francisco Sanctis* (1984b). Ezeiza es el aeropuerto internacional de Buenos Aires, por lo que se estableció el enunciado-cliché "la única salida es Ezeiza", que se utilizó para hablar del exilio. Por otro lado, esta escena además puede ser una alusión a la llamada "Masacre de Ezeiza" que se produjo con la vuelta de Perón el 20 de junio de 1973. Ese día, Perón regresaba a Argentina. En Ezeiza lo esperaba una de las mayores movilizaciones populares de la historia política de ese país. Debido al amplio espectro ideológico que abarcaba el Movimiento Justicialista, se armó la lucha entre las alas de la izquierda y de la derecha, en el afán de mostrar a Perón su filiación y el intento de asegurarse su apoyo en el futuro. Al tratar de arrimarse las filas de los Montoneros al palco oficial, fueron atacados con armas de fuego desde allí mismo. A estos acontecimientos se refiere, por ejemplo, la novela *Los reventados* de Jorge Asís (1977).

[612] Cf. también el cuento de Valenzuela "Cambio de armas" y la interpretación de Kohut de ese juego de palabras. No solamente se cambian las armas, de la víctima hacia el verdugo, sino también en el sentido metafórico. Se lucha con otro tipo de armas (cf. Kohut 2010: 82). Respecto a la novela *Cola de lagartija*, también ambos sentidos son posibles, ya que en el terreno de las palabras, ambos protagonistas ganan alternativamente, hasta que la autora ficcionalizada Valenzuela se decide por abandonar la escritura, cambia las armas y entra a la resistencia activa.

[613] Al contrario a su personaje ficcional, Valenzuela problematiza este silenciar: "En el campo de la ficción la consigna tácita parecería ser 'no despertar al perro que duerme'. Como si se pudiera oficiar una forma de exorcismo, de negación de la bestia que bien puede despertar y devorarnos en el momento menos pensado". Cree al contrario, como se señala al comienzo de *Cola de lagartija*, "en el poder curativo de la literatura" (Valenzuela 2000: 14).

[614] Punte destaca también que "la narradora dentro de la novela pasa de la escritura a la praxis, aunque la escritora *de* la novela es quien continúa en el proceso de la escritura" (Punte 2002: 149).

> complicit, legitimizing 'presence' which authenticates his/story, is presented to us as a final, desperate attempt to turn the weapon of silence back against those who wield it (Kantaris 1995: 78).

Si bien se entiende esta interpretación, sobre la voluntad de quebrar el autoritarismo del Brujo, y, según Kantaris, también la de Dios –lo que entonces sí significaría una clara crítica a la religión–, no se entiende, según mi punto de vista, el por qué quisiera destruir el sistema binario, ya que toda la novela pretende demostrar a través de la voz femenina que el mundo existe por el sistema binario (hombre-mujer), lo que se dirige en contra de la monopolización del Brujo que quiere ser tres en uno; y se extiende hacia la pluralidad a través de las múltiples perspectivas. Concuerdo con la interpretación de la firma como una manifestación de lo honesto que son sus metas y su compromiso total para terminar con el Brujo/la dictadura. Empero, como el lector se da cuenta al comienzo del tercer capítulo, el Brujo no ha muerto. El personaje Valenzuela, por lo tanto, no puede ser considerado el de una diosa creadora (y eliminadora). Si este método de silenciar lo que uno no quiere que exista funcionara, la novela probablemente terminaría en ese momento. Pero, como subraya correctamente Rotella (cf. 1996: 134), el Brujo sigue contando su historia, lo que indica que sobrevivió, por lo menos por un tiempo. A la inversa, Craig destaca que aunque la protagonista Valenzuela teme perder el control sobre el Brujo, es todavía "sufficiently powerful to stop writing him" (Craig 2005: 162). Es decir, lo que unos ven como una rendición, para Craig es un signo de poder.

Los que siguen narrando la historia son el Brujo y un narrador heterodiegético. Este último tiene una vista omnisciente de lo que sucede y comenta la historia desde una focalización espectatorial:

> Brujo travesti, transexual, puto, reputo, Brujo de meras transformaciones hormonales, Brujo de confusas gónadas, ya nadie osa ni siquiera escribirte ¿quién te señala ahora? ¿Quién te estará mirando, Brujo, quién te sigue con un ojo y te manipula un poco y a veces te narra, verbalmente, porque lo tuyo ya ni merece ser escrito? (282).

Con esta metalepsis el narrador heterodiegético se dirige, tanto como antes la narradora Valenzuela, directamente a su protagonista. Entonces también él traspasa los niveles diegéticos. Insulta a su propio antagonista y nuevamente aparece en la novela la insinuación de que al callarlo, al no ser mostrado, no tiene cómo hacerse público. Pero el narrador heterodiegético tiene otra motivación que la Valenzuela ficcionalizada: según él, lo del Brujo no merece ser escrito. No lo teme; si no quiere escribir sobre él, es porque no vale la pena (cf. 282).

Dabove se pregunta, quién es la tercera persona que sigue el relato, cuando la escritora ficcionalizada deja de escribir. A nivel del discurso, a través de una metalepsis, Rulitos se ha vuelto personaje de su propia novela.

> Hay un *devenir-monstruo del escritor*. Su voz, como la voz de la Muerta, el otro gran icono del proyecto nacional argentino, ha sido usurpada por la voz del monstruo. Es la voz del Monstruo (o al menos, puede llegar a serlo), masivamente (Dabove 2005: 216).[615]

A diferencia de Dabove, se puede afirmar sin embargo, que la escritora ficcionalizada, al notar que se está volviendo 'monstruo', abandona la escritura. Si bien esto pudiera ser entendido como una "expulsión del letrado de la política nacional", como argumenta Dabove más adelante, no es cierto que la relación con Navoni haya fracasado y que Rulitos haya quedado "sola e incomunicada" (Dabove 2005: 217) ya que claramente aparece en la tercera parte al

[615] Dabove escribe la palabra "monstruo" en original también de las dos maneras (en minúscula y mayúscula).

lado de Navoni y el sacerdote de Umbanda en Capivarí, buscada por los militares (cf. 285). Es por ello, que se podría discutir la insistencia de González Gómez-Cásseres en la supremacía de la escritura de la mujer:

> Lo que yo veo aquí en la novela, a pesar de todo el énfasis en el poder masculino y el falocentrismo imperante, es la supremacía de la pluma de mujer sobre el autoritarismo patriarcal (González Gómez-Cásseres 2010: 236).

González Gómez-Cásseres afirma que "la pluma femenina deconstruye el mundo inverosímil, arbitrario y mítico de El Brujo", pero llega, por ello, a la conclusión, que Valenzuela tiene el "afán de borrar al monstruo histórico de la memoria colectiva" (González Gómez-Cásseres 2010: 233). Una afirmación tal es cuestionable, si se tiene en cuenta que según Reati (1992) –y lo visto dentro del corpus de este trabajo– la mayoría de los escritores argentinos de esta época trata de decir lo innombrable a través de diversas técnicas narrativas. Es por esto, que probablemente, no es su afán borrar al monstruo de la memoria colectiva, aunque es un lindo juego de palabras (Brujo – mal – exorcismo).[616] Más bien se trata, como se dice claramente en la "Advertencia" al comienzo de la novela, que al escribir sobre el Brujo, la escritora quiere entender cómo se produjo el mal. Quiere entender para que no se repita, y no entender para olvidar.[617] Con esa meta la escritora ficcionalizada (en el segundo capítulo) se hace cada vez más presente. A través de ella se matizan los personajes.[618] Que finalmente no sea la diosa creadora, la acerca al lector: la desesperación de no alcanzar su objetivo invita al lector a identificarse con ella, vivir con ella sus dudas y fracasos. Con Link/Link-Heer se puede decir que el discurso literario en escenas como estas transforma un conocimiento integral a través de normas aplicables subjetivamente (cf. Link/Link-Heer 1990: 95). Este procedimiento puede llevar al lector interesado en la política a preguntarse si él mismo también debería hacer algo respeto al momento político de su tiempo.[619] Esto concuerda con la interpretación de Kurlat, quien subraya que "los valores expresados por la narradora muestran un alto grado de resistencia al discurso oficial: solidaridad, compañerismo, lealtad, etc." (Kurlat 1997: 131).

El Brujo, en cambio, escribe su "Biblia" con sangre. Según González Gómez-Cásseres, el hilo rojo que queda de él, es la manera del Brujo de escribir, de dejar marcas en el país:

> Vemos cómo, al final de la novela, la autofecundación del Brujo resulta en un hilito de sangre que corre, 'una línea roja como hilera de hormigas, un hilo rojo, vivo y larguísima y delgada viborita' (*Cola* 307), lo que correspondería a su signo (González Gómez-Cásseres 2010: 236).

---

[616] Me refiero con esa tríada a la opinión de González Gómez-Cásseres que dice que con "este libro, Valenzuela intenta exorcizar la historia de su país de la pesadilla vivida durante casi siete años" (González Gómez-Cásseres 2010: 240).

[617] Cf. también Ainsa (1995: 688 y 689) quien afirma que "[s]ilence can mean also the appearance of ignorance or forgetfulness, a way of 'not wanting to know'" y que por eso el escribir se puede entender como "a gesture for eliminating fear, as a weapon to exorcise fears and anxieties". Sobre la importancia del miedo en *Cola de lagartija* cf. también Ainsa (1996-1997).

[618] Cf. lo que dice Reati sobre la técnica narrativa de aquellos años: "El imán que tensiona y moviliza las representaciones literarias argentinas es en primer término la necesidad de dar una explicación de la violencia y sus actores, y en segundo lugar, el deseo de hacerlo desde un rechazo al maniqueísmo y el autoritarismo que hasta ahora han prevalecido en la sociedad" (Reati 1992: 65).

[619] Aunque Valenzuela misma confirma que "the only way to deal with politics in literature is to avoid the message at all costs, without being self-righteous or judgmental" (cf. Bilbija 2003a: 314), declara en una entrevista hecha por Garfield: "We are social and political animals. And we are surrounded by a dogmatism (which I greatly fear) permitted by politics and religion. People who profess to dogmatic 'truths' terrify me. We are innately political; we need to fight for a cause, an ideal, a hope" (cf. Garfield 1985: 158). A pesar de ello dice: "I don´t have a real message to give; I don´t know the solution. […]. On the contrary, I believe fiction is a search shared with the reader" (cf. Bilbija 2003a: 315).

Esta interpretación entiende que el Brujo sigue escribiendo hasta el final. Gana la partida, porque llega hasta la Casa de Gobierno, mientras que la autora ficcionalizada ya ha abandonado la escritura. Sin embargo, a mi entender, él ha muerto, mientras que los protagonistas de la resistencia dentro de la diégesis sobrevivieron y comentan los acontecimientos, aunque es la voz heterodiegética, la que relata el final.

3.1.5 Sacerdote: la contra parodia de la veneración del pueblo

Después de haber observado los elementos metaficcionales doblemente codificados, se verá en lo siguiente tanto un ejemplo de metaficción explícita, como una forma de parodiar los hechos de tal manera que el lector se da cuenta que lo descrito no puede ser tomado en serio. Antes se dará una breve definición del concepto del sacerdote, a sabiendas que también este concepto varía según las religiones.

Los sacerdotes, dicho en general, son guías de la religión que se distinguen de los laicos por un poder especial y su función como mediador entre la deidad y el ser humano. Reciben este poder o por un don especial que poseen o por una ordenación (cf. Wassilios Klein 1997: 379). En el caso del Brujo, la escena ya mencionada, en la que la Muerta lo manda a volver al mundo "Bajá, carajo. Bajá y hacete hombre" (30), cumpliría el lugar del acto de instituir el sacerdocio. Esta ordenación es reforzada por su significado como una designación elevada, ya que fue otorgada por la Muerta misma, un ser trascendente. Empero, no sucede a través de un rito sagrado, sino por palabrotas, en boca de una (supuesta) santa. La alusión a los llamados con que Dios buscó a sus profetas, se ridiculiza, al comparar la elección de palabras: cf. por ejemplo el llamado a Jeremías 1:5 "Antes de darte la vida, ya te había yo escogido; antes de que nacieras, ya te había yo apartado; te había destinado a ser profeta de las naciones". Según el concepto de Hutcheon (cf. 1985: 6), se puede decir, que si bien se evoca una situación bíblica, esto se hace con un nuevo discurso, que marca la diferencia, parodia la situación y la lleva al absurdo, con lo cual el papel del Brujo también queda ridiculizado.

Los sacerdotes son considerados comunicadores de la voluntad de Dios, y así también el Brujo –vestido con una túnica roja– informa a los pueblistas que ya es tiempo de recuperar el altar de la Muerta (cf. 93-95). A la vez, los sacerdotes son administradores de los dones de Dios (cf. Klein 1997: 380) y el Brujo se siente como el administrador del Dedo de la Muerta, que él mismo cortó y conservó en formol, teniéndolo ahora como legitimación de su sacerdocio. Pero esta tarea administrativa, en el caso del Brujo, lleva al abuso de su poder, ya que utiliza el Dedo para su propia legitimación y sus propios fines, como luego se verá. Coincido por ello con Punte que destaca que

> Valenzuela cuestiona no sólo a los líderes que generaron ese orden [la búsqueda de figuras paternas/maternas en la política], sino además la fascinación del pueblo peronista por el dogma y la doctrina. Por eso es que desmantela a través de una mirada corrosiva y burlona todo aquello de pseudo-religioso del peronismo, propagado por el aparato del partido (Punte 2007: 61).

Al comienzo del capítulo "Al altar, al altar" (97-98), el narrador heterodiegético llama la atención al público: "Observen, señoras y señores, el paso de majestad casi divina, el andar

de hada, levitando casi" (97).[620] Esta escena hace recordar a los mercaderes de la Edad Media y logra a la vez ironizar sobre la actitud del Brujo como sacerdote. Al llamar la atención explícitamente al lector, y parodiando la escena como una pieza de teatro medieval, el lector se da cuenta que la veneración que el Brujo siente por la Muerta es una representación teatral, es decir pura ficción, para impresionar a la gente y para ganarlos como seguidores, sin que su adoración a la Muerta sea sincera (al contrario de lo que se ha visto en la página 30 de la novela, cf. el apartado III.3.1.2).[621] Además, es representado de manera tan ridícula y exagerada, que el público –es decir, el lector– solo podrá reírse, lo cual logra el quiebre de la ilusión estética a nivel de la historia, demostrando la verdad detrás de las apariencias.[622] Es decir, junto con Bajtín se puede hablar de la risa carnavalesca, que parodia las instancias superiores (divinidad y poder; cf. Bajtín 2005: 185) y los expone a través de la parodia a la conciencia del público/lector, lo que permite a través de lo grotesco una reinterpretación de los sucesos políticos.

> Umfunktionierung und Parodie biblischer Sprache haben keineswegs immer antireligiöse Funktionen, sofern die Parodie häufig nicht die Bibel trifft, sondern nur ihren klerikalen Gebrauch (Sölle 1973: 94).[623]

Lo dicho por Sölle corresponde a una de las formas de parodia explicadas por Hutcheon, según la cual parodia "is a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text" (Hutcheon 1985: 6). Esta forma de parodia vale para *Cola de lagartija*, ya que ni la parodia de la Trinidad y de la pretensión de ser Dios, ni la manipuladora veneración de los santos, significan que estos elementos en sí sean cuestionados, sino el abuso que de ellos hacen los gobernantes. Una excepción, tal vez, que puede ser entendida como una parodia del rito religioso, es la escena en la que el sacerdote cae al suelo, y el acólito detrás de él, después de una marcha solemne; lo cual termina en alusiones a ritos sexuales de antiguas religiones:

> En su pomposa marcha hacia el altar, el gran Sacerdote revive la escena en forma tan intensa que no se puede menos que caer de rodillas con lágrimas en los ojos. Su acólito dorado, tres pasos más atrás, no reacciona a tiempo, tropieza con la figura postrada de su Amo y cae en confuso enredo de brazos y piernas y más tarde de saliva y otras secreciones más secretas que manchan de barro las rojas túnicas, coágulos de pasión que el Dedo se merece (98).

Según la categorización de Bajtín, esta escena puede ser clasificada como la cuarta categoría carnavalesca, la profanación:

> los sacrilegios carnavalescos, todo un sistema de rebajamientos y menguas carnavalescas, las obscenidades relacionadas con la fuerza generadora de la tierra y del cuerpo, las parodias carnavalescas de textos y sentencias, etcétera (Bajtín 2005: 180).

[620] En Argentina también se utiliza la expresión "Al Colón, al Colón", cuando alguien está bien en lo que hace, para subrayar la espectacularidad del asunto.
[621] También se hace hincapié en que el paso de majestad es **casi** divina, es decir, no lo es (cf. 97).
[622] Sobre la importancia de la parodia y la metaficción (la parodia metaficcionalizada o la metaficción pariodada) para la evolución literaria cf. Vera Nünning (2000: 112).
[623] "Modificación y parodia del lenguaje bíblico de ninguna manera tienen siempre funciones antireligiosas, ya que la parodia a menudo no afecta *La Biblia*, sino solamente su uso clerical" (cf. Sölle 1973: 94).

En la teoría bajtiniana, el carnaval y las formas carnavalescas ligan permanentemente a la entronización con la degradación, como momentos del mismo proceso. Es decir que al entronizar al rey, ya se está pensado su destronamiento (cf. Bajtín 2005: 181). En esta escena se puede decir que la voz heterodiegética, al hablar solemnemente, lo entroniza como un sacerdote de alto poder. Y lo rebaja instantáneamente, al hacer atropellar a su acólito con él, caer al suelo y describir el "confuso enredo de brazos y piernas y más tarde de saliva y otras secreciones más secretas" (98), es decir, la veneración del Brujo sacerdote se ha convertido en una escena sexual que ha perdido toda su solemnidad y es a la vez ridícula. Aunque la escena pueda tener referencias a ritos antiguos, en cuales la sexualidad es parte de la veneración a la diosa de la fertilidad, tal afirmación se rebate por realizarse la escena entre dos hombres. Además, el "acólito dorado" podría referirse al Garza, el cual no tiene testículos (cf. 66) y la veneración del Dedo –"que el Dedo se merece"–, también reduce una posible asociación con una diosa de fertilidad, ya que Evita no tuvo hijos.[624] En el resto de la novela, no se puede decir que el Brujo sea entronizado por alguien, sin embargo, se autoentroniza. A lo cual, y según la teoría carnavalesca, le sigue su autodestrucción, aunque involuntariamente. Dicho de otra manera, se trata de una ridiculización del rito religioso: cuando el Brujo se autoentroniza y explota, la figura del carnaval de la "*coronación burlesca y el subsiguiente destronamiento"* (Bajtín 2005: 181) se repite. Cordones-Cook explica:

> Al presentar indirectamente personajes que encarnan identidades conocidas camufladas bajo máscaras de ficción, la autora implícita llama la atención a su papel creador, desestabilizando el nivel ontológico de los personajes en una nueva versión del *roman à clef*. A la vez, desacraliza las jerarquías sociales, políticas y militares, con sus solemnidades que no son más que máscaras de una realidad llena de horrores, configurando un relato carnavalizado (Cordones-Cook 1991: 65).

Un ejemplo de que el propio Brujo no le da importancia a la vida eterna, aunque utiliza los símbolos y ritos religiosos para sus fines, es cuando al morir Perón, un emisario le dice: "Ha pasado a mejor vida" y el Brujo le contesta:

> –¿De qué estás hablando? Qué vida mejor puede esperarle que la de este mundo donde no le faltaba nada, absolutamente nada, rodeado del cariño de su pueblo, [...], con el espíritu en paz después de haber cumplido la gran venganza de volver triunfal a este país de donde un día había salido derrotado, ¡qué más puede hacerle pagar a su enemigo, a cada uno de sus numerosísimos enemigos!, ¿hacerles pagar ojo por ojo y diente por diente todo el mal que le hicieron? (120).

Dicho de otra manera, el Brujo no pretende una vida mejor en el más allá, sino claramente planea construirse su territorio en el mundo. Queda evidente que Perón tenía muchos enemigos, por lo cual ellos, cada uno por sí mismo, debieron sufrir lo que le han hecho. La regla, conocida por el Antiguo Testamento, "ojo por ojo y diente por diente" (Éxodo 21:24) se potencia y su venganza se multiplica infinitas veces: Perón fue exiliado, pero no asesinado, a diferencia de muchos de sus seguidores en Ezeiza a su regreso, y como el Brujo lo lleva a cabo con sus supuestos enemigos.[625] Con lo que se puede remarcar nuevamente en que el protagonista se sirve de una referencia bíblica, utiliza esta 'palabra ajena', para apoyar su argumento y su venganza, mientras en realidad está forzando su significado para justificar sus fines.

[624] Eva Perón murió de cáncer de cuello de útero.
[625] La potenciación de la ley del Talión por los militares, ya se vio en el capítulo III.2.2.1 respecto a la novela *Conversación al sur* de Traba. Sobre lo ocurrido en Ezeiza en 1973, cf. la nota 611.

El culto a la Muerta alude además, "a otros cultos de carácter puramente religioso y popular, como el de la Virgen María establecido por la Iglesia Católica y el culto popular de la Difunta Correa, no admitido por la Iglesia" (Punte 2002: 166). Cuando los pueblistas van a la gruta para liberar a la Muerta de su clandestinidad, se asombran al ver vacía la gruta.[626] Deciden llevar las pocas reliquias que quedaron a la Basílica, en la cual la Virgen María es adorada. Guest analiza a través del mito de la Muerta en relación al mito Eva Perón

> how myth becomes a mere tool of those in power to misrepresent the powerless rather than a ritual to hold together community, and how Luisa Valenzuela, by stretching these myths to their absurd consequences, allows them to implode, leaving nothing in the debris which might be recuperated except for the narrative, itself an original myth (Guest 1990: 42).

Al apoderarse el Brujo del culto de la Muerta, el lector se da cuenta "que en la base del culto radica una manipulación original" (Punte 2002: 166). Böhme destaca que la política no puede funcionar sin cultos, cultos no sin ídolos y fetiches. Ídolos son objetos trascendentes o por lo menos trascendentales, los que son figurados en esquemas de personalidades (cf. Böhme 2006: 255). En ese sentido, se puede señalar que el mito que se había formado alrededor de Eva Perón por su prematura muerte –incluso se crearon altares con la figura de Eva–, fue aprovechado ideológica y simbólicamente por diferentes corrientes políticas, tal como se ve en el mundo ficcional representado a través del culto de la Muerta por el protagonista. El Brujo hace todo lo posible para reforzar la veneración que le tributa el pueblo, utilizando a la Virgen María como referencia: "¡Viva la Muerta! ¡Viva la Virgen!" (117). Esta imagen corresponde a la del catolicismo popular que bosqueja Prien:

> La permanencia del catolicismo popular no se precisa comprobar. Pero es una difusa forma de devoción que predispone a las masas populares para muchas formas de devoción no solamente cristianas sino también espírituales [sic!] y hasta para mesianismos políticos (Prien 1988: 54).

Pero a contrario a esta realidad y concordando con lo que Dussel (1988) afirma sobre la religión popular acerca de que puede ser motor de la rebelión (cf. capítulo II.2.3), se debe destacar que los pueblistas reconocen con astucia que adorando a la virgen pueden desviar al gobierno:

> –[…] El gobierno va a pensar que así nos tiene contentos y tranquilos, no se va a oponer a nuestro proyecto.
>
> –Y con la Iglesia también podremos llegar a un acuerdo, como siempre. Le donaremos simbólicamente las reliquias a la Virgen y diremos que vamos a adorar a la Virgen. Ellos hacen cosas parecidas, las llaman secretismo (154).[627]

Con esta medida se subvierte el concepto ya visto, señalado por Marx, que ve a la religión como opio para los pueblos. Ellos son conscientes de lo que hacen y en vez de ser utilizados o apaciguados, utilizan el culto oficial para superponerle clandestinamente el suyo y así tranquilizar al gobierno para que deje de vigilarlos. Es más, se hace directa referencia al sincretismo –el superponer ritos e imágenes cristianos a los ritos ya existentes en América Latina–,

[626] Si bien esta escena tiene una alusión a la mañana de la resurrección de Jesucristo, cuando las mujeres van a la gruta para perfumar su cuerpo (San Marcos 16:1-6; San Lucas 24:1-4), no hay un ángel que anunciara la resurrección de la Muerta.

[627] Esta escena hace acordar lo que Mignone cuenta sobre un acontecimiento con el párroco de la Basílica de Nuestra Señora de Luján: "En 1949 fuimos expulsados de la Acción Católica por el párroco Armando Serafini, a quienes cuestionamos la utilización de los recursos de la Basílica de Nuestra Señora de Luján para actividades comerciales. Esta actitud era impulsada por el obispo de Mercedes, Anunciado Serafini (sin parentesco con el anterior). Por este hecho hablé reiteradas oportunidades con su vicario Tortolo, sin obtener ninguna reacción" (Mignone 1986a: 18).

lo que se considera la religión popular. Por lo tanto, este recurso es utilizado por los pueblistas como una posibilidad de esconder verdades, como se ha visto ya en el caso de los locos, además se focaliza la atención en que hay un actuar no transparente del gobierno en contra del pueblo, el 'secretismo'. Los pueblistas utilizan entonces tanto palabras ajenas como el Brujo lo hace, pero no tergiversan su significado, sino que las modifican en sí, con lo que su referencia y su parodia se reconocen con más claridad. Su actuación se dirige tanto en contra del gobierno como en contra de la institución eclesiástica. Concuerdo con Punte cuando subraya que el "tema del culto sirve también para realizar una ácida crítica a la comercialización que las instituciones religiosas hacen de la religiosidad" (Punte 2002: 167). Pero se equivoca, a mi entender, cuando dice que el "culto es percibido como negativo en la obra, en la medida en que inmoviliza e impide el reconocimiento de la situación de opresión" (Punte 2002: 167). Sin embargo, Martínez concuerda con ella:

> En apariencia indiferentes a la cruenta represión que sufre la ciudadanía, los adoradores de la Muerta parecen haber renunciado no sólo a su propio poder de rebelión, sino también a su capacidad de forjarse un destino propio. De ese modo esperan de la Santa, figura que evidentemente también evoca la de la Virgen María, el milagro de los veinte años de paz prometidos en la profecía (Martínez 1994: 153).

Tiene razón que en un principio los pueblistas esperan de la Muerta que les traiga la paz, empero están conscientes de que están viviendo una época en la cual corre el río de sangre (cf. 117), o sea, una época de violencia. Los pueblistas reconocen que hay "grupos de activistas que buscan a la secta secreta de la destrucción de la magia" (154), es decir Navoni y Rulitos en contacto con los sacerdotes de la religión Umbanda; pero ellos, como grupo, siguen el culto a la Muerta, conscientes de ayudar así a los otros, fingiendo tranquilidad y consentimiento con la política oficial (tanto de los gobernantes como de la institución eclesiástica, cf. 154). Por ello, remarco en que es una decisión consciente de los pueblistas de hacer *como que siguen el juego* de los poderosos. En la novela no hay señales que ello sea un acto de cobardía. Están los jóvenes que quieren llamar al pueblo entero a las armas, pero están también los más viejos (y con ello sabios, como se deja entrever) que opinan que no se puede "defender estas cosas del espíritu exigiendo el derramamiento de sangre de los nuestros. Debemos encontrar otras soluciones" (154). Nuevamente con Dussel (cf. II.2.3), y teniendo en cuenta los conceptos sostenidos por el *Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo*, sostengo que la religión popular puede ser motor de la resistencia. La creencia de los pueblistas en la Muerta, es lo que los pone en acción: "Marcharemos hasta Ella con la frente en alto para encarar al enemigo donde quiera que se agazape y pretenda detenernos" (140). Con ello, se puede decir junto con Guest:

> Yet, the Sorcerer underestimates the intelligence of the 'Peoplists,' and when they realize that he has been stealing their offerings from the sanctuary of the Dead Woman, they turn against him. The Sorcerer's incomprehension of the 'Peoplists' mirrors the Argentine elite's stereotypical impression of the masses who followed Eva Perón (Guest 1990: 46).

Al final de la novela también a ellos los alcanzarán las persecuciones y el gobierno les prohibirá el culto. Según la interpretación de Punte la pasividad ante las desapariciones y las torturas no les sirve; la novela subraya que nadie puede "colocarse al margen" (Punte 2002: 167). Pero la vieja, única persona que quedó cerca de la Basílica, dice que "prohibieron el

culto a la Muerta" (301) y que al "ratito no más arrasaron con todo, hasta maltrataron a algunos curas. Y se llevaron todas las reliquias" (301). Es decir, o el gobierno militar ya no diferenció entre culto a la Muerta y culto a la Virgen, y se volvió en contra de toda religión, o se dio cuenta de la mascarada de los pueblistas. Que "hasta maltrataron a algunos curas" deja suponer que se dirigieron en contra del culto de la Muerta, habiendo descubierto su poder subversivo. El maltrato de los curas, quienes protegen a los pueblistas, puede ser entendido como una alusión a los sacerdotes del *Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo* considerados subversivos o cuestionados por el orden establecido (institucionalmente), por lo cual los curas y laicos fueron perseguidos, secuestrados y asesinados (cf. capítulo II).

Con todo, se puede subrayar que el sacerdocio del Brujo se vuelve en su contra. A través de la parodia de su veneración de la Muerta, se descubre el fin verdadero de tal actitud: su propio bien y el aseguramiento de su poder. Sin embargo, el pueblo se demuestra demasiado inteligente para dejarse manipular. Por su cuenta logra abrirse de lo pretendido por el Brujo y sigue sus propios fines, utilizando precisamente las estrategias y las palabras de los que están en el poder. Sin embargo, además de una crítica del uso autoritario de la religión por parte de los poderosos que en algunos casos se abusan de su función sacerdotal, hay también una advertencia hacia el pueblo, que sólo actúa cuando ve afectado algo para él sagrado.

3.1.6 Conocimientos de magia: factor de poder

Las ya mencionadas acciones sacro-rituales tienen un lugar prominente en *Cola de lagartija* y un carácter fuertemente simbólico. Por lo tanto, estos elementos también ocupan un espacio en el presente análisis. Sobre todo se analiza el poder que puede ejercer el conocimiento de la magia sobre los personajes de la novela. Se toman en cuenta las teorías sobre la magia de Marcel Mauss (1989), los conceptos sobre ritos de Hartmut Böhme (2006) y el concepto de liminalidad de Victor Turner (2000), tanto como la importancia del espacio, desarrollado por Jurij Lotman (1993), aunque solamente en lo que estrechamente al discurso religioso y la necesidad de este análisis se refieren. Ya que asimismo en este apartado las formas retóricas como la ironía tienen importancia, también como lugar estratégico, se hará énfasis además en ellas. El Brujo enumera, por ejemplo, todas las hierbas y medicinas, mediante las cuales alcanza su poder. Sin embargo,

> [c]iertos perfumes como el de Venus siempre le salieron volátiles y algo rancios. Pero creó novísimas fórmulas que le depararon un sitial de honor –algo tenebroso, son fórmulas oscuras– entre los iniciados del mundo entero [...]. Muy buenos resultados supo darle esta fórmula en vida del Generalísimo, cuando no sólo los poderes esotéricos sino también los terrenales pasaban por sus manos (28).

Por algo no logra crear el perfume de Venus, símbolo del amor, que solamente le sale en forma rancia. En cambio, en el ramo de las recetas que sirven para hacer el mal, se vuelve especialista reconocido a nivel internacional y político. Pero el Brujo no confía solamente en sus conocimientos de la magia. Según su opinión, su poder se basa tanto en estos conocimientos como en su trato táctico con los poderosos:

> Soy invisible por dos razones [...]:
> -sé camuflarme bajo sus propias narices
> -me he vuelto imprescindible para los que imparten las órdenes (20).

Dicho de otra manera, sabe usar su conocimiento no solamente en su provecho, sino también puede manejar con él a los poderosos, que le temen por su dominio de las ciencias ocultas. Además usa las insignias y los ritos del poder según le conviene para alcanzar sus metas.[628] En la fiesta que debe organizar para el jefe de prensa de los militares, se sirve tanto de las insignias del poder terrenal, como de las eclesiásticas (cf. 160-163). A la fiesta están invitadas las más distinguidas personas de la sociedad y de la política argentina, inclusive la escritora ficcionalizada (la que no participa). Todo está planeado hasta el último detalle: él lleva una máscara de hormiga, para darles un homenaje tardío (cf. 160), mientras que los visitantes reciben una máscara con la imagen del Brujo, así que ellos mismos no pueden distinguirse, además de causar el efecto que el Brujo está en todos lados, reflejado por una múltiple cantidad de espejos.[629] Más fuerte es aún el efecto producido que los invitados observan todo a través de los ojos del Brujo: "Total, él ya no estará más en cuerpo propio. Estaría en cada uno de sus invitados que llevaban su máscara" (161).

> Como en un macabro carnaval, parodia sacrílega de un rito cristiano, los participantes no se dividen entre actores y espectadores (Bajtín *Problemas*, 172 y 229). Todos deben participar y vivir este espectáculo sincrético comulgando una misma identidad. Llegan a la cumbre de la pirámide por empinados escalones y reciben allí reverentemente una comunión, inherentemente simbólica de canibalismo, en una escudilla humeante con consomé de la Machi, enemiga del brujo, ofrecida solemnemente por el mismo, erigido en supremo hierofante en el sitial de honor, trajeado con túnica tornasolada y una máscara de hormiga roja (Cordones-Cook 1991: 74).

Con su túnica roja (el abrigo del rey) el Brujo es entronizado en una pirámide y está con una cola de lagartija en la mano, que se convierte en un cetro, lo que puede ser entendido tanto como insignia del poder terrenal como de la institución eclesiástica (un báculo pastoral): "As a sceptre, the whip becomes a symbol of religious authority", señala Potvin (1997: 214). Así vestido –o disfrazado– reparte la bebida mágica especialmente preparada para esta fiesta, con una cuchara de plata "como quien imparte la comunión" (161).[630] Se trata de un rito sumamente sagrado que combina el poder terrenal con el poder divino. Tanto como el cura reparte la comunión con las palabras "Sangre de Cristo", dice el Brujo "Consomé de Machi" (161).

---

[628] Cf. la definición de Mauss: „Magische Kraft ist also dass, was sich in Dingen, Lebewesen oder rituellen Handlungen ‚ausdrückt' oder ‚verkörpert' und von Experten zu geheimen oder gemeinschaftlichen Zwecken gelenkt und genutzt wird" ("Poder mágico es entonces lo que se 'expresa' o 'encarniza' en cosas, en seres o en ritos y lo que es guiado y utilizado por expertos con fines clandestinos o comunes"; Mauss 1989: 235). Böhme (cf. 2006: 255) destaca que las insignias del poder no solamente son la representación del mismo, sino que la representación también le da su significado al poder.

[629] Las hormigas rojas son conocidas como muy peligrosas, hasta para el ser humano. Hubo ya varios casos de bebés que murieron por sus picaduras. El Brujo tiene una relación especial con ellas: cuando era niño se sentó en un hormiguero y las hormigas lo cubrieron como por un manto rojo. La imagen deviene de una experiencia de Valenzuela. Cuenta que ella misma se había sentado sobre un tacurú, cuando tenía dos años. Pero las hormigas no le hicieron nada. Cuando fue encontrada, estaba cubierta como por un abrigo rojo (cf. la entrevista concedida a Díaz 1996b: 37). Las hormigas, según creencias africanas, dan fertilidad a las mujeres que se sientan sobre los tacurús (cf. *Herder Lexikon* 1983: 14).

[630] Lo especial de este consomé es que está preparado con el cuerpo de la Machi, sacrificada por sus palabras en contra del Brujo. Pero resulta que la Machi hasta en su supuesta muerte envenena el consomé, así que el Brujo (y solamente él) queda paralizado durante "[d]os noches con sus días" (164). Llama la atención que se haga hincapié en las noches, "los días no cuentan en caso semejante" (164). Puede ser entendido como una referencia más a su reino en la clandestinidad, contraponiendo así una vez más a Jesús, que resucitó el tercer día. Además se hace referencia a que el trono se ha convertido en silla gestatoria (cf. 164). Con todo Kurlat está equivocada cuando dice: "Como la Machi, la viuda [Isabel] se convertirá en un mero instrumento del Brujo para acceder a un nuevo círculo de poder, garantizado, no por la relación de iguales (de alianza por mutuo consentimiento) sino por su uso" (Kurlat 1997: 129). Si bien esto es acertado para María Estela Martínez de Perón, para la Machi no, ya que ella hasta en su muerte sigue castigando al Brujo.

Pero en diferencia a la comunión, en la cual los fieles no beben la sangre real –se trata de un acto simbólico, marcado por el ritual en el que el vino se convierte virtualmente en la sangre de Cristo–, el consomé de Machi sí consiste en la Machi misma, sacrificada por el Brujo. O, siguiendo a Bajtín, se puede entender la escena como que el cuerpo victorioso absorbe el mundo vencido y se renueva (cf. Bajtín 1987: 325). Sólo que en la novela el cuerpo del Brujo no se renueva, sino por el contrario, queda paralizado. La escena se vuelve por lo visto "en un macabro carnaval, parodia sacrílega de un rito cristiano", como destaca Cordones-Cook (1991: 74).[631] Empero, no concuerdo con ella cuando señala que

> los invitados van a participar de un ritual que dramatizará otra parodia del cristianismo: la comunión, como recreación y metáfora de lo que originalmente fuera un ritual canibalista de festivales primitivos (Cordones-Cook 2001b: 90).

Si bien estoy de acuerdo con que esa escena trata de una parodia de la Última Cena, esta sin embargo, no proviene de un rito del canibalismo, ya que tiene sus raíces en la fiesta de Pésaj, en la cual los judíos comen pan ácimo, en recuerdo a la salvación de los israelitas de la dominación egipcia. Los cristianos comparten la Última Cena acordándose de la muerte de Jesucristo (cf. 1 Corintios 11:25-26).[632] La parodia sirve, por lo tanto, para mostrar que el Brujo potencia una vez más símbolos del discurso religioso y utiliza la 'palabra ajena' en su significado contrario. Interesante es demostrar (si se entiende al consomé como sustituto del vino y no de la hostia), que al contrario al acto original de la Eucaristía del culto católico, en el que solamente el sacerdote toma del vino, el Brujo reparte el consomé a todos los participantes, para que obtengan su "salvación". Teniendo en cuenta eso, resulta más interesante todavía que es el Brujo, el sacerdote, el único que cae paralizado. Es decir, la maldición de la Machi cae únicamente sobre él. Su máscara cae y su rostro queda descubierto. Al ver sus máscaras reflejadas en la cara descubierta del Brujo, todos tratan de sacar las máscaras del otro, protegiendo la propia, hasta que la fiesta se vuelve una gran batalla.[633] La Eucaristía dada por el Brujo no conduce entonces a ninguna salvación, muy al contrario: la fiesta, y con ella el carnaval macabro de un rito religioso, de la cual nadie de afuera debería haber sabido, y la cual debía servir para la veneración del Brujo, termina con una pelea violenta, la paralización del Brujo, su imposibilidad de actuar, y es publicada en todo el país.

El Brujo, una vez sano, se sirve de bebidas estimulantes (afrodisíacas). Además, utiliza danzas tradicionales y recetas estimulantes para volverse en "le bruj", hombre y mujer en

[631] Sin embargo, hay que constatar que en el cuento "El enviado" en *Simetrías* (1993) realmente el canibalismo se concibe como la comunión cristiana. Cf. también el análisis de Z. Nelly Martínez (1995).

[632] Martin Schreiner (2012) explica en su artículo de manera breve los diferentes significados de la Última Cena, para después dar un vistazo sobre la emergencia de este motivo en la literatura europea (tanto en poemas como en cuentos y en novelas).

[633] Valenzuela considera que la máscara es un lenguaje. "Y como la hemos asociado al tema de la guerra, tomaremos también la guerra como un lenguaje, teniendo en cuenta su aspecto más digno, las llamadas artes marciales. Es factible considerar la creación literaria como un arte marcial en su capacidad de generar y aplicar estrategias" (Valenzuela 2006: 77). Como señala Valenzuela (cf. 2006: 74), las máscaras fueron inventadas por mujeres y después llevadas por los hombres al campo de la batalla. En su ensayo, Valenzuela reitera la impresión que el lector puede recibir al leer esta escena: "hay máscaras que nos son impuestas a todos desde fuera y pueden ser altamente peligrosas. Conviene arrancárselas lo antes posible para evitar que lleguen a consustanciarse con el propio rostro" (Valenzuela 2006: 82). El aspecto de la creación literaria como un arte marcial se vuelve importante al finalizarse el segundo capítulo de la novela, cuando la autora ficcionalizada le desea una feliz muerte al Brujo.

uno.[634] Con ellas intenta reforzar la identidad de Estrella en él, para poder embarazarla. Sin embargo, el lector percibe que el Brujo no cuenta con recursos y conocimientos suficientes en el campo de la magia; alguien es más sabio que él. En el diario 'La voz', anexado por él, encuentra un día una advertencia acerca de hormonas sintéticas que producen niños con "un alto grado de agresividad social" (262).[635] Para estar seguro de la maldad de su futuro hijo, el Brujo se sirve de ellas y se inyecta "varias gruesas de ampollas de Dietilstilbesterol, DES" (262). El DES es un medicamento que fue suministrado durante años a embarazadas para disminuir el riesgo de abortos. Desde el año 1971 se sabe que DES pertenece a los teratogénicos, o sea a medicamentos que producen deformaciones: por ejemplo, un micro-pene o cáncer en los descendientes de los hijos.[636] Es decir, esta escena demuestra cómo los supuestos subversivos infiltran el diario intervenido por el Brujo, posicionando sus anuncios, sabiendo bien por donde agarrarlo, mientras que él considera que todos los anuncios son hechos para ayudarle en su tarea y que provienen de un "ángel caído del cielo o del infierno con el único fin de aplaudir su empresa" (262). Aunque Estrella crece y la misión al parecer está cumplida, el hijo no nacerá. Que el Brujo al final engendre cáncer en vez de un hijo, puede ser entendido nuevamente como alusión al gobierno militar:[637] tanto como el Brujo es vencido con sus propios medios, igualmente los militares fueron derrotados finalmente en la guerra de las Malvinas: es decir, en una acción militar prototípica.[638]

Pero antes los acontecimientos afirman una vez más que el Brujo no es 'todopoderoso'. Como todos se tiene que someter a los ritos para poder proseguir con su meta, esta vez, al rito de purificación. Mowinckel aclara, que los ritos, las ceremonias y las palabras que se dedican a la purificación del pecado, tienen un lugar importante en todos los cultos:

---

[634] Sin querer entrar ampliamente en las teorías de la androginia, se va conforme con Reati que la "introducción de esta figura andrógina abre camino a nuevas visiones sobre la política de la sexualidad, porque remite al choque entre lecturas unívocas y multívocas de la realidad. […] En diferentes versiones, el andrógino simboliza el retorno feliz a una unidad primigenia que el ser humano ha perdido, o por el contrario, la supresión de toda multiplicidad. Según cuál de estos aspectos se enfatice, la androginia ha servido para lamentar la pérdida de la perfección original al caer en la multiplicidad (perfección que el andrógino restituye a la unicidad), o en caso contrario, para indicar que la libertad existe en lo diverso" (Reati 1992: 225). Por consiguiente, nuevamente se tiene una referencia a la unidad deseada por el Brujo. Que ahora es dos en uno, se comprueba también en la escritura. El Brujo se nombra ahora "le bruj", o sea, pierde la "o", señal de su masculinidad, la que no se reemplaza por una "a" de bruja, aunque él se convirtió al parecer en una mujer. Dicho de otra manera, con que el Brujo quiera alcanzar el estado de androginia, y llegar a través de él a la perfección, subraya a la vez el intento de suprimir la diversidad. O, como lo explica Reati: la androginia realizada en el Brujo "paraleliza la búsqueda de la sumisión política por medio de la violación, la tortura y la castración, métodos estos a los que el Brujo recurre sistemáticamente" (Reati 1992: 227). Por el contrario, también se debe tener en cuenta que la androginia divina se encuentra en diversas culturas con sus mitologías. Eliade (cf. 1986: 486) recalca, que este concepto es él del intento de comprender los opuestos cósmicos (masculino, femenino) en la deidad. También el Brujo pretende la divinidad y la inclusión de ambos conceptos en sí. Cordones-Cook señala , que "en la cultura yoruba, [el andrógino] evoluciona para configurar una síntesis de tres. Esta noción se aproxima a la idea de trinidad que tiene de sí el brujo, quien posee tres testículos" (Cordones-Cook 2001b: 89). La androginia en el caso del Brujo, es, según Cordones-Cook, como una "proyección de la *coincidentia oppositorum* por su obsesiva aspiración a la unidad absoluta de lo que en él representa particularización y separación" (Cordones-Cook 1991: 71). Para más información sobre las teorías sobre androginia, cf. entre otros Hartmut Meesmann y Bernhard Sill (1994).

[635] El personaje de la novela que reclama los derechos de autoría de la palabra "voz", en todas sus formas (cf. 203), es una referencia al autor real Antonio Porchia, quien publicó una colección de aforismos, bajo el título *Voces*.

[636] Este detalle ficcional curiosamente se hace más tarde realidad, cuando López Rega muere de cáncer de testículos (cf. Bilbija 2001: 219).

[637] Cf. los comentarios acerca de la metáfora de la enfermedad y el cáncer de Perón en el capítulo II.1.

[638] Para más información sobre el impacto de la derrota en la Guerra de las Malvinas en el pueblo argentino y su influencia para el auge de la democracia cf. el capítulo II.1.

> Wer unrein geworden ist, muß 'gereinigt' werden, d.h. die böse Macht muß fortgenommen, ausgetrieben werden und neue, 'reine' Macht muß in die betreffende Person oder Sache wieder einströmen (Mowinckel 1953: 83).[639]

Este rito tiene tanta importancia, que hasta el Brujo se somete a él, aunque solamente con el fin de burla. Una vez terminada la ceremonia, el líquido del vaso que sostiene 730 Arrugas en sus manos, exhala "un pestilente olor a azufre, a mil huevos podridos, y se [va] oscureciendo hasta hacerse totalmente negro" (195). A lo cual el Brujo solamente ríe:

> –Mirá vieja bruja mirá lo que hiciste. Qué lío provocaste. Si por vos fuera me habrías sacado todo el mal, me habrías dejado en pelotas. Suerte que al respecto tengo provisión para rato. Suerte que en mí el mal es inagotable y lo que me podés sacar sólo me hace cosquillas (195).

La maldad del Brujo es infinita –más negra el agua no se puede poner– y la ceremonia de purificación para él es mera apariencia. El espectáculo encima le parece tan divertido que se quiere llevar a 730 Arrugas a su casa, para presentarlo ahí como un entretenimiento (cf. 195). Es decir, todavía el Brujo puede considerarse ganador y soberano de las fuerzas naturales. Aunque se somete a sus ritos, son meras "cosquillas" que recibe.

Otro aspecto importante es el espacio donde se desarrollan los sucesos:

> Raum ist in literarischen Texten nicht nur Ort der Handlung, sondern stets auch kultureller Bedeutungsträger. Kulturell vorherrschende Normen, Werthierarchien, kursierende Kollektivvorstellungen von Zentralität und Marginalität, von Eigenem und Fremdem sowie Verortungen des Individuums zwischen Vertrautem und Fremdem erfahren im Raum eine konkret anschauliche Manifestation (Wolfgang Hallet y Birgit Neumann 2009: 11).[640]

Según el teórico Jurij Lotman, el lugar de la trama es más que la simple descripción del paisaje. Los modelos sociales, religiosos, políticos y morales del mundo siempre están relacionados con características espaciales (cf. Lotman 1993: 313). En el caso argentino, el poder político se caracteriza en la Plaza de Mayo, la plaza que abarca tanto la Casa Rosada (el palacio de gobierno), como el Cabildo, como la Catedral (el poder eclesiástico) y donde el pueblo argentino va a festejar o reclamar, cuando está en favor o en contra del gobierno del momento. No por casualidad la novela termina en esa Plaza.

En el contexto de las religiones, los ritos en la mayoría de los casos necesitan la marginalidad. Según Mauss, antropólogo, los ritos mágicos son „geheim(nisvoll), isoliert, irregulär, anormal, exklusiv und fremd" ("misteriosos, aislados, irregulares, anormales, exclusivos y ajenos"; Mauss 1989: 233), lo que está reflejado en los espacios de la novela en donde los ritos se llevan a cabo como en el pantano, en el sótano, en los bosques de Ezeiza. Mowinckel señala, que

> der Ort ist heilig, weil die Gottheit ,ihn geheiligt' hat, ,dort wohnt', ,ihn auserwählt hat', ,ihren Namen dort hat wohnen lassen', dort ,sich offenbart', dort Gebete hört und ,segnet' (Mowinckel 1953: 57).[641]

---

[639] "Quien se convirtió en un ser impuro, debe ser 'depurado', es decir, el poder malo debe ser sacado, exorcizado y un poder nuevo, 'puro' debe afluir en la persona o cosa en cuestión" (cf. Mowinckel 1953: 83).

[640] "El espacio en textos literarios no solamente es lugar de la acción, sino siempre también portador de significado cultural. Normas culturales predominantes, jerarquías de valores, ideas colectivas de centralidad y marginalidad que circulan, del propio y de lo ajeno, tanto como la localización del individuo entre lo familiarizado y lo ajeno, se manifiestan concretamente en el espacio" (cf. Wolfgang Hallet y Birgit Neumann 2009: 11).

[641] "[e]l lugar es sagrado, porque la Deidad 'lo consagró', 'vive allí', 'lo eligió', 'dejó vivir allí su nombre', allí 'se revela', allí escucha las oraciones y 'bendice' (cf. Mowinckel 1953: 57 y cf. también Ex. 20:24).

En consecuencia, cualquier espacio puede convertirse en un lugar sagrado si es determinado como tal por la deidad. El Brujo, en un principio, vive retirado en la provincia de Corrientes en un pantano difícil de alcanzar, lejos del poder, es decir de la capital y de la Plaza de Mayo. Pero este espacio es elegido a propósito por el Brujo. Desde su infancia está estrechamente vinculado con las hormigas rojas que viven en un tacurú, una clase de pirámide tanto encima como debajo del suelo. Con el crecimiento de la población de hormigas, crece el tacurú en altura. Esto se refleja en el afán del Brujo de construirse una pirámide al consolidarse su poder, desde su estado clandestino, debajo de la tierra. Como señala Navoni explícitamente al comienzo de la novela, ese reino del Brujo se debe entender como una metáfora: "Se trata de un perfecto juego especular con un superyó represor (el gobierno) y su contracara represora bajo tierra (el Brujo)" (48). El Brujo mueve los hilos desde las sombras. Este retiro es a toda conciencia y los que gobiernan el país saben de su estadía, sin embargo, su interés de buscarlo para aniquilarlo no parece ser sincero. A través del diálogo del presidente con uno de sus generales el lector se entera que el general en cuestión esquiva constantemente el arresto del Brujo –aunque el presidente da la orden– pues conoce bien su dependencia de él. Lo denomina su teórico y "[c]asi diría nuestro teólogo" (58). Acuerdo con Dabove cuando opina que el "Brujo-monstruo, en lugar de constituirse como el límite exterior de la cultura, pasa a constituir su centro, su mera esencia" (Dabove 2005: 205).[642] Esto también se refleja en la construcción de la pirámide del Brujo: tiene tanto características egipcias como aztecas. No solamente sirve para ostentar su poder, sino también como símbolo del culto: ambos estados realizaban sacrificios humanos. El Brujo insiste en su visión de veinte mil sacrificados para lograr su obra, lo que puede ser interpretado como una alusión al gobierno militar argentino y sus miles de desaparecidos. Con razón destaca Dabove que Valenzuela convierte con ello el símbolo del sacrificio cristiano en un acto de sacrificio estatal, ya que las pirámides egipcias y aztecas y los sacrificios que se hicieron durante sus gobiernos, cumplían con una función estatal. Quiere decir que un culto estatal ya no es un culto religioso, o sea, se abusa el rito religioso para fines políticos. En consecuencia también se deslegitima el "acto de defensa del 'Occidente Cristiano'" (Dabove 2005: 208, nota 13) por el gobierno de facto.

El crecimiento del poder del Brujo, tanto como el decaimiento del mismo, pueden ser observados a través del espacio que ocupa: cuando el peligro de la toma del poder por parte del Brujo se vuelve inminente, Rulitos, Navoni y el sacerdote, los tres viviendo en Buenos Aires, deciden ir al centro del mal. Ahí se encuentran con 730 Arrugas y tejen las telas con las que hechizan al Brujo, en su espacio privado. Es decir, lo que en un principio había sido la periferia del país, se vuelve el centro (del mal). Pero cuando el Brujo se cree en la cumbre de su poder, por necesidad de cumplir con los ritos, se aparte más todavía y pierde con ello su influencia. Paley Francescato destaca que la retirada del Brujo no conduce a un poder constante: "En las obras sobre dictadores, se observa un proceso invariable: el ascenso y la permanencia en el poder absoluto conduce a la soledad y a la deshumanización" (Paley Francescato 1980: 148). El intento del Brujo, de llegar a la absoluta cumbre del poder, de hacerse invencible a través de engendrar por sí mismo a un hijo, es lo que le lleva a la soledad y a perder su

[642] Dabove destaca que en el caso de la anexión de Capivarí al Reino de la Laguna no se trata de una usurpación por parte del Brujo, sino que fue "por la voluntad unánime y entusiasta de sus habitantes" (Dabove 2005: 209). Es decir, nuevamente se permite una comparación con la situación política social, ya que una gran parte de los argentinos dio la bienvenida al régimen militar en marzo 1976.

poder de manera total, como ya se ha visto dentro del concepto del carnaval descrito por Bajtín, quien sostiene que la autorentronización siempre conduce a la derrota del rey (cf. Bajtín 1990: 50). Para engendrar necesita del retiro ritual. Pero durante el mismo, no puede manejar los hilos del destino del país desde las sombras. Sin embargo, él cree haber asegurado que todo está en marcha, además de estar convencido de si mismo.[643] En un acto de autorenaltecimiento, se deja subir a la pirámide y está en ella, entronizado, a la espera del nacimiento de su hijo. Parece su propio monumento, lo que significa que está inmóvil. Él ya no puede llegar a la gente. Además, la pirámide está construida en las lejanías, así que tampoco nadie llega a él. A diferencia del altar de la Muerta, adonde la gente sí va aunque también está apartado, él queda solo en su altura. Hasta tiene que mandar a un mensajero para que busque a sus súbditos. La práctica común en los ritos de iniciación que los jóvenes se retiren del mundo, para después volver con más fuerza, en el caso del Brujo se vuelve en lo contrario: los militares se aprovechan de su ausencia y "limpian" con sus propios métodos el país.[644, 645] El Brujo queda solo en su marginación. Sólo quedan los buitres, anunciadores de la muerte, sobrevolando la pirámide (cf. 295).

3.1.7 Resumen

Las referencias al discurso religioso en esta novela son evidentes. Se pudo constatar que son forzadas por el Brujo, con el fin de establecer su reino. La relación del Brujo con la profecía de Don Bosco, la que corre por la novela como un hilo rojo, y que promete veinte años de paz, se aclara ya en el prefacio: sus metas están en oposición a la profecía. Él quiere hacer correr la sangre, pero no manifiesta ningún interés en la paz. A pesar de exhibir sus intenciones al comienzo de la novela, el analizar las estrategias narrativas implementadas permite demostrar más claramente las verdaderas intenciones del Brujo, además desmontan sus pretensiones de ser Dios. Esto se logra a través de la fragmentación y del constante cambio de la perspectiva, a través del ironizar o parodiar del comportamiento y las ideas del Brujo; asimismo, la tergiversación del significado de las palabras ajenas, tomadas de *La Biblia*, conduce a la parodia. A este análisis se acopla la referencia política que es provista a través de varias alusiones y marcas de la realidad que entran a la novela de manera ironizada.

A través de contextos significantes con redes intertextuales, como la magia y el discurso religioso, se facilita el conocimiento de la época y la transmisión de nuevas posibilidades de interpretación de la historia a los lectores. De especial importancia es, en ese sentido, el símbolo de la Trinidad (la que representa el Todopoderoso, abarcando tres en una persona), y los ritos tanto religiosos como políticos (el abrigo rojo, el cetro). Pero mediante las formas narrativas queda evidente que el uso que el Brujo hace de estos signos ha sido tergiversado: la Trinidad se convierte a través de él en un símbolo totalitario, en vez de significar una apertura al mundo (en el sentido de Moltmann 1975). Esto se vuelve importante, como se ha

[643] Craig asigna su fracaso a "his attempt to imprison both masculine and feminine discourses within the Symbolic Order" (Craig 2005: 164).
[644] Para más información sobre ritos de iniciación cf. Victor Turner (2000).
[645] Con respecto a la historia real argentina se tiene en esta escena la referencia a la partida del Brujo (forzada) del país; no mucho después se llevó a cabo el golpe militar.

visto, ya que esta dictadura militar obtuvo su poder sobre todo porque la Armada, el Ejército y la Aeronáutica habían establecido una alianza. Al sumar sus fuerzas, lo que permite hablar de un triunvirato, les era posible conquistar el poder político.[646] También el último gobierno de Perón fue en cierto sentido un triunvirato. Ambos triunviratos, así mostró la historia, no fueron una tríada que se abrió hacia el pueblo argentino, como se entiende la Trinidad en el cristianismo (cf. Moltmann 1975: 72), sino una que aplicó la violencia e infundió el terror e inició las prácticas del terrorismo de Estado. La dictadura militar utilizó la invocación a Dios, al asumir el poder. Dicho de otra manera, la novela puede ser entendida como crítica de la supresión del pueblo. A la vez, se tematiza el peligro que puede originarse en ciertas creencias populares y el uso abusivo que de ellas hagan los que están en el poder político.

La inclusión de la autora ficcionalizada como diosa creadora vehicula muchos de los interrogantes de esos tiempos. A través de la metaficción implícita, la protagonista Luisa Valenzuela no necesita traspasar los diferentes niveles diegéticos. Reflexiona dentro de su diégesis sobre la tarea del escritor y enfatiza con ello el problema de los escritores comprometidos: ¿qué importancia tiene su escritura? ¿Es el escribir una manera posible de cambiar el mundo? Al mismo tiempo reconoce el poder de la palabra que puede crear tanto lo positivo como lo negativo. Sobre todo, hace hincapié en el peligro que esto implica: escribir puede representar un poder perverso, dictatorial y permitir que a través de la palabra se divulgue ese discurso. Contar la historia de esa manera, subrayando sus irregularidades y haciendo referencia a la artificialidad de la narración, significa sensibilizar al lector hacia las posibilidades de aplicar lecturas variadas de un discurso. Así mismo, la duda sobre quién narra puede llegar a confundir al lector y hacerle analizar la novela más detalladamente. Al romperse la ilusión estética no solamente una vez, sino constantemente –aunque tampoco de manera regular– se impone la reflexión sobre los acontecimientos narrados. La intervención de la autora ficcionalizada, a la vez, tiñe los hechos de actualidad, como si todo estuviera transcurriendo en este momento.

En la protagonista Rulitos se encuentra, siguiendo a Bonhoeffer, un personaje que participa de la pasión de Dios en la vida terrenal (cf. Bonhoeffer 2010: 193) o sea, un carácter creyente (como es mencionado varias veces) que se siente comprometida con su sociedad. Sin embargo, este posicionamiento no significa que se trate de una novela religiosa. Empero, se puede destacar que si bien a lo largo de la novela el discurso religioso es usado para demostrar las barbaridades de la dictadura y su abuso de la religión y de las creencias del pueblo, no significa que se burle con ello de la religión. Resulta para el presente trabajo de eminente importancia, que el elemento parodiado no sea necesariamente el criticado, sino un medio de crítica de otro sistema o elemento (cf. Hutcheon 1985: 6).

Resumiendo quiero reflexionar sobre el final de la novela, que ha conducido a diferentes interpretaciones. Para Kantaris el correr de la sangre significa:

> Far from being the expected phallic climax of insemination and transcendence–the birth of the Son to be followed by twenty years of peace–it is a kind of petering out, a trickling *dis*semination of the selfsame *Logos* (Kantaris 1995: 79-80).

[646] Si bien se denomina ese gobierno normalmente como Junta Militar, debido a que tomaron el poder político a través de un golpe, me parece legítimo hablar en este contexto también de un triunvirato, ya que fueron precisamente tres fuerzas militares las que se juntaron y las que formaron una alianza para poder tomar el poder político.

Por eso, la novela termina según Kantaris en un anti-climax. Pero el Brujo nunca pretendió que su hijo fuera garante de la paz. Muy por el contrario. De la vieja profecía, él siempre quiso preservar el correr de la sangre; la segunda parte, la paz, nunca le interesó, como manifestó, ya en el umbral de la novela (cf. 9).

Que la historia no termina con el correr de la sangre se manifiesta en las dos personas que están sentadas en la Plaza de Mayo, entre ellos se supone a Rulitos, la que quiere contar todo a Navoni. Al ver el hilo de sangre, desean que salga "el presidente de la Casa de Gobierno, patin[e] en el río de sangre, se romp[a] la crisma contra el cordón de la vereda y ¡oh gloria! por fin sabremos de la paz" (307). Pero el hombre de vestido de blanco lo duda:

> Las tiranías ya no vienen como antes. Ahora tienen piezas de repuesto. Un presidente cae y otro ya está listo para reemplazarlo. Generales no nos faltan. Además, este hilo no puede ser el tan mentado río de sangre, porque entonces en lugar de veinte años nos tocarían apenas veinte minutitos de paz (308).

Por este final, muchos críticos literarios la consideran una novela sin opción para el futuro (cf. por ejemplo Luz María Umpierre 1985: 432). A mi entender, sin embargo, la novela entera es una invitación a luchar en contra del mal. Cada cual con sus armas, pero juntos, pueden lograr el objetivo. El comentario al final de la novela es una referencia a la realidad de la época. Se obtiene, por lo tanto, la ganancia de la *indagación de la realidad* (la cuarta dimensión, según Langenhorst 2011b: 182). Ya que el Brujo puede ser entendido como un símbolo del poder y del mal, el querer que el presidente patine sobre el hilo de sangre, demuestra la relación que tiene el gobernador con el mal. Que haya muchas "piezas de repuesto" puede ser entendido, a contramano de la opinión de Dabove, como una advertencia que el mal no terminó con la muerte del Brujo. En el mismo sentido dice Nancy Christoph que "Valenzuela´s text leaves it up to the readers to put an end to the potentially endless cycle of substitute lizard tails" (Christoph 1995: 379). Eso no significa que el lector tenga que actuar solo. Al final de la novela han sido muchos pasos pequeños de resistencia entre muchas personas, las que permitieron acabar por el momento con el régimen de terror. Es decir, también es posible entender la novela como una invitación a sumarse a la resistencia, cada cual con sus capacidades, cuando uno se encuentra ante situaciones políticas similares tanto en Argentina, como también en otros países del mundo.

Este argumento es de gran importancia, además, en algunas de las novelas que siguen en este análisis: *La larga noche de Francisco Sanctis* (1984) de Costantini y *El vuelo del Tigre* (1981) de Moyano. Si bien en la primera no se vence el terror, la cotidianidad, lo humilde del protagonista es recalcado varias veces. Se subraya que no hace falta ser un héroe, cualquiera siendo quien es, puede (tratar de) salvar vidas. En la novela de Moyano, además, son los conocimientos antiguos, la unidad de la familia, más la ayuda de afuera, la de la resistencia formada, los que llevan finalmente a vencer a los invasores.

3.2 La religión: ¿un índice de la posición política?

Sobreviven y sobrevivirán las obras por su valor estético,
pero el juicio estético nunca podrá prescindir
del juicio político y moral
(Kohut 2003: 185).

En la novela *Cola de lagartija* de Valenzuela se pudo comprobar que el discurso religioso es utilizado por diferentes corrientes ideológicas, según la propia conveniencia. Partiendo de ese saber, y en forma similar a lo analizado en el capítulo III.2, en los siguientes apartados se focaliza el análisis –entre otros aspectos– en las decisiones y actitudes de los personajes de las novelas, para comprobar si la adhesión a una religión, el ser guiado por la fe, pueden ser considerados un apoyo en la actitud frente a la situación política-social. De este análisis se puede deducir, lo que es una de las tesis de este capítulo, el posicionamiento político de las novelas. Dicho de otra manera, a través de la consideración del discurso religioso y su uso en el texto literario, el lector puede entender, sobre todo en casos en que no se esclarece de manera evidente, si la novela se posiciona a favor o en contra del discurso militar. Esto es válido sobre todo para la segunda novela de este capítulo, *Los caminos* (1981) de Loubet. Una mirada focalizada en la actitud de los personajes, considerados cristianos, relativiza la sensación de estar ante una novela ambigua, lo que a su posición política se refiere. Con *La rebelión de los semáforos* (1977) de Gallardo, en cambio, entra una novela no-contestataria en el corpus; cuyo análisis considero igualmente importante a la luz de una comparación con las otras novelas. En ella la religión es utilizada como estabilizadora del orden social, como, de manera similar se vio en *¿Y qué querés que te diga?* (1983) de Gudiño Kieffer. Si, por ello, puede ser considerada un intento de legitimación o consolidación del discurso del gobierno militar, un análisis pormenorizado de las referencias bíblicas en ella puede demostrarlo. Es de interés investigar en el sentido de Bajtín (1979), la manera de cómo se utilizan dichas palabras ajenas y con qué fin.

A diferencia de estas dos primeras novelas, los textos narrativos que siguen son decididamente novelas contestatarias. Igualmente, resulta interesante observar con qué connotación emerge el discurso religioso en ellas. En la novela *Goliat o la noche de los milagros* (1983, Alonso), se manifiesta por un lado el abuso del discurso religioso, sobre todo de parte de la jerarquía eclesiástica y de la clase social alta. Pero también el sincretismo y la ingenuidad de la gente del barrio afloran. Por ello, se postula como segunda tesis de este capítulo, que a través de la descripción del manejo de la religión que hacen las diferentes clases sociales, se emite una crítica de la sociedad, además de una crítica política. Que un análisis de la imagen de Dios en los textos, es esencial para la interpretación, forma la tercer tesis de este capítulo. En *De Dioses, hombrecitos y policías* (1979/1984 Costantini) la imagen de Dios es de suma importancia para poder entender si la parodia de los dioses griegos incluye una crítica del Dios cristiano o es una denuncia de las acciones del régimen autoritario. La pregunta que surge a través de la imagen de un Dios usurpado como se da en *El vuelo del tigre* (1981) de Moyano, es, si esta puede llegar a significar una crítica de la institución eclesiástica.

Dicho de otra manera, en todas estas novelas hay una clara referencia al discurso religioso, es decir a Dios, a ritos religiosos, a la fe. A continuación se verá si las tres tesis explayadas pueden ser comprobadas mediante un análisis histórico-cultural narratológico.

3.2.1 Estabilizadora del orden: La rebelión de los semáforos *de Juan Luis Gallardo (1977)*

Para darle contenido a la cáscara del orden,
para edificar un Orden Justo,
hemos de ganar el corazón de los hombres
(Juan Luis Gallardo 1977: 207).

La rebelión de los semáforos es la última novela de una trilogía (*Frida*, *Los Ombuses de Falucho*), escrita por Juan Luis Gallardo en 1977, en plena dictadura militar.[647] Al contrario de la mayoría de las novelas contestatarias, la trama se desarrolla en la capital del país, es decir, en el centro del poder. Un día lunes, después de un fin de semana largo, entre las diez menos cuarto y las diez, bajo el ardiente sol de verano, se produce una confusión total en Buenos Aires: un coche se desprende de la caravana de automóviles que se mueve lentamente hacia el centro de la ciudad, sobrepasa las señales de un semáforo a lo que se suman otros vehículos, y pronto se producen atascos, choques e incendios en diferentes partes de la ciudad, hasta llegar a un caos completo. Concuerdo por eso con Maristany, quien denomina la novela "una alegoría del caos" (Maristany 1999: 160).

La voz heterodiegética explica:

> Más fuerte que el temor, superior al cálculo y las previsiones, un abrasador sentimiento de liberación crepita en los corazones. La sublevación frente a los semáforos se extiende contra toda restricción, ordenamiento o reglamentación (13).[648]

Al querer establecer orden, el jefe de policía, Orestes Raspagnetta, se ve sometido a la rebelión, ya que los patrulleros le faltan el respeto, hasta perder totalmente la disciplina y llegar de los insultos a "los agravios personales ocultos, los secretos resentimientos disimulados" (19).[649] Raspagnetta pasa del enojo al miedo y hasta al pánico, al ver el desborde del comportamiento de sus subordinados. Sin embargo, tiene que hacer frente al embotellamiento, ya que el ministro le obliga a hacerse cargo, eludiendo así la propia responsabilidad. Busca entonces a otra persona para pasarle la carga y la responsabilidad y la encuentra en Prudencio Alcaraz.[650] Se trata de un viejo policía, retirado desde más de 14 años, pero tan hábil que no han podido prescindir de sus servicios, por lo cual fue invitado a vivir en el sótano del edificio policial.[651]

---

[647] Juan Luis Gallardo nació en 1934 en Buenos Aires. Fue abogado y profesor en la Escuela de Ciencias Políticas de la Universidad Católica Argentina (UCA). Dirigió la editora oficial ECA (Ediciones Culturales Argentina) y EDUCA (Ediciones de la UCA) y fue Director Ejecutivo de la Revista de la Escuela de Guerra Naval. Además de ser columnista en *La Prensa*, *La Nueva Provincia* y *Confirmado*, publicó novelas, cuentos, poesías, fábulas, biografías, historias y obtuvo varios premios, entre ellos la Cruz de Plata Esquiú y el Premio Santa Clara de Asís.

[648] A partir de aquí, los números entre paréntesis se refieren a la edición de *La rebelión de los semáforos* de Gallardo de 1977.

[649] El apellido recuerda a Gabriele D'Annunzio (1863-1938), con el seudónimo de Gaetano Raspagnetta, era príncipe di Montenevoso, Italia. Era escritor y se convirtió en portavoz a favor de la Primera guerra mundial. Es considerado figura líder del fascismo italiano, sin haber sido miembro del partido fascista de Mussolini (cf. Toni Montesinos (2001: s.p.).

[650] El nombre Prudencio Alcaraz invita a comparar su carácter con "Prudencio Navarro, el cuarteador de Barracas" (27). Este es un personaje de la telenovela del mismo nombre: "La historia es un fiel reflejo de una época del viejo Buenos Aires suburbano. El personaje es un porteño, nacido en la cuna del tango, duro con los guapos pero tierno para el amor..." Además, se dice de él que se "juega en el barro para sacar a quien necesite una mano" (http://www.gabrielagili.com.ar/-el%20cuarteador.htm), lo que se puede comprobar en el personaje Alcaraz.

[651] El número 14 se forma con dos veces el siete, número sagrado en muchas religiones, además central en la antroposofía de Rudolf Steiner. En el Evangelio de San Mateo se encuentran referencias respecto a la genealogía de Jesús: "De modo que hubo catorce generaciones desde Abraham hasta David, catorce desde David hasta la cautividad de los israelitas en Babilonia, y otras catorce desde la cautividad hasta el Mesías" (San Mateo 1:17). En referencia a la novela se pudiera

A través de la descripción de los personajes que realiza la voz heterodiegética, el lector percibe que Raspagnetta es un inepto y no sabe ocupar su puesto, mientras que Alcaraz es el policía auténtico, aún más, aparece como un símbolo del ser nacional argentino, mateador, recto en sus convicciones, pero siempre con respecto hacia sus superiores (mientras que lo merezcan): "Malo es cuando la gente no obedece. Y peor es cuando no manda" (31), le dice al jefe de policía.[652] Al recibir la orden de hacerse cargo del caos, convoca a seis personas, cuyos nombres pueden ser considerados aptrónimos: a un abogado, el doctor Olañeta (posiblemente el alter ego del autor), al cucarachero, llamado El Cuca, que por su profesión de eliminar las cucarachas "será piloto y guía de una geografía secreta, alojada en las profundidades y en las alturas de la gran ciudad" (40). A ellos se suman Eulogio Roncoroni, con el apodo Ulogio, de oficio ebanista, muy grande y con muchas fuerzas, además su hijo Mario, poeta. Entre los elegidos se encuentra también el escribano Gerónimo P. Mooney (una alusión a la palabra "money" (dinero) en inglés), "Liberal Intachable" del emprendimiento. Ya sobre la marcha llega el capitán Marcial, cuyo nombre deviene del campo de batalla.

Los acontecimientos de parte de la muchedumbre se narran desde los personajes de Mónica Kramer Arizmendi, una joven bonita que en vez de trabajar decidió descartar la educación estricta de sus abuelos y padres, lanzándose a los brazos de cada hombre rico que pudiera encontrar. Mónica, de cierto modo, ha sido la causa del atasco vial. Cacho Malatesta, un empleado malhumorado de un banco, que se siente sobrepasado al no haber sido tomado en cuenta cuando le tocaba un ascenso, la observa desde su coche. Pero Mónica al mismo tiempo se da cuenta de que otro hombre a su otro lado trata de llamar su atención. Cacho también se entera de eso, pero, con un reloj Rolex ya fuera de moda y sentado en un Fiat, no puede permitir que este otro, con su Ferrari y su encendedor caro, gane la partida, y pasa el semáforo en rojo para no perderlos de vista, a lo que otros le siguen, hasta que se produce el atasco.

El otro hombre, que llamó la atención de Mónica, es Armando Ricci, quien, según los indicios que hace prever su nombre, es de familia adinerada.[653] Es descrito como "[f]ísicamente mal dotado, la especulación era para él un deporte" (50). Él, como empresario, es descrito como buena persona, pero a pesar de la bondad con su gente –hasta les abre voluntariamente el tesoro– le roban el encendedor:

> nunca fue[] mezquino con su gente. (…) Sin embargo, parecía como si el ambiente que imperaba a partir de La Rebelión de los Semáforos hubiera tornado intolerable la sola idea de una dependencia, fuera ésta económica, intelectual, familiar o espiritual (73).

---

decir entonces, que Prudencio Alcaraz es considerado como un Mesías que después de catorce años en el sótano, viene a salvar a Buenos Aires y a su gente. Esto a la vez hace alusión (aunque de manera más alejada) a la escena bíblica en la que los discípulos, por miedo que la tormenta hunda al barco, despiertan a Jesús que está durmiendo en el fondo (San Marcos 4:35-41; San Mateo 8:23-27; San Lucas 8:22-25). También a Alcaraz lo buscan en su sótano, para que tranquilice a la ciudad de Buenos Aires.

[652] El mate es la bebida nacional de Argentina. Se habla de matear, cuando uno toma mate con bombilla. En el caso de Alcaraz, el matear es algo esencial en su ser. Cada reunión empieza con la preparación de un mate, lo que significa cercanía y amistad entre los miembros de ese grupo. Al mate se invita, no se autoinvita.

[653] Los nombres de los otros dos personajes también tienen su significado. Kramer es un apellido alemán y es una expresión antigua para un comerciante. El apellido Malatesta proviene del italiano. Fue una familia de la nobleza. La traducción del nombre significa mala cabeza. Estos nombres subrayan que el caos afectó a toda la sociedad, con todas sus procedencias inmigratorias.

Siempre bajo un sol ardiente, los últimos límites caen, reinan el nudismo y el amor libre. El narrador heterodiegético describe el modo en que día tras día la situación en la calle se empeora; sumado al calor asfixiante y la falta de leyes o las ganas crecientes de transgredirlas, hacen que Buenos Aires se vuelva un caos que apesta. Los pocos que se niegan a desnudarse son asaltados; una vieja es la única que logra defenderse con su paraguas (cf. 98-99), pero otras mujeres "murieron en manos de las turbas, defendiendo su pudor a todo trance". En correspondencia, se describe que alguno, por lo bajo, "mencionó la palabra martirio" (99). Se asocia a través de este término, la lucha por la moral con la lucha de los mártires de la religión, como varias santas católicas (Santa María Goretti y Santa Ursula, por ejemplo) lucharon por su virginidad en nombre de Dios. Con todo, se puede decir que los asaltos y los saqueos están descritos de tal manera que el lector los percibe como algo innecesario e injusto. Los empleadores, en cambio, son descritos como buenos, sin relacionarles alguna actitud opresora.[654]

Dentro de este caos, los seis convocados alrededor del cabo Prudencio Alcaraz se ponen a buscar a los siete responsables, que son metaforizaciones de los miedos de la burguesía nacional. Según el abogado representan los siete pecados capitales personificados: el Libertismo Progresivo y el Planetarismo Apátrida, el Resentimiento Abajador, la Angurria Acumuladora, la Violencia Extraviada y el Pacifismo-a-todo-trance, la Impudicia Multitudinaria, el Homicidio Prenatal y la Confortabilidad Electrónica, la Idolatría Gástrica. Sin embargo, pronto deberán reconocer que si bien las siete personas consultadas, representan esas fuerzas, no son responsables de la "Gran Conjura", conspiración que según Alcaraz tendría el fin de aniquilar el Espíritu de Occidente. Al finalizar la novela, Alcaraz y su grupo son reconocidos por la masa, e identificados como ajenos a ella por llevar ropa, y son por eso mismo perseguidos. Están entre la opción de luchar contra la gente o elegir el único camino que les queda para salvarse: huir por la red de desagües. Es allí donde Mario, el poeta, tiene una visión en la que ve siete colores, los cuales representan cada uno a uno de los pecados capitales: la envidia (verde), la avaricia (amarillo), la ira (rojo), la lujuria (rosado), la pereza (gris), la gula (pardo), la soberbia (negro). "Algo infinitamente maligno signaba el cónclave espectral. Un frío intenso invadió la gruta" (200). Al mismo momento, la muchedumbre logra ingresar a la red de desagües. Pero ya no parece a seres humanos, sino a animales: "Muy pocos se mantenían erguidos sobres sus pies y, en cuatro patas, recorrían el edificio emitiendo sonidos guturales" (196). Cuando Mario los ve pasar, reconoce la verdadera fuente del caos:

> El espectáculo era horrible. Una muchedumbre que gruñía llena de odio y avanzaba en cuatro pies, cubierta de barro infecto, con la vista definitivamente baja. –¡Son chanchos! –musitó Alcaraz, estremecido. –Cerdos, una piara de cerdos… –dijo Olañeta, como recordando algo. […] –Legión!! Su *nombre es Legión*!!! [dice Mario] (202-203).

En una nota se hace referencia a San Mateo 5:8-13. En realidad se trata de San Mateo 8:28-34.[655] En estos versículos se narra cómo Jesús libera a dos hombres de unos espíritus impuros, a los cuales envía a meterse en los cerdos del monte, que entonces corren hacia el agua cercana,

[654] Aunque la benevolencia de los empresarios con sus empleados en la novela, a mi entender, tiene el fin de destacar la injusticia de parte de los subversivos, hay que señalar que sí hubo empresarios a favor de las ideas de la izquierda. En su libro *El enigma Perrotta* Seoane destaca un ejemplo de un empresario que de una actitud de apoyo a todos los golpes de Estado pasa a la adhesión a las ideologías de izquierda; Perrotta figura a partir de 1977 en la lista de los desaparecidos (cf. Seoane 2011).

[655] El mismo acontecimiento se encuentra en San Marcos 5. En esa versión se trata solamente de un hombre que está poseído por los espíritus.

en la que se ahogan. Si bien en este caso no se puede hablar de una parodia de la escena bíblica, la implementación de estas palabras ajenas sirve, según el concepto de Hutcheon (cf. 1985: 6) para evocar la atmósfera de la escena bíblica en la novela: la muchedumbre corre como cerdos, en cuatro patas, hacia el Río de la Plata. Maristany señala que tal escena se trata de una alusión a los secuestrados, víctimas, en general, de los "vuelos de la muerte", hallados en el Río de la Plata (cf. Maristany 1999: 168, nota 15), lo que, siguiendo al hilo interpretativo de la novela, significaría comparar a los considerados subversivos con cerdos poseídos por espíritus. De hecho fueron considerados el cáncer de la sociedad por el discurso oficial, o, como en el caso de las Madres de la Plaza de Mayo, como 'locas', que precisan de un Jesús (un salvador) que expulse de sus cuerpos a los espíritus y logre que vayan a ahogarse en el Río de la Plata. La traslación sería entonces que la Junta Militar se arroga el sentido de Jesús, pero, en vez de expulsar los espíritus, mata a los hombres. Esto, o se debe a que los militares no consideran que los subversivos valgan mayor atención y cuidado, o, a la inversa, que el discurso mesiánico implementado por los militares no tiene la fuerza suficiente para liberar a los 'impuros' de sus espíritus y llevarlos a la salvación, como Jesucristo lo ha hecho. Dicho de otra manera, el mesianismo de los militares conduce a la muerte de "locos indefensos", para hablar con Marcial, en vez de salvarlos.

Además de este final dramático con clara referencia a *La Biblia*, hay a lo largo de la novela varias escenas, en las que se alude a la religión, y, más preciso, al catolicismo. En el capítulo correspondiente al "Resentimiento Abajador", se ve sobre el techo de una casa antigua, preciosa, bien cuidada, un ángel de mármol en posición de tocar un laúd. Cuando la rabia del pueblo se focaliza en él, es apedreado, hasta que cae al patio. Entre los escombros se convierte en una paloma blanca y se va hacia el cielo, mientras que se escuchan notas de un laúd (cf. 133). De este modo, toda la violencia destructiva no puede dañar al ángel, mensajero de Dios. Si bien se retira hacia el cielo, lo hace convirtiéndose en una paloma blanca, símbolo de la paz y del Espíritu Santo. Además, el patio no queda vacío: "[m]ás tarde varias palomas, algunas blancas, vinieron a posarse en las ruinas de la casa" (133). Es decir, la respuesta de la religión al Resentimiento Abajador es la paz.

Un testimonio de la religión más evidente se encuentra en el capítulo, en que se va en búsqueda de la "Violencia Extraviada". Cuando llega Marcial al lugar destinado, están por responsabilizar al Comandante Coco y su pareja por su relación amorosa. Ambos fueron condecorados por sus acciones a favor de la revolución: el Comandante Coco no desistió en secuestrar a su propio padre. Al enamorarse una del otro, y no aceptar más los estatutos de la revolución –la camarada se niega a tener relaciones sexuales con otros camaradas, aunque se supone que es un deber para ella (cf. 153)–, ambos son llevados a un tribunal.[656] Su conducta es clasificada como adhesión a la vida burguesa, despreciada y entendida como un peligro para el movimiento. Cuando son condenados a muerte, piden ambos la última absolución de un cura. Resulta que el mismo fiscal ha sido cura antes de ingresar al movimiento, pero se niega a cumplir con el pedido, por haber renunciado para siempre a su oficio. Pero al sacerdocio no se puede renunciar, como argumentan los condenados, por lo que no les puede negar

[656] Esta escena de la novela corresponde a lo que Laudano trabajó sobre el discurso de los militares sobre la mujer: "se señala reiteradamente que si las mujeres no aceptan las órdenes impartidas –aún cuando ellas las consideren erróneas– son asesinadas" (Laudano 1998: 57-58).

la última absolución. Ante la ceremonia conmovedora, el tercer camarada –el acusador principal– demuestra remordimiento, sale en defensa de la pareja y al estallar los tiros desde ambas partes, el sacerdote se pone como escudo viviente ante la acusada atada, que así se convierte en la única sobreviviente (cf. 158). Resumiendo, se puede decir, que los dos acusados se arrepienten de su accionar revolucionario porque se han enamorado. Se asume que vuelven a la vida burguesa con sus conceptos de la moral y con ella a la fe cristiana. A través de su ejemplo heroico, porque no les importa morir por su amor sincero y la reencontrada verdad cristiana, logran liberar también al sacerdote y a otro camarada del camino erróneo.[657]

En el contexto del análisis del discurso religioso, llega a ser de mucho interés también el capítulo "Conclusión". A pesar de estar claramente indicado en la tapa del libro que se trata de una novela, ese título, no muy habitual para un texto narrativo, refuerza la clasificación de Maristany quien la considera "un relato alegórico con fines pedagógicos y moralizadores" (Maristany 1999: 160). En ese capítulo, los siete convocados pasean por los techos y diferentes caminos de Buenos Aires y observan que dentro de las casas, en contraste absoluto a lo que está pasando en las calles, hay gente tranquila, cenando:

> A sus pies apareció una ciudad diferente. Una ciudad de gente que no se había volcado en las calles. Una ciudad de gente que sale a la calle pero vuelve de la calle. […]. Una ciudad de gente silenciada y silenciosa. De gente tan numerosa como aquella que inundaba de odio la ciudad (205).

No toda la ciudad está entonces en revolución, como se pudiera haber creído a lo largo de la novela. Pero Maristany remarca en que esta gente está descrita como "silenciada y silenciosa". Ya que "silenciada" tiene una connotación negativa, se debe preguntar, quién la silenció. ¿Fue silenciada por los revolucionarios, que matan a todos los que se resisten a la cópula compulsiva que proponen los rebeldes? (cf. los acontecimientos en la página 99). En cambio la palabra "silencio" en el contexto de la novela, tiene una connotación positiva, en el sentido de la vida "normal", por el contraste que forma en relación a la violencia en las calles.[658] Según la descripción favorable que sigue, –aunque para el lector de hoy en día es una imagen conservadora y burguesa–, se comprende que por esta gente se debe trabajar para que vuelva el orden a la ciudad:

> Había familias reunidas bajo parrales musicales. Familias que hallaban firmeza en la jerarquía de un orden aceptado por amor y por deber. Había mesas tendidas, con manteles a cuadros, donde la previsión materna aun distribuia [sic!] porciones humeantes (206).

Se relata una vida familiar en paz, sin preocupación de lo que está pasando afuera. Una paz por lo tanto en desconocimiento, una vida en paralelo. Mario interpreta lo visto de la siguiente manera:

> Vendrá la lluvia. Vendrá el agua del cielo y espantará los demonios de la rebelión, […]. Porque no es posible vivir en el caos. Sin embargo, el orden es una cáscara. […] Porque la clave de la Rebelión de los Semáforos está dentro del corazón de los hombres. Allí ha de librarse una íntima batalla, larga y tenaz. […] Para darle contenido a la cáscara del orden, para edificar un Orden Justo, hemos de ganar el corazón de los hombres. […]. Nos alentará a ello haber conocido la existencia de La Buena Gente que vimos

[657] Para información sobre ideas y conceptos del movimiento Montonero cf. Eduardo Anguita y Martín Caparrós (1997).
[658] Ambas imágenes aluden a la situación política social argentina de aquellos años. Cf. la publicidad "El silencio es salud", que indica que el silencio es lo que se espera del pueblo. La gente en contra del régimen militar fue 'silenciada', o sea 'desaparecida', cf. también el capítulo II.1. Sobre la importancia del silencio en las novelas contestatarias en el contexto de la religión cf. los capítulos III.1 y III.2.

> desde las azoteas de Boedo. De esa Buena Gente tan próxima y que, sin embargo, tantas veces no vemos. Es una alta empresa. Una alta empresa comenzada hace casi dos mil años… (207).

En conclusión, el motivo o la causa de la Gran Conjura ha sido que los siete pecados capitales se han instalado en los corazones de la gente, como lo habían hecho los espíritus impuros en los dos hombres de la historia bíblica. Esta vez, no está Jesús para liberar a los poseídos, así que se convierten de manera figurativa en cerdos que se ahogan en el Río de la Plata. Es por ello, que concuerdo con Maristany en que se puede considerar que en esta novela se "exige un 'salvador' que vendrá a restablecer el orden y la identidad de la comunidad nacional" (Maristany 1999: 177). Acierta en que "*La rebelión de los semáforos* transmite en su alegoría la imagen que un sector de la sociedad tenía del país antes del golpe de Estado" (Maristany 1999: 177).[659] Pero difiero de su conclusión que el salvador llamado en el texto narrativo sea el régimen militar, aunque el gobierno de facto en Argentina de aquellos años se había autoproclamado ser el salvador de los ciudadanos. Porque en la novela no vienen los militares a limpiar la ciudad, viene la lluvia. Ella es una alusión tanto al diluvio bíblico (cf. Génesis 7) como a la historia de Sodoma y Gomorra (Génesis 18:16-19:29). En ambos cuentos bíblicos, la gente no obedeció los mandamientos de Dios, por lo cual es castigada. Son salvados de la ira de Dios únicamente los que lo respetaron (o sea Noé y Lot con sus familias respectivamente). También en la novela se puede observar a la gente buena por la cual vale trabajar, la que es "tan numerosa como aquella que inundaba de odio la ciudad" (205). Es decir, esa gente también respecto a su cantidad vale la pena ser protegida, ya que no corresponde a una minoría como en las historias bíblicas. Se puede concluir, por lo tanto, que Buenos Aires no será inundada ni quemada. El agua será lo necesario y suficiente para limpiarla de todo el mal. No obstante, según el discurso del poeta, las personas mismas (y con ellos también el lector) deben trabajar para que los siete pecados capitales abandonen sus corazones. Que ese es un deber del cristianismo, está explícito en la referencia que esta es "una alta empresa comenzada hace casi dos mil años" (207), es decir, desde Jesucristo.[660]

Otro argumento en contra que la novela indique a los militares como a los salvadores, es que no se menciona en ninguna parte que sean ellos los que tratan de establecer nuevamente el orden. Resalta sobre todo la desobediencia de los policías hacia sus superiores; y hay un párrafo en que se explica que también la tropa se amotinó: había un calzón izado en vez de la bandera, todo era un caos y el Capitán Marcial cuenta que a los otros militares fue concedido "un franco a más no poder" (63). Únicamente queda él cumpliendo, ya que estaba de guardia. Como "el jefe no había dado contraorden, Marcial estaba en su puesto" (63-64). Si bien esto para el lector no militar de la actualidad podría implicar una lectura irónica, si se tiene en cuenta el contexto, lo narrado subraya la obediencia y la lealtad de Marcial, y al mismo tiempo la desobediencia de todos los demás. Con todo, los militares no se han salvado de la Gran Conjura. Empero, se puede afirmar junto con Maristany, que la "novela es la figuración literaria de los principios, valores y categorías que legitimaban la toma del poder por parte de los

[659] Cf. el capítulo II.1 de este trabajo.
[660] La descripción de la gente buena y el agua limpia, también puede ser una alusión a la "nueva Jerusalén" (cf. Apocalipsis 22:1-4).

militares" (Maristany 1999: 160).[661] Contradiciendo a la vez la opinión de Maristany, es necesario recalcar que en la novela no se habla de establecer simplemente el orden. Finalmente no son ni el policía, ni el abogado, ni la fuerza militar, con todo el significado que cargan esos tipos sociales, los que encuentran la solución. Es el poeta, el intelectual, el que tiene la visión de los siete pecados capitales y el que impide que los delegados se defiendan ciegamente frente a un ataque de la muchedumbre: "–Vamos a hacer una carnicería entre esa gente. Y esa gente está loca" (195). Con ello disculpa y destaca que esa gente no está con todas sus facultades para poder pensar y reflexionar, que en cierto sentido es inocente en sus acciones, argumento central en muchos juicios hoy en día. Foucault señala que

> el loco es aquel cuyo discurso no puede circular como el de los otros: llega a suceder que su palabra es considerada nula y sin valor, que no contiene ni verdad ni importancia, que no puede testimoniar ante la justicia, no puede autentificar una partida o un contrato, o ni siquiera, en el sacrificio de la misa, permite la transubstanciación y hacer del pan un cuerpo; en cambio suele ocurrir también que se le confiere, opuestamente a cualquier otra persona, extraños poderes como el de enunciar una verdad oculta, el de predecir el porvenir, el de ver en su plena ingenuidad lo que la sabiduría de los otros no puede percibir (Foucault 2004b: 16).

Esta explicación del 'loco', hace recordar al concepto del bufón de la Edad Media, el único en la corte que tenía el derecho de decir al rey la verdad, sin tener que temer consecuencias, ya que era aparentemente un tonto que no sabía de qué estaba hablando. Pero en la época de la dictadura militar, el miedo a que el pueblo pueda considerar que los subversivos, las Madres 'locas', pudieran estar diciendo la verdad y generar adhesiones a su causa, hace que los *grupos de tareas* las persigan: el derecho de 'hablar sin consecuencias' es negado a los 'locos' del régimen militar.[662] Pero en la novela este derecho les es concedido y remarcado como necesario. Mario afirma además, que el orden es una cáscara que requiere que se le dé sentido. Ese únicamente se alcanza a través del cristianismo. Dicho de otra manera, no se puede decir que Gallardo defienda la intervención militar ciegamente. Sí está claramente en contra del marxismo, pero también se opone a la invasión de los EE.UU. con su mercadería, sobre todo de los anticonceptivos, en contra de los cuales también se dirige la novela (cf. el cuento del Rey, el Sabio y el Santo, en las páginas 174-176). Por consiguiente, se puede decir que la novela contiene una clara noción pro-católica y en favor de los valores cristianos-occidentales, como los explaya el abogado a lo largo de varias páginas (cf. 79-91), con lo que apoya a la política oficial del gobierno militar. Pero también contiene una advertencia al mismo, que el cristianismo no debe de ser abusado para los fines propios, sin tomar sus principios en serio.

Según la emergencia del discurso religioso se puede clasificar a la novela dentro de la segunda categoría de Hammer, en la cual se distingue la entrada de la religión en la literatura, ya que una de las ganancias en el sentido de Langenhorst, se obtiene a través de los *reflejos textuales* que son integrados al texto. La 'palabra ajena' (según el concepto de Bajtín 1979), que en esta novela entonces no es tergiversada, sino tomada en su significado original, sirve para apoyar los argumentos de la narración y darle más énfasis. Si la historia bíblica del diluvio y la de los espíritus impuros son llevadas al momento de la actualidad de aquellos años

[661] Maristany clasifica esta novela como "relato legitimador de todas las acciones del gobierno" (Maristany 1999: 157). A la vez señala que esa clase de literatura 'legitimadora' no es exclusiva de la última dictadura militar, sino existe ya desde los años '20 en Argentina (cf. Maristany 1999: 158).

[662] Lo mismo se puede observar en la novela *Goliat o la noche de los milagros* (Alonso).

de la sociedad argentina, ellas implican una crítica a las así llamadas fuerzas subversivas. Los símbolos religiosos, como la paloma, sirven para mostrar que la religión es más fuerte que cualquier poder destructivo. Pero si bien todos estos discursos religiosos permiten asociar a la novela como un texto pro-dictadura, como también lo hace el estudio de Maristany, solo un análisis pormenorizado del discurso de cada personaje tipificado, contribuye a la comprensión de que esta novela involucra una crítica a los militares. Porque, como dice el poeta Mario: "[p]ara darle contenido a la cáscara del orden, para edificar un Orden Justo, hemos de ganar el corazón de los hombres" (207). Dicho de otra manera, el orden es una cáscara (necesaria), según la novela, pero no permite un orden estable, si este se impone a la fuerza, sin llenarlo con contenido (cristiano). Sin embargo, hay que recalcar, que esta advertencia está muy escondida bajo el discurso de la necesaria salvación de los valores cristianos-occidentales.

3.2.2 *El fiel de la balanza:* Los caminos *(1981) de Jorgelina Loubet*

Mi verdadera aventura es otra cosecha
(Loubet 1981: 321).[663]

La novela *Los caminos* de Jorgelina Loubet es ubicada en 1975, es decir, poco antes del golpe militar.[664, 665] Hace referencia al pasado inmediato, el derrocamiento del Presidente Arturo Illia en 1966 y los episodios universitarios de "La Noche de los Bastones Largos", e incluye una advertencia de que se está a las puertas de un golpe militar.[666]

Como muchos autores de esta época, Loubet está interesada en los problemas de la humanidad y fascinada por los existencialistas franceses (cf. Gustavo Fares y Eliana Hermann 1993a: 115). Según Julieta Gómez Paz (1982: 15) la "problemática existencial […] está realmente encarnada en los personajes".

> Como ocurrió con muchos de nuestros escritores, a partir de la década del '50, sus postulados calaron profundamente en Loubet y funcionan como sustrato ideológico en las novelas. Es desde esta perspectiva que se plantean los temas que tienen que ver con la misma condición humana -el amor, los lazos afectivos, la vida, la muerte, la maternidad-, sin embargo, son focalizados desde una impronta que suaviza los conceptos ideológicos de base ya que la obra sugiere los posibles caminos que pueden ser asumidos en el intento de 'trascender la mera existencia'. (Sales 2007: s.p.).

Pero es necesario aclarar que no solamente el concepto existencialista entra en la novela. Dubatti señala que hay varias influencias espirituales:

> Julia Ramey realiza un proceso espiritual, 'una aventura interior' (p. 276), articulada sobre reflexiones y veladas citas textuales de obras religiosas y filosóficas. Se trata de transcripciones (no declaradas con notas eruditas, apenas diferenciadas con bastardilla) del Bhagavad-Gita (libro de religión hindú), de las Confesiones de San Agustín, de la Biblia, de Temas de la mística del investigador Vicente Fatone (Dubatti 1991: 72-73).[667]

Que las citas no sean declaradas puede indicar que ya no es relevante de qué religión provienen, sino lo importante es el mensaje en sí mismo. Según el concepto de Bajtín (1979) se puede señalar que el discurso religioso es tomado e integrado al texto como un híbrido, pero no en boca de un personaje, ni como parte de la voz narradora, sino que ingresa a la novela como voz propia, como una voz más y cumple como tal su función.

---

[663] En lo siguiente los números entre paréntesis se refieren a la edición de *Los caminos* de Loubet del año 1981.

[664] Jorgelina Loubet (Buenos Aires 1918-10.10.1997), obtuvo el título de doctorado en matemáticas, pero se retiró de su profesorado, para dedicarse a la escritura literaria. Es fundadora de la rama argentina del PEN Club International y ganadora de varios premios literarios. Según la clasificación de Kohut (2010) no entra en ningún grupo de la literatura de la dictadura, por haber nacido antes de los años '20, pero empieza a publicar como los autores pertenecientes al primer grupo en los años '60. Su primera novela *La breve curva se* publicó en 1961. Además de otras novelas, entre ellas *Los caminos* (1981), en la cual se centra el análisis del presente trabajo, publicó el libro de cuentos *Mi barrio, mi país, el mundo* (1978), piezas teatrales y varios artículos y libros sobre literatura. Muy parecido a lo que se destacará en su propia obra, resalta en su estudio sobre las obras de Olga Orozco, Elvira Orphée y Sara Gallardo, que "[n]inguno de los personajes centrales de estas autoras acepta la rendición. Más allá del cuerpo y de la madriguera, recogen el desafío y, […], resueltos a encender la vida hasta la incandescencia para contemplar en éxtasis su fulgor, ya sea mágico, demoníaco o divino, y abrir así, grandemente, las puertas al infinito" (Loubet 1980: 23).

[665] Cf. por ejemplo *Ganarse la muerte* (Gambaro), o *Goliat o la noche de los milagros* (Alonso).

[666] En "La Noche de los Bastones Largos" se desalojaron el 29 de julio de 1966 por parte de la Policía Federal, cinco facultades de la Universidad de Buenos Aires (UBA), ocupadas por estudiantes, profesores y graduados, en oposición a la decisión del gobierno militar –que derrocó en 1966 al presidente Arturo Umberto Illia– de intervenir las universidades.

[667] Referencias a distintas religiones también se encuentran en *La larga noche de Francisco Sanctis* (1984b) de Costantini. Su protagonista, Francisco Sanctis, también es llevado a actuar por una fuerza interior, como Julia en la presente novela. Cf. el capítulo III.2.3.2 de este trabajo.

Los personajes de la novela *Los caminos* son tanto intelectuales, artistas, militares, técnicos/científicos que viven en la ciudad, como gente que sigue la vida rural.[668] Con la constante comparación de la vida en la ciudad y la del campo, Loubet logra una valoración de la vida y de la población rural. Todo lo que importa en la ciudad no tiene validez en el campo, que todavía depende absolutamente de la naturaleza: "El campo es caracterizado con fuertes rasgos de idealización y al margen de la historia, llega a ser definido como una 'religión'" (Jorge A. Dubatti 1991: 73; nota 16). Se brinda entonces un espectro bastante amplio de la sociedad argentina de los años setenta. Los caminos, por los que deben andar los personajes de la novela, "describen parábolas ejemplares en relación con la historia argentina, casi alegorizan los mecanismos de comportamiento de diferentes sectores sociales y de poder en la Argentina del 75" (Dubatti 1991: 72).

> Recordemos que el tiempo histórico-político en que Loubet desarrolló su actividad productiva (nos referimos especialmente a los años que van de la década del '50 a la del '80) obligaba a cada ciudadano a tomar una postura que marcaba profundamente su acción y su vida. La mirada atenta, sensible e indagadora de nuestra escritora no podía dejar de detectar esto y por lo tanto lo transfiere así, como ella lo ha advertido, en el texto y en sus personajes de papel que, en su conjunto ofrecen una versión 'humanizada' de los hechos. En este sentido, la obra de Jorgelina Loubet, permite completar -como siempre ha ocurrido en la interacción entre Historia y Literatura, Ciencia y Arte-, el mapa conceptual de la época a la que alude (Sales 2007: s.p.).

Loubet logra representar a través de modos narrativos como el fluir de conciencia (sobre todo en el caso del protagonista Diego) y a través de los diálogos, en los que las expresan sus pensamientos, los diferentes caracteres sociales con sus miedos y esperanzas, sus ideologías y sus convicciones. Pero también a través de comentarios o pensamientos que van hacia el pasado, el lector logra hacerse un cuadro más complejo de cada personaje y puede juzgarlo de manera más acertada. Junto con Dubatti se puede recalcar que hay protagonistas que traspasan experiencias completas:

> desarrollan una historia casi cerrada, con estructura clásica de comienzo - desarrollo - fin; las experiencias incompletas, por el contrario, son fragmentadas, no se cierran, trabajan con el final abierto aunque en alguna medida previsible (Dubatti 1991: 72).

La mayoría de los personajes no son estáticos, ya que el lector puede comprobar un cambio en ellas a lo largo de la novela: los acompaña en las encrucijadas y su 'camino' por la vida y "asiste al nacimiento de una identidad, definida por el tipo de experiencia vivida", como señala Dubatti (1991: 72). Si bien Dubatti tiene razón en referencia a que en la novela se describen diferentes caminos, según los personajes que los tienen que andar, se puede preguntar si es tanto el camino, el que define el carácter de la persona, o si no es más bien el carácter de ella, lo que define el camino. Esta diferenciación se hace importante con respecto al análisis del discurso religioso y la relación que tienen los protagonistas con la religión.

Uno de los caminos más complejos que se describe es el de Julia Ramey. Julia es una mujer entre los cuarenta y los cincuenta años, que después de la temprana muerte de sus padres por un suicidio, se hace cargo de las propiedades del campo, dejando a su hermano, Marcelo Ramey, en plena adolescencia, solo en la casa en la ciudad al cuidado de la cocinera Lola y su hijo José. Después de la muerte de su gran amor, Fernando Clermont, amante y

[668] Como los personajes de esta novela, también en *Metáforas y reflejos* (1991, Loubet) con "un buen manejo del lenguaje, la religión, el arte, la ciencia están representados a través de sus protagonistas" (Fares y Hermann 1993b: 130).

consejero de todos los asuntos del campo, Julia vuelve a la ciudad y se ocupa de su taller de tejidos. Recién cuando recibe un llamado del hijo de Fernando, Fernandito Clermont, preguntando si quieren hacerse cargo o vender el campo, vuelve, y empieza a revivir el pasado. Al mismo tiempo, se acerca nuevamente a su hermano, con quien reside otra vez. Marcelo es un intelectual introvertido que necesita de su cuidado y que, aparentemente, no es apto para las relaciones humanas. A pesar de ello, se casó con Ana Treing, mujer que estaba sola y que le daba lástima. La vida solitaria de ambos provocó un estado de locura en Ana, y Marcelo, quien tarda años en detectarlo, termina internándola en una clínica por sus delirios (cf. 51-56). La falta de preocupación por parte de Marcelo es algo que es reclamado varias veces por los médicos. Al ser "Ana Treing […] anagrama de Argentina" (Dubatti 1991:74), esa ausencia de cuidado por parte del esposo, el que por ley debería cuidar de ella, se hace más importante todavía.[669] Pero aunque Marcelo es considerado por muchas personajes abiertamente como un monstruo por no ocuparse de su esposa, también reconocen todos que es mucha responsabilidad y una carga significativa de ocuparse de una loca, "quien cruzó ciertas fronteras" (277). Es decir, si se traslada el descuido de Ana Treing a la situación nacional de aquellos años, que estaba marcada por la incertidumbre que vivía el pueblo argentino en 1975, se puede llegar a reconocer que es mucha responsabilidad que tiene el gobierno y una tarea ardua, el ocuparse de ese país que "cruzó ciertas fronteras". Si el legítimo esposo/gobierno no lo puede o no lo quiere asumir, queda la pregunta, ¿quién lo hará? En la novela es Julia, la que finalmente asume la responsabilidad y se ocupa de Ana Treing. Lo que le agrega "un sentido simbólicamente nacional" (Dubatti 1991: 74-75) a la misión trascendente de Julia.

Enlazada con la historia de Julia se narra la historia de Laura, otra de las protagonistas que traspasa experiencias completas, y la de su esposo Diego Alvarez Herzog. Un matrimonio joven, con dos hijas, que volvió en 1975 desde el exilio en Nueva York e Italia a Argentina, después de haber pasado ocho años afuera. Se habían ido por la represión desatada en el 1966 contra los universitarios en "La noche de los Bastones largos". La familia vuelve a pedido especial de Diego, quien quiere devolver a su patria los años felices de su niñez y siente que la patria lo necesita. Es un científico reconocido, así que pronto consigue trabajo en el Centro de Energía Atómica. Lo que no sabe es que este favor lo lleva a vincularse con un grupo militante de izquierda: a cambio del puesto que le han conseguido esperan una retribución determinada. Laura, al enterarse, no acepta esta vinculación y la pareja se separa, aunque el matrimonio para Laura significó todo. Después de haber sido obligado a depositar una bomba en el Centro de Energía Atómica, Diego abandona el país. Laura, aunque separada ya definitivamente de Diego, sin conocer su destino, es secuestrada por un grupo terrorista de derecha. Como no está enterada de nada de lo que a Diego y su involucración política se refiere, es liberada salvándose con ello "de la muerte apenas por milagro" (Dubatti 1991: 75). Esta lectura de Dubatti es cuestionable porque se declara en el final de la novela que Diego está en "camino de regreso a la Argentina [...] sin salida" (292), para servir como rehén a cambio de la libertad de Laura. Si bien no se explicita nada más, el lector que conoce los acontecimientos ocurridos durante la dictadura militar sabe que no hay demasiado lugar para las dudas sobre su destino final.

[669] Si se tiene en cuenta que la novela se desarrolla en el año 1975, los sentimientos de Julia se vuelven aún más importantes: "esa difusa sensación de inestabilidad como si alguna catástrofe se preparara para sumarse a la de Ana, como si algo estuviera a punto de precipitarse sobre ella" (84), puede ser entendida como alusión al golpe militar en el 1976.

Una contrafigura de este matrimonio son los esposos Raúl Aristi, joven militar y Graciela, "mujer que lúcidamente interioriza los errores de la tarea de su esposo" (Dubatti 1991: 75). Graciela y Laura fueron amigas del alma en la escuela de monjas en Bolívar. El momento del reencuentro entre las amigas se describe como que "colocan en el agua de la amistad" una rosa de Jericó "y que revive como si las muchachas jamás se hubieran separado" (31).

Según se ha visto, las relaciones entre los personajes (en el sentido de Surkamp 2003) son de gran importancia en esta novela. Sobresalen entre ellos el concepto del matrimonio, uno de los sacramentos de la religión (católica) cristiana, y el de la amistad. Si se tiene en cuenta la valoración que los militares dan al cristianismo y su afán de salvar esos valores, es de mucho interés comparar la pretensión de los personajes de ser cristianos con su actuar. Se estudia si es posible colocar esta novela entre las obras contestatarias, aspecto que se revela como importante, ya que deja al lector un gran margen de ambigüedad: en este texto narrativo de Loubet, se observa un señalamiento acerca de que la violencia se hallaba tanto en la izquierda como en la derecha.[670] Así se menciona que el secuestro de la protagonista Laura puede ser un arreglo entre la "izquierda con la izquierda, la derecha con la derecha, o la derecha con la izquierda o…" (248). Como ya se ha visto en la primera parte de este trabajo, en aquellos años muchos argentinos vivieron en un estado de confusión. Por ejemplo, después del atentado al Padre Carlos Mugica, la opinión pública adjudicó la autoría tanto a la Triple A como a los Montoneros (cf. Pontoriero 1991: 114). Se observa en la novela el cambio que se produjo en la sociedad argentina de los años 1974 al 1976: del miedo de ser víctimas de secuestros, los militares pasan a ser los secuestradores de los –a sus ojos– subversivos y de sus amigos, politizados o no.

Estoy, por lo tanto, de acuerdo con Dubatti (cf. 1991: 76) en que no se trata de una novela maniquea. Pero la descripción de lo que sucede de ambos lados, sin visibles comentarios a favor o en contra de una posición, torna en un principio difícil al lector situarse en la lectura de la novela como un texto en pro o en contra de la dictadura militar. Así es posible que Peltzer critique que la novela queda "pálida en comparación con lo vivido en el país durante los últimos años" (Peltzer 2003: 35), mientras que Dubatti subraya que todavía

> en plena vigencia el golpe militar del 76, Jorgelina Loubet articula una novela donde se analiza con saldo negativo el proceso de esos años, manifestando testimonialmente escenas de la represión ilegal y el terrorismo. Los caminos es por su fecha de publicación un balance impugnador, estremecedoramente directo de los años trágicos posteriores al 75 (Dubatti 1991: 71).[671]

Si se tiene en cuenta la dificultad para publicar durante los años de la dictadura militar, y si se recuerda que existían la censura y la autocensura, es posible reafirmar la posición de Dubatti. Para confirmarlo, se rastrean en los siguientes párrafos los significados posibles de las referencias a valores cristianos como mensajes codificados.

[670] Loubet lo considera insoslayable que la política entre en su obra, ya que la "situación política, tanto local como mundial, es una de las coordenadas humanas" (Fares/Hermann 1993a: 115).

[671] Dubatti por lo tanto recalca: "Los caminos merece un lugar en la historia de la novela argentina durante los años oscuros, un lugar sin duda privilegiado. Esperamos con estas notas haber destacado algunos de sus aristas más relevantes" (Dubatti 1991: 76).

3.2.2.1 El sacramento del matrimonio y su valoración por los protagonistas

El matrimonio, según la Iglesia católica romana, es uno de los siete sacramentos que se realiza ante Dios y solamente puede ser separado en la tierra en casos muy especiales y solamente por el Papa.[672] En 1954 el gobierno peronista aprobó una ley de divorcio vincular, es decir, la extinción del vínculo matrimonial. Este se diferencia de la anterior usual separación de bienes, porque permite volver a casarse por civil. Esta ley de divorcio fue derogada por el gobierno de facto un año después del derrocamiento de Perón en 1956. Recién en 1987, finalizada la dictadura militar, se dictó una ley, que permitió el divorcio vincular nuevamente. Sin embargo, muchos matrimonios se habían ido al extranjero, donde el divorcio vincular estaba permitido. Llama la atención que en dos de las novelas trabajadas, se menciona el divorcio como posibilidad: cf. *En la estela de un secuestro*, Bosco y en *Los caminos,* Loubet. En la última, además, se habla de la posibilidad de un nuevo casamiento (cf. 191). Pero como este se refiere a un hecho pasado, puede ser una referencia a la ley del divorcio vincular bajo el primer gobierno de Perón. Con todo, la clase media y alta argentina en general rechazó socialmente una separación. Ante esta situación es interesante observar más detenidamente, cómo las relaciones entre las parejas se presentan en la novela *Los caminos*.

Hay en total seis parejas cuyas vidas y relaciones son descritas: en el campo están Julia y su amante casado, Fernando (el último muerto años atrás), que viven una relación semiclandestina. De esta pareja, el lector se entera solamente a través de los recuerdos de Julia y de Fernandito, el hijo de Fernando. Mientras que Julia extraña los consejos respecto al campo de Fernando, hombre mayor que ella, Fernandito se acuerda de la madre enferma, del ambiente pesado de la casa de su niñez, y la ausencia del padre, ya que este estaba junto con Julia. El matrimonio que forman Fernandito y Martina, también en el campo, es el único que puede ser descrito como un ideal: los dos viven una relación completa, en mutuo respecto. En la ciudad viven Marcelo y Ana, respectivamente Marcelo y Tita. Estos últimos solamente se juntan por un tiempo. Tita es descrita como una mujer moderna que necesita su libertad y no puede vivir en una relación fija, aunque sufra su soledad. Ambos se juntan cuando Ana es internada a causa de una depresión. Además, están Laura y Diego, quienes se separan, afectados por la situación política del país y los padres de Julia y Marcelo, aunque ya muertos, que habían decidido suicidarse a causa de la enfermedad terminal de ella. Esto puede ser visto como una señal del gran amor entre los dos, aunque un suicido es considerado pecado por la Iglesia, además que se señala en el texto narrativo el daño psíquico que causó en sus hijos. En la ciudad/provincia conviven Raúl y Graciela, un matrimonio militar tradicional.

Julia, la protagonista de la novela, se encuentra en un punto crucial en su vida: se debe enfrentar a los problemas de su hermano y de su cuñada, Ana Treing, que según Julia y muchos otros personajes de la novela, no debe ser abandonada en el manicomio. También para los otros amigos en la ciudad Julia se vuelve centro de la vida y de sus problemas. Pero ella también los tiene y debe hacer frente a la pérdida forzada de su amante años atrás. En esta historia juega un papel importante otra enferma, la esposa de Fernando. Sin embargo, se aclara que la depresión que sufrió no se debe a la relación que tuvo su esposo con Julia, sino que ya anteriormente padecía esa enfermedad. Se comprende que tampoco Julia recibió todo lo que

[672] La Iglesia católica romana aún no reconoce una nueva relación si uno de los dos estuvo anteriormente casado con otra persona y está divorciada de esta. Es decir, gente que pertenece al catolicismo no puede casarse nuevamente ante Dios.

le hubiese podido corresponder, porque "[l]os enfermos tienen infinitos derechos" (191), como le aclara a Fernandito. Así, Fernando nunca alzó el brazo para saludarla desde lejos, para que nadie los descubra. Sin embargo, lo que para Julia eran diez años: "qué poquito" (189), para Fernandito hijo han sido diez largos años "con la madre eternamente retraída en su cuarto tapizado de jaquecas legendarias" (189). Hace falta que Julia reconozca "Tal vez… hicimos sufrir a algunos" (190), para que Fernandito le pueda perdonar. Pero Julia añade: "– Voy a confesarte algo escandaloso: nunca me sentí culpable. La felicidad lleva consigo su propia absolución. Y, como vos, más tarde, sólo más tarde, recapacité…" (190). Su relación fuera del matrimonio, en parte se excusa con una enfermedad fuera de lo manejable y con que Julia, dentro de este marco, nunca trató de destruir esos lazos sagrados.

Laura y Diego parecen haber sido un matrimonio feliz, que juntos vivieron el exilio y concuerdan hasta cierto punto políticamente. Pero desde su regreso a Argentina por deseo explícito de Diego, Laura cambia en su actitud hacia él. Es joven aún y su actitud conservadora, inclinada hacia las tradiciones y la moral cristiana, puede ser observada en su discurso como enamorada: "*conmigo tiene que ser para la vida entera*" (10), lo que Diego repite varias veces a lo largo de la novela. Sobre todo le da especial énfasis a ese hecho cuando se encuentra inmediatamente ante la separación, la que es facilitada por ella y no deseada por él. Pero ella ya no puede seguir a Diego en su camino político. Es la actitud radical (involuntaria) de Diego, la que tiene como consecuencia la separación. Pero es la destacada religiosidad de Laura, la que hace que el quiebre del matrimonio se vuelva más significativo. La religión es base de su ser y su actuar, como se recalca cuando convence a Diego a tener hijos: "No vamos a privarnos de la dicha de ser padres, vamos Dieguito esa verdad está en mi sangre y en la tuya y además Dios proveerá" (14). Diego, al contrario, parece ser ateo y le contesta: "Dios nos proveyó de buenos garrotazos, en el patio de la Facultad: vinieron los sarracenos…" (14). Según la definición etimológica de la palabra 'sarracenos', esto puede ser un indicio de la falsedad de los militares: como los sarracenos se basan en una procedencia falsa, los militares aparentan ser los defensores del cristianismo, aunque en realidad hollan sus mandamientos.[673]

Cuando Laura y Diego salen una noche, se encuentran de casualidad con el matrimonio formado por Graciela, amiga de Laura desde el colegio y Raúl, militar. Durante la cena queda claro que políticamente no concuerdan. Cuando Laura trata de cambiar el tema tiene que enfrentarse con que Graciela también ha recibido instrucción militar y que ha aprendido a defenderse: "sabemos que nos pueden raptar a nosotras o a nuestros hijos, cosa que a ustedes nunca les ocurrirá. Sabemos lo que ustedes no saben: que estamos en guerra" (37). A través de la descripción de sus salidas en Tucumán, el lector se da cuenta del temor de los militares que tienen al terror de la izquierda en los años previos al golpe militar. También se destaca que no cuentan con mucho dinero, porque la salida que hacen en Buenos Aires es una absoluta excepción y piensan dos veces antes de gastar un peso, un hecho que en los otros personajes no es recalcado nunca.

El lector se entera de que también Graciela es creyente: "Dios nos protegió. Tuvimos suerte. Nunca nos pasó nada. Hasta ahora" (37). El papel de esposa fiel hasta las últimas consecuencias está bien acentuado en ella. Hija de un profesor de historia, dejó la carrera para

[673] Una explicación de la etimología de la palabra es que tribus árabes se llamaron sarracenos, fingiendo con ello ser descendentes de Sara, esposa legítima de Abraham, y no de Hagar, la esclava que fue expulsada.

poder seguir a su marido en todo. Esto se enfatiza más todavía porque no ha olvidado sus sueños. Es decir, lo que dejó por Raúl y por la vida conservadora, le ha importado y lo valora hasta ese día mucho. Por lo tanto, cuando Raúl empieza a insultar a todos los intelectuales como "bolches" (41), Graciela trata de defenderlos:

> –[…], no vas a reprocharle al pobre viejo su título de profesor de historia. Entonces, también a mí…
> –Vos tuviste el buen tino de olvidarte de todo lo que aprendiste.
> –Cuando pueda, querido –dice Graciela con dulzura– cuando todo esto acabe y los chicos sean más grandes, voy a terminar mi carrera (42).

Pero más tarde Graciela agrega, y con eso se entiende que aunque no haya dejado de pensar en su carrera, primero está el marido:

> –Raúl [el hijo] será militar como vos y como tu padre. Ya me lo dijo. No pienso sacarle esa idea de la cabeza, al contrario. Y yo seré madre de militar, y tu mujer. Tu mujer, solamente tuya, y de nadie más (43).

Toda esta entrega incondicional no significa que Graciela sea ignorante, pero en contraposición al matrimonio de Laura y Diego, este matrimonio pone la situación política y las metas del marido encima de todo. También ellos tienen que separarse por un tiempo por cuestiones de seguridad, pero lo hacen por amor mutuo y por dar ambos la misma importancia a las tareas de Raúl. Únicamente la amistad hacia Laura es capaz de sobrepasarlo: hacia el final de la novela, ante la separación temporal, Graciela no se deja prohibir visitar a Laura. "Irá a verla a escondidas de Raúl. A eso han llegado" (281). Además, al notar que Raúl le está escondiendo algo, empieza a cuestionar su causa:

> Tus compañeros y vos miran las cosas de una manera que es horrible. Pero la gente, en general, tiene una visión distinta. También horrible, pero distinta. ¿Vemos fantasmas, nosotros, Raúl? ¿Vemos fantasmas? (275).

No acepta dormir con Raúl antes que él no se sincere con ella (cf. 285-286). El lector no se entera qué es lo que le dice Raúl sobre Laura. Se reencuentra con ellos después de que ellos acaban de hacer el amor. Graciela está desconsolada pero al parecer no culpa a su marido, al contrario, admite ahora: "Ah, no vemos fantasmas, no, nosotros…" (288), a lo cual Raúl le besa el puño de Graciela y dice "[g]racias".[674] Se puede suponer que le contó lo que le está pasando a Laura. Pero se lo debe haber contado de manera tal, que Graciela reconoce la necesidad de llevarlo a cabo por el bien del país y de su marido.

Por eso, se puede decir que, en rasgos generales y a primera vista, Lojo tiene razón, cuando afirma que Graciela y Laura, que

> parecían tener sólo una función secundaria, pasiva, dudan y discuten, se niegan a sacrificar a los seres humanos concretos en nombre de principios que no consideran absolutos, se resisten a justificar los medios por los fines (Lojo 2000: 43).

Sin embargo, Graciela sí se deja convencer por la causa y le da razón a su marido, mientras que Laura sigue su decisión de no dejarse llevar por el odio, hasta la última consecuencia.

Con todo, hay que destacar que no se puede hablar de un reparto de roles. En caso de Raúl y Graciela es la mujer, como en el caso de Tita y Marcelo, la que no abandona a su esposo/ su

[674] Al estar Diego en el avión, volviendo a Argentina, para salvar a Laura, queda claro que Raúl está metido en el asunto. Diego entrega un mensaje a otra pasajera, indicándole: "Que por favor Raúl consiga evitar todo tipo de interferencias por el lado de su… especialidad" (296).

pareja, aunque está en una situación difícil. Ello no se da en el caso de Laura y Diego. También ellos discuten lo vivido. Pero la posición de Laura ante el marido es diferente: "–Ya sabés que te sigo en muchas cosas, Diego, pero me parece que ahora el planteo es nuevo. Incluso papá…" (44). Finalmente, este matrimonio fracasa por las diferentes opiniones políticas: "Ahora hay entre los dos silencios inacabables" (104); "Ahora, en cambio, Laura ya no puede retroceder. Dijo, irreparablemente: estoy llegando al límite de la capacidad de soportar mi preocupación por Diego" (106). Y agrega:

> Ni sé si todavía quiero a Diego–. Añade, en voz más baja, entregando su último secreto–: Tampoco sé si sigo creyendo en Dios. Tengo miedo, Julia. Tengo miedo de todo, te das cuenta […]. Luego dice–: Me aterra perder la fe (106).

Dicho de otra manera, el involucrarse de Diego en la política como militante con gente que Laura detesta, no sólo afecta su matrimonio, sino también, o quizá a causa de ello, la fe de ella. Porque el matrimonio, según ella, es para la vida entera. A diferencia de Graciela, no puede seguir a su esposo en todo. Primero está ella, no se ha abandonado o postergado a sí misma ni a sus metas, como Graciela lo hizo. Así le reprocha a Diego antes del quiebre definitivo: "¡No quiero moverme por odio!" (112), a lo cual Diego le contesta: "Comprendo que, como cristiana…" (112). Pero no es sólo la fe, la religión que le hace retroceder ante la militancia: "–Como cristiana, como budista, como mahometana, como lo que quieras, pero sobre todo, como Laura Strozzi –dice Laura, la mano indignada golpeando el pecho" (112). Es decir, todas las religiones, según su entender, propagan la paz. Pero también es una cuestión de la humanidad de no dejarse llevar por el odio. Esta posición resalta con cruel ironía, cuando el lector se entera que es la misma Laura la que es secuestrada e interrogada. Hasta unos de los secuestradores reconoce "Esta muchacha es una alma pura" (220).

A través del fluir de conciencia de Diego, el lector se entera cómo fue que Diego entrara al grupo militante. Además, en la gran discusión con Laura antes de la separación, señala que los palos que recibió de la policía/los militares en la facultad en el año 1966 fueron su "camino de Damasco" (112-113), es decir, como Saulo estaba persiguiendo a los cristianos y en el camino a Damasco es convertido por Dios (cf. Hechos 9) en su mayor seguidor, Diego se volvió militante por las palizas que recibió. Pero Laura le reprocha enseguida que durante los ocho años del exilio la política no le importaba. Si bien ante Laura defiende su postura: "me siento moralmente obligado a…" (114) queda evidente que no fue por convicciones políticas, ni de clase, como en el caso de José, sino por amor al país, por aceptar un puesto según sus intereses, sin pensar que un "sí insignificante despeñ[e] muy pronto al Aconcagua" (126), la cumbre más alta de los hemisferios Sur y Occidental. Lo único que puede hacer, después de reconocer que para él no queda un camino hacia atrás, es tratar de preservar a Laura de las manos del grupo, sabiendo que es "una ilusa, divorciada de la realidad, burguesa, seguidora de viejas costumbres, de ideales caducos, el país no [le] inquieta[]" (124). Dicho de otra manera, Laura, con sus ideas cristianas y humanas de paz no corresponde a la realidad argentina, según su esposo. Este comentario, dicho como a la pasada, se puede relacionar con una crítica a la actitud de Laura que puede ser considerada evasiva, lo que ante una situación política como la que está atravesando el país tal vez no corresponda. Quizá no sea suficiente aferrarse a la paz e ideales burgueses, sin tener en cuenta la situación de los demás. Pero Diego acepta

esta posición de Laura como parte de su ser. Asegurándose el mutuo amor, la separación ya acordada, resalta la preocupación de ambos por el otro:

> –Diego, cuidate.
> –Sí, mi amor.
> –Esos tipos no me gustan ni medio.
> –Bueno, mi amor.
> –Ay Diego, Diego. Qué va a pasar.
> –No te preocupes, mi amor. Todo está bien así. Vivirás más segura (121).

Con ello, Diego está libre para entrar plenamente al grupo, lo que es descrito con alusiones a ritos cristianos. Tiene que pasar por un "bautismo salvaje", y le encargan "semejante sacramento" (125). Diego, con la Laura imaginaria en él, no deja de cuestionar al grupo, lo que se evidencia en la manera de contar su iniciación. Ritos son una manera de manifestar la pertenencia de alguien a un grupo. Sobre todo en la religión cristiana el bautismo significa la aceptación del niño o del adulto por Dios y su acogida en la comunidad cristiana. Sin embargo, en este caso es un "bautismo salvaje" y Diego habla despectivamente de "semejante sacramento". Es decir, las palabras provenientes del discurso religioso, palabras en un principio ajenas a su discurso cotidiano, ingresan a su habla. Pero él les da otro significado, los ridiculiza, cuando les agrega adjetivos de la naturaleza ("salvaje") o las trata de manera despectiva, cuando las califica con el atributo de "semejantes". Se nota que Diego está comprometido al grupo en contra de sus convicciones y no sabe cómo abrirse. Así los denomina "magos en blanqueo de prontuarios, magos en nombramientos, magos… ¿en venganza?" (126). Es decir, estos "magos" no tienen una meta buena, ya que están interesados en la venganza, lo que no corresponde al credo cristiano. El compromiso que siente Diego con el grupo, en comparación con el con Laura, remarca que su relación hacia Laura es absoluta, mientras que su ingreso en el grupo militante puede ser considerado un descuido, pero del cual a la vez ya no puede salir. Si bien Laura sufre el secuestro terrible después de la desaparición de Diego, el lector entiende que Diego no tuvo en cuenta que Laura iba a sufrir por sus acciones. Hay varias alusiones bíblicas que ilustran su accionar. Dice de sí mismo que es "Judas y Pedro a un tiempo" (292). Comúnmente se entiende que Judas fue el discípulo que traicionó a Jesús, y Pedro el discípulo que se convirtió en su suplente en la tierra, la roca en que se basa la cristiandad. Sin embargo, Pedro también ha traicionado tres veces a Jesús (cf. San Mateo 26:69-75; San Marcos 14:66-72; San Lucas 22:54-62 y San Juan 18:15-17, 25-27). Pero se arrepiente, por lo cual Jesucristo le perdona y le encomienda a sus seguidores (San Juan 21:15-19). Con esta duplicación se hace más evidente, que Diego ha traicionado a Laura, pero que se arrepiente de su traición, se responsabiliza por su compromiso con ella y vuelve para salvarla. Diego, a mi entender, con ello recibe una connotación más positiva que Raúl.[675] Es válido remarcar que el uso del

[675] Al comparar los personajes Diego y José, según mi punto de vista, se recibe de Diego una imagen más positiva. José, hijo de la cocinera, es soltero, por lo que no entra en el análisis de las relaciones matrimoniales. Sin embargo, su relación con Marcelo y Julia es interesante: José es izquierdista por convicción. No puede perdonar que a los cinco años no pudiese participar en la fiesta de cumpleaños de Marcelo por no pertenecer a la misma clase social, aunque se había considerado hasta aquel entonces su amigo. Lo que lo hace ver a José de manera negativa es que por un lado, pide cada tanto la protección de Marcelo y de Julia, por el otro lado, Julia tiene que insistir mucho hasta que José le de información que le permita intentar recuperar a Laura. Que él salga al exilio, por otro lado no es cuestionado, porque con ello "no complic[a] la vida de nadie", porque para "usar a alguien de rehén, [...] se necesita que exista gente interesada en el rehén" (253) y nadie movería un dedo en caso que secuestraran a su madre. A través de José entra entonces a la novela también una crítica de las jerarquías y las injusticias entre las clases sociales.

discurso religioso, en este caso, sirve para afirmar la personalidad de Diego y para remarcar su carácter positivo, mientras que, como visto, respecto al grupo extremista, el ingreso de la 'palabra ajena' tiene una connotación irónica con lo que se consigue una burla de las pretensiones y metas aparentemente sagradas del grupo, aunque esconden meros propósitos de venganza.

Otro matrimonio que figura en la novela es el de Marcelo y Ana. Fue bendecido rápidamente, después del casamiento civil. "Un capricho, un capricho de Ana, esa bendición" (263) opina Marcelo, como si no hubiese hecho falta. Él, aparentemente, no valora ni la Iglesia ni los valores cristianos. Tampoco se siente comprometido por su promesa hecha en frente del altar. Su matrimonio está en quiebra después de haber notado una apatía en Ana y un comportamiento raro (teje sin lana). Marcelo la lleva a una clínica y no se ocupa más de ella. No por no quererla, sino porque su estado psicológico no lo permite: "–No puedo –confiesa Marcelo [a Julia] luego de un sorbo de jerez–. Su apatía me…. Era inquieta, antes; nerviosa, como vos" (56). Ante la posibilidad de que su esposa vuelva, prefiere la muerte: "iban a obligarlo a cohabitar con una desconocida, porque siempre es un desconocido quien cruzó ciertas fronteras" (276). Está dispuesto a pagar para que la cuiden, pero no quiere ni puede comprometerse personalmente. Se desahoga con Tita, amiga de Julia, –quien tampoco valora el sacramento del matrimonio– y que lo conquista para sí misma. Mujer liberal, para ella la relación es como un juego y pronto se cansa de la seriedad de Marcelo. No obstante, ella se queda con él ante su intento de suicidio. Como último recurso le pide por Julia que no conduzca el coche hacia el tren. La narración se reanuda en el momento en que el tren ya pasó. Marcelo le pide perdón a Tita y también le da las gracias y "Tita presiente que el ceremonial negro acaba de iluminarse de caridad" (288); Marcelo que estaba por seguir los pasos de sus padres que se suicidaron años atrás en el mismo lugar, no se suicidó. Contrario a ellos, no muere con y por un ser querido, sino se decide por vivir a causa de un ser querido: por Julia.

Julia, sin embargo, considera que es la obligación de Marcelo ocuparse de su esposa. Sin embargo, ella misma tiene que enfrentarse a Lola, la sirvienta. A través de la descripción de los gestos de ambas mujeres, el lector se entera de sus rencores y pensamientos internos. Julia ofrece con "sus palmas anonadadas", su sorpresa y su perplejidad, mientras que "Lola replica con el puño en la cintura, vuelta hacia Julia acusadoramente: –Su obligación. Vamos, señorita. Como si en la familia de ustedes todo el mundo hubiera cumplido con su obligación" (90). Este es un reproche abierto hacia Julia que abandonó después de la muerte de sus padres a su hermano cuando él tenía quince años. Pero Julia diferencia entre las obligaciones: "–Lola, la obligación de un marido es una de las más sagradas…" A lo que Lola le contesta: "–¿Usted conoció a muchos maridos que cumplieran con obligaciones sagradas?" (90). Por lo cual Julia se acuerda de su relación amorosa con Fernando, hombre casado. "–Hay muchas razones, Lola, para faltar a un sacramento –dice Julia con lenta tristeza–, pero quizá la menos defendible sea la cobardía" (90). Esa falta de compromiso de Marcelo con su esposa y a través de ella (por el anagrama) con la sociedad en que vive, y su retiro total en sus estudios (¡de la historia!), no lo hacen ser bien visto para la gente del campo. Cuando Julia defiende su comportamiento con Ana: "Pobre muchacho. Es horrible, ni siquiera se anima a ir a verla"

(315), hasta Martina, muchacha descrita siempre como con el corazón en el lugar correcto, le reprocha: "–Cómo ¡pobre muchacho!" (315).

Si se traslada lo dicho a la realidad argentina, se puede concluir que no se debe abandonar el país por cobardía, hay que luchar por él. Pero al contrario a la novela *Rebelión de los semáforos*, los intelectuales en este texto narrativo en un principio se alejan del país, lo abandonan, centrados en sus propios intereses. Recién hacia el final de la novela, Marcelo está dispuesto a contribuir al desarrollo (científico) del país. El texto, por lo tanto, se puede entender como una invitación a preocuparse por el país y luchar por una sociedad mejor, para evitar que otros se apoderen de Argentina.[676] En caso contrario, se afirmaría para el país lo que dice Julia de su cuñada: "Es una historia triste la historia de Ana Treing" (315).

Resumiendo: se puede decir que la necesidad de la amistad, de estar el uno para el otro, hasta y precisamente en tiempos difíciles, como parejas se lo prometen frente al altar y ante Dios, es uno de los temas centrales de la novela. Pero hay pocos matrimonios en el texto narrativo que corresponden a este ideal cristiano. El que menos corresponde, es la pareja de Marcelo, que deja a su esposa en un manicomio, por no sentirse dispuesto a ayudarla. También la pareja que formaron sus padres era egoísta, porque vivieron su mutuo amor y se suicidaron juntos, sin considerar el daño que produjeron con ello a sus hijos. Lo mismo vale para la pareja de Julia y Fernando, que vivió una relación contraria a los mandamientos de la Iglesia, y que produjo daño para su entorno. En el caso de Graciela y Raúl se valora a primera vista que están el uno por el otro, lo que se puede afirmar un cien por ciento en el caso de Graciela. Empero, el actuar de Raúl, el no saber qué es lo que le ha dicho a Graciela para tranquilizarla, respecto a Laura, hace que el lector probablemente desconfíe de sus actitudes y su veracidad. Laura, en cambio, si bien no sigue en todo a su esposo, vive conforme a sus creencias, lo que le es más importante que el sacramento matrimonial. Logra con su postura reencontrar su fe y recibir apoyo a través de los rezos. La única pareja que vive un matrimonio completo y feliz, es la de Fernandito y Martina, la que vive en el campo.

A pesar de que se insista entonces en las obligaciones de los esposos y el deber de seguir el uno junto al otro, las acciones de los personajes hablan otra verdad. Conducido por los flujos de conciencia y los diálogos entre los protagonistas, el lector se inclina hacia el lado de los personajes que viven la doctrina del amor por el prójimo. Sobre todo la actitud de Raúl causa reproche, porque conoce a Laura, sabe que es íntima amiga de su esposa Graciela, pero no duda en hacerla secuestrar para llegar a través de ella a Diego, considerado un enemigo de su causa. Es llamativo que en el caso de Raúl, a diferencia de Diego, no se mencionen versos bíblicos o figuras bíblicas que lo conduzcan a otro camino a seguir. Con todo, se puede decir que los protagonistas que se refieren en su actuar a imágenes de *La Biblia* y que están relacionados al discurso religioso, sin que este sea ironizado, tienen una connotación mucho más positiva que las otras.

[676] Este abandono del país lo entiendo de manera figurativa, no como una crítica a la gente que se exilió, que tenía sin duda sus razones y que en más de un caso lo hizo a regañadientes. Sobre la polémica que se produjo entre los intelectuales argentinos sobre los "que se quedaron" y los "que se fueron" cf. el capítulo II.1.3.1 de este trabajo.

3.2.2.2 Julia y la religión

Además de analizar las relaciones entre los matrimonios, es interesante observar a los personajes y sus conexiones con los restantes en la novela. Julia es la protagonista clave y es al mismo tiempo, junto con Laura, el carácter con un desarrollo más evidente y con experiencias completas (cf. Dubatti 1991: 72). Su relación con respecto al discurso religioso es de suma importancia para el análisis. Hay varias ocasiones en que la referencia bíblica y el recurso a las escrituras sagradas entran en la trama en relación a ella. Una vez está hablando con su hermano del supuesto accidente de los padres y Julia se acuerda de la radiografía de la madre que encontró después del accidente y guardó entre sus cosas. En un paréntesis la voz heterodiegética añade:

> (A veces imagina Julia que deambula por Buenos Aires, entra en una iglesia y cae de rodillas frente a un confesonario donde se acusa de usurpadora y encubridora y temblando cuenta cómo dispuso del testimonio (59)).

El cargo de conciencia la persigue por encubrir el suicidio de los padres, aunque lo hizo por cuidar a su hermano. En el campo empieza a hablar con alguien en su interior y escucha una voz que no se especifica. Estos fragmentos se presentan en el texto en cursiva (menos la primera vez) y son narrados en tercera persona. Que sea en el campo, cuando Julia es más sensible para escuchar esa voz, se debe a la intensidad de la naturaleza que no está tapada por los ruidos de la ciudad, y a que allí está obligada a pensar sobre sus metas y su propio camino por la vida: reconoce todos sus desfallecimientos. Pero reconoce también la esperanza en ella. Tiene la expectativa a que le sea posible

> penetrarse de horizonte, de horizonte, pero sobre todo de cielo, de silencio y recogimiento *–un poco de levadura leuda toda la masa–*, entonces al fin sería tal vez digna de aquello que le habían negado hasta hoy (aunque lo prometieran) colores y urdimbres (146).[677]

Julia vive la naturaleza: a través de ella parece poder trascender. El horizonte, el cielo y el silencio son lo que la protagonista espera poder acoger en su ser. Pero, y ello se nota durante toda la novela, no lo quiere para sí solamente, sino espera ser "digna de aquello que le habían negado hasta hoy […] colores y urdimbres" (146). Está en búsqueda del diseño perfecto y espera encontrarlo en la naturaleza. En el camino hacia esa perfección está involucrándose, en algunos casos sin querer, en la vida de otros. Gracias a su serenidad puede ayudarlos; está para ellos. En San Mateo 13:33 dice: el "reino de los cielos es como la levadura que una mujer mezcla con tres medidas de harina para hacer fermentar toda la masa". Es decir, el ser de Julia y su actuar se comparan con el reino de los cielos: ella se convierte en *levadura que leuda la masa*, por lo menos en el caso de los amigos más cercanos a ella. Sin embargo, su camino hasta escuchar esa voz, fue largo:

> algo estaba esperando a Julia desde la infancia, desde la primera juventud, dócilmente aguardadora a pesar de sus descuidos. *He oído tu voz que, detrás de mí, me hablaba de regresar, pero me costaba oírla a causa del tumulto de mis pasiones no sosegadas* (147; cursiva en el original).

El texto en cursiva puede ser una respuesta a textos bíblicos, en los que Dios llama al ser humano a que retroceda en su camino equivocado (cf. por ejemplo Deuteronomio 4:36). El camino equivocado en el caso de Julia pueden haber sido sus decisiones egoístas, sin tener en

[677] La cita es tomada de 1 Corintios 5:6 y San Mateo 13:33.

cuenta las necesidades de las personas a su alrededor. Reflexiona sobre un posible regreso en su camino: "Porque está dicho: Hijos pródigos, nos aventuramos por todos los caminos, pero sin resignarnos al regreso, pues nuestra soberbia nos lo veda" (177). Aunque la frase advierte que la soberbia de cada uno le impide el regreso al camino correcto, está inherente la alusión al hijo pródigo (San Lucas 15:11-32), y con ella la enseñanza de que el camino de regreso sí es posible. Con esa promesa, Julia puede seguir adelante. Cada vez está más disponible a escuchar la voz:

> Si diera con la palabra para nombrarte, si diera con la palabra no manoseada, tal vez te alcanzaría.
> Pero no. No tengo que buscar la palabra. Esa palabra no se busca. Y tampoco debo empeñarme en acceder a las claves que te traducen.
> Caerás de golpe sobre mí, que soy el tránsito, el accidente, y me asumirás. No soy yo quien debe perseguirte. Debo en cambio aguardar a que me recojas, como yo misma recogí estas flores y estas hierbas que son mis hermanas, como lo es la materia remota que la luz oculta, piadosamente, hasta que la noche –o la angustia– la descorre.
> Debo acrecentar inocencia y humildad, y también aceptación. Acaso, como en un sueño impreciso, ya había oído tu voz… *tu voz que, detrás de mí, me hablaba de regresar, pero me costaba oírla a causa del túmulo de mis pasiones no sosegadas* (177).

Dios es la palabra, por ello, se puede comparar esa voz con el Dios Todopoderoso cristiano, aunque hay también referencias a otros libros sagrados. Según Julia, no es posible buscar a esa voz, porque es ella la que lo encuentra a uno. Este llamado se parece a los de *La Biblia*: los profetas del Antiguo Testamento y los discípulos de Jesús fueron escogidos, llamados por Dios y por Jesús (Isaías 6:4-8; Jeremías 1:4-10; Ezequiel 2:1-3; San Marcos 1:16-20; 2:14, entre otros). Pero a la vez se afirma que este llamado puede ser no escuchado por los hombres.[678] Por eso, Julia manifiesta dos veces (al comienzo y al finalizar la tormenta en el campo) que ha escuchado esa voz, pero que había estado preocupada por sus problemas y por sus ansias, así que no le prestó atención. El lector se da cuenta que Julia experimenta un cambio interior, por lo cual se convierte en "levadura" y hace bien a sus amigos. Es ella quien se muda a la casa de Marcelo para acompañarlo en su soledad, después de haber internado a Ana; es ella quien se ocupa finalmente de Ana; es ella quien prohíbe a su amiga Tita beber una gota más; es ella quien se ocupa de manera activa por encontrar a Laura; es ella en quien tanto Laura como Diego tienen una confianza especial, aunque Tita es la tía natural de Laura; finalmente es ella quien le ofrece a Laura un trabajo y un comienzo nuevo en su taller. Es decir, la tranquilidad, el amor al cielo infinito del campo y sus valores, la voz que le hizo cambiar su vida, es lo que ella trae como levadura a la ciudad, haciendo ahí el bien. No cambia toda la situación política, pero lo que a ella corresponde, a su círculo, lo cuida y lo protege, dentro de sus posibilidades. Julia cambia de una mujer egoísta a una persona que se ocupa de los otros, cuando tienen problemas, por una voz que en el relato se ve como ingresando de una zona de la discursividad que le es ajena al personaje. A diferencia de las otras palabras provenientes del discurso religioso en esta novela, estas no son utilizadas ni por un protagonista, ni por una voz narradora. Su emergencia, aunque se refieren únicamente a Julia, deviene como de un personaje propio, una voz del más allá que constantemente se involucra en el actuar de ella. Las palabras no sirven, por ello, como una ubicación en una situación, según

[678] Un ejemplo más reciente en la ficción, de un llamado no escuchado, es la película italiana-francesa *Habemus Papam* (2011) dirigida por Nanni Moretti.

el concepto de Hutcheon (1985), y tampoco son ironizadas o parodiadas según el concepto de Bajtín (1990). Entran como un híbrido a la narración y aunque la voz no está visible y se deja pasar por alto fácilmente, entró en la vida de Julia en un momento propicio.

3.2.2.3 El campo y la religión

Si con lo anteriormente desarrollado se ha visto que el discurso religioso tiene una gran influencia sobre Julia y su accionar, también se pudo evidenciar que la voz de su interior la escucha sobre todo cuando está en el campo. Hay varias marcas en el texto narrativo que relacionan estrechamente el campo con la religión. Una de ellas son los títulos de los capítulos que son relacionados al campo y los que sirven como marcas paratextuales. El primer título es "El llamado", después sigue "La Iniciación", el tercero se llama "La metáfora de Dios". En el capítulo "El llamado", Julia vuelve por primera vez al campo, después de la muerte de su amante Fernando y por haber recibido el llamado de cuyo hijo, Fernandito. Es decir, el título puede referirse simplemente a ese "llamado" de Fernandito, en este caso un llamado a la atención, a ocuparse del asunto, o, en sentido figurativo, puede ser una referencia a los llamados que Jesús hacía, para ganar a sus discípulos. Porque cuando cae la noche

> [u]n encantamiento baja de la lisura del cielo, envuelve también a Julia y la somete al paisaje. [...]. Perdón digo en voz baja, involuntariamente. A quién, a qué, por qué. Se me saltan lágrimas, como cuando oigo música justa en el momento exacto, o como cuando me detiene una alta armonía de trazos y colores. Presiento entonces, más allá de la belleza, un acuerdo de otro orden que no consigo calificar. Qué me turba y estremece así, cuando miro abrirse las venas del azul. Qué acuerdo se establece en este momento, y entre quiénes.[...]. A través de mis ojos arrasados veo por fin cómo la luz deposita en el campo, lentamente, el peso de la infinitud. […]. Viejas palabras que la memoria –memoria misteriosa– guardó quizá para el momento propicio, regresan en una niebla: Perfectamente absorbida en Mí… ciertamente vendrás a Mí (81-82).

Llama la atención que la narración cambie de repente de la voz heterodiegética a la voz homodiegética. Del contexto se presume que se trata de Julia, la que está hablando, pero como no hay introducción o explicación desde el narrador, se produce un acercamiento, como si el lector estuviera en el interior de Julia y lo lea todo desde su perspectiva y con la misma intensidad.

En "La iniciación" Julia vuelve al campo y tiene que soportar una de las peores tormentas que hace mucho no se vivía en ese lugar. Lo entiende como un modo de probar si puede volver a vivir ahí. Aunque sus empleados se ofrezcan a quedarse con ella y el mismo Fernandito esté dispuesto a pasar la noche en su casa, ella elige la soledad y el retiro, como corresponde a un rito de iniciación (cf. Mauss 1989). El siguiente capítulo, "La metáfora de Dios", hace más evidente el tópico de la vida rural en relación a la religión. Después de la tormenta, Julia se acuerda de la muerte de Fernando y del tiempo que pasaron juntos: "hubo una tarde, en el campo, cargada de infinitas culpas, y la luz insinuaba una redención desde el horizonte adelgazado, una redención al margen de mi voluntad" (174). Es decir, el campo la libera después de tantos años de la cáscara que se ha puesto para poder sobrellevar el gran dolor. Después de reconocer su culpa, llega la liberación:[679]

[679] Con esta escena se evidencia una referencia al cristianismo y sobre todo al catolicismo. Después de la confesión y de haber admitido ser un pecador, el cura da la absolución en nombre de Dios. María Rosa Lojo señala que la imagen del "campo como ámbito de regeneración y de pureza (y de purificación mediante el trabajo)" (Lojo 2000: 30), se tematiza

> [c]ómo renunciar a esta llanura y a este cielo, a estas valvas inmensas. Entre ellas soy, es cierto, apenas un granito de polvo, pero también –y a pesar de mis derrotas– ellas me alzan y obligan a reconocerme esperanza de luz. Probaré a navegar a ciegas, aguardaré a que me guíe el invisible radar (174).

Esta escena, con la enunciación de la derrota y el siguiente perdón y alzamiento, llama a la memoria nuevamente, como en el caso de Diego, la historia bíblica de Pedro que delató a Jesús y después fue llamado a ser la roca de la Iglesia cristiana, o la historia de Saulo, que persiguió a los discípulos de Jesús y se convirtió en Pablo por el llamado de Jesucristo. Julia, egoísta desde chica (según se relata en las retrospectivas), después de estas experiencias en el campo se convierte en "paño de lágrimas de todos" como señala Peltzer (2003: 36).

La imagen del campo como metáfora de Dios se refuerza aún más en el capítulo "Los trabajos y los días". Se encuentra en él el concepto de Agustín de que la naturaleza puede ser entendida como medio de la revelación de Dios (cf. Rosenau 1994: 102). Julia está en la casa de Fernandito, y dice, después de haber asistido a una reunión de los campesinos vecinos:

> –Lo que me gusta de ellos es su actitud [...], y hasta me emociona verlos así, entregados tenazmente a la tierra. Es como si vivieran una religión.
>
> –Sí, el hombre de campo vive la tierra como una religión. Y esa religión hace vivir al país. Lo que no quita que sea la ciudad la que decida –resopla Fernando (188).

Además de esa connotación política que se refiere al centralismo del país, también se enfatiza en la entrega de la gente y su dedicación al campo. Julia, en cambio, está buscando el sentido de su vida, lo que se va acentuando cada vez más. Escucha nuevamente una voz en sí: *"Intenta consagrarMe tus obras, pues, obrando para Mí, alcanzarás el estado perfecto*" (321). Julia se da cuenta que "si puede llegar al Cielo, lo hará a través de la Tierra" (318). Pero esta 'Tierra' no se refiere únicamente a la tierra del campo, sino a la vida terrenal. No es casualidad que el título de ese capítulo sea "La cosecha aprontada". Porque si bien el lector participa en la llegada del campamento que trae las máquinas para empezar las cosechas, también hay una cosecha aprontada más allá del campo. En este capítulo se da un vistazo a cómo seguirá la vida de los personajes. Es como si al encarrilar la vida de los demás, Julia recibiera su cosecha aprontada internamente. Julia reconoce que hay dos regresos: el regreso público de ella al campo, y "la aventura interior para que se prepara conscientemente [...]. Es el regreso vedado por la soberbia, es la aceptación de ser sólo (¿sólo?) el intermediario después de haber apostado por la individualidad" (319). Julia ahora está dispuesta a vivir lo que Bonhoeffer llamó el seguir a Jesús en su vida entre los hombres. Se da cuenta de que es ella la que tiene que actuar "*Cumple con tu deber, pues la acción vale más que la inacción*" (92) es lo que escucha. Enseguida llega la certeza: "Hay aquí. No es preciso ir más lejos. El allá es el aquí" (93). Con ello, se puede observar en la novela lo que Zirker llama la forma básica de la fe: "[e]l hombre se experimenta como convocado, comprometido, puesto ante promesas, consolado, advertido, etc." (cf. Zirker 1985: 145, traducción de UA; cf. el capítulo III.2.1). En este caso se puede observar que Julia es convocada y comprometida a la vez. El llamado es imperativo y está dirigido a la realización de sus relaciones sociales y el diseño de la vida, pero no solamente de su vida, sino también de las personas a su alrededor. Con ello, esta novela trasciende el significado de trabajar la 'tierra' como 'campo'. En vez de tierra se trabaja las personas. Las

además en otras novelas de mujeres como *Los galgos, los galgos* (1968) de Sara Gallardo y *El viento en el jardín* (1995) de María Eugenia Eyras.

citas de varios libros sagrados, tanto de *La Biblia* como de Bhagavad-Gita (libro de religión hindú), de las *Confesiones* de San Agustín y de *Temas de la mística* del investigador Vicente Fatone, son una manifestación de que la ayuda al prójimo es parte de todas las religiones del mundo.

3.2.2.4 El significado del rezo en la novela

El significado del rezo se vuelve hacia el final de la novela muy importante. Después de una pesadilla en la que muere Raúl, Graciela reza. Al mismo tiempo "Raúl va taponando sus heridas, se rehace, recupera la integridad del cuerpo y cubre sin asechanzas la distancia de Campo de Mayo hasta el departamento" (200). Cuando Graciela escucha la llave en la puerta va a su encuentro. "–¡Mujer! No me recibas todos los días como si fuera un resucitado" (200), le dice Raúl. Graciela tiene todos los días esa pesadilla, lo que deja entender el miedo que está pasando por su esposo, teniendo en cuenta que un militante de la izquierda pueda matarlo. También se ve la plena confianza que tiene en que Dios pueda salvar a su esposo.

Al mismo tiempo Laura sueña y en la comparación de los sueños de ambas mujeres se demuestra cómo han cambiado sus vidas desde que se encontraron aquella noche en Buenos Aires. Porque mientras Graciela tiene la pesadilla, y en la vida real puede abrazar a su esposo sano y salvo, Laura sueña con una vida feliz, siendo aceptada junto con su familia en el exterior. Pero se despierta de pronto por golpes en la puerta y gritos: dicen que la policía federal está ahí y que abra. Los hombres revuelven su casa y se la llevan como rehén, sin ocuparse del destino de las hijas, cuando en realidad están buscando a Diego.

También Julia está soñando. En el viaje de regreso a la ciudad sueña con Laura:

> Laura rezaba, tal vez. O iba a rezar. El movimiento de las manos parecía emprender una plegaria (o al menos una súplica). […] Laura, suplicante, suplicando con ojos que no eran los de Laura. Pero en qué contexto tenía lugar esa expresión que le traía milagrosamente el velo de Verónica, el agua de su sueño (227-228).

Julia se da cuenta que no ha vuelto a hablar con Laura, aunque se lo había propuesto tantas veces. La última vez que se habían visto, Laura confesó tener miedo de perder la fe. "Tal vez la súplica durante el sueño fue una verdadera plegaria, entonces" (228). Pero la persona que Julia ve en el sueño tiene otros ojos, no son los de Laura. Estos ojos, en relación con el velo de Verónica, que según la leyenda tiene marcado el rastro de la cara de Jesús, serían entonces los ojos de Jesús. Es decir, ¿Laura como Jesús?[680] Siguiendo la tradición de la leyenda del velo, este sueño puede significar que Laura está por ser crucificada, o necesita ser salvada de una desgracia. Tras una parada del ómnibus, Julia vuelve a soñar con Laura:

> Esta vez, sin lugar a dudas, Laura enlaza los dedos en actitud de plegaria, siempre sobre un fondo abstracto gris. […], acaba de oír la plegaria (era una plegaria). Laura está diciendo: *...Dios mío haz que no desespere, haz que pueda… haz que sea capaz de transformar… tu murmullo inaudible*… […] Hasta que el viaje acabe, intentará Julia sin éxito retomar el sueño con Laura (229-230; cursiva en el original).

Laura realmente pronunció esa plegaria. Está a punto de quebrarse por el secuestro y después de varios interrogatorios, preocupada por sus hijas y decepcionada por Diego. En esa situación

[680] Verónica le dio a Jesús su velo (así cuenta una de las historias transmitidas por la tradición cristiana) en el camino hacia la cruz, cuando este cae. Cuando Jesús le devuelve el velo a Verónica, ha quedado en él su rostro marcado. Gracias a este velo se curaría más adelante el emperador Tiberio, según las creencias.

es como si las manos de Laura, la que creyó haber perdido su fe, se encontraran por fuerza propia a pronunciar la plegaria. Se da lo que Müller (cf. 1984: 86) llama la certeza del rezo cristiano de ser escuchado. En su celda ella se acuerda de Julia como de un ángel:

> Cuando Julia habla así, cuando extiende alas protectoras –piensa Laura– curiosamente se despersonaliza, como si su individualidad fuera sólo un accidente pasajero, que ella abandonara para entregarse a una realidad más alta (232).

Entonces le debe ser posible "acogerla fundida en la invisible esperanza, partícula divina que sobrepasa a ambas" (232). Realmente alcanza a Julia a través de su pensamiento y se cumple la escena que Julia vio en su sueño. Es decir, es gracias a(l recuerdo de) Julia que Laura puede retomar el rezo y encontrar en él una fuerza que la contiene, o sea, aceptar esa invitación de Dios ante la desesperación (cf. Salmo 50:15).

> Desde que Laura recuperó el rezo, se entrega a menudo a la oración, calladamente, sin dejar traslucir a sus captores en qué fuentes bebe la entereza. Reza cuando se hace la oscuridad, reza cuando se prende la luz, porque sospecha que encendido y tinieblas se dan caprichosamente de manera de engañarla en cuanto al paso del tiempo, y su rezo encierra también la aceptación de esa burla (233).

El rezar le da a Laura fuerzas para mantenerse serena. La fe, a través de una situación de gran necesidad, vuelve a ella. También cuando está a punto de ser liberada, se mezclan todos los sentimientos (miedo y desmesurada alegría) en ella. Ante el viaje al parecer interminable hacia la libertad prometida, que bien podría ser una farsa como Laura sabe, retoma

> sus rezos sin voz, enlaza las manos. Nadie sabrá nunca el reconfortante coraje que pueden ofrecer dos manos enlazadas, aunque pertenezcan a una misma persona. Si eso fuera comprendido, los sádicos atarían cada mano a cada cadera para impedir el estrechamiento donde la sangre se recupera de su propio desmayo (301).

Cuando por fin se sabe a salvo dice "Gracias Dios mío, gracias" (303). Se nota en esta oración tanto su alivio de estar en libertad, que atribuye a Dios, como también la intensidad de la tensión que sufrió. Que Laura, ante la desgracia haya podido volver a unirse estrechamente con Dios, provoca que también ahora, ante su liberación se acuerde de él y le de las gracias.[681]

Para Raúl, en cambio, el rezo tiene otro significado: cuando Graciela le pregunta qué es lo que puede hacer por Laura, le contesta: "Rezar, supongo, Graciela, no sé" (288). Si bien esta respuesta también puede ser entendida como que el rezo significa ser el último recurso para salvar a Laura, al ser pronunciada la frase por Raúl, del cual el lector conoce su hacer y pensar, tiene otra connotación. A esto se suma la elección de palabras: "supongo" y "no sé" expresan ambas inseguridad. Raúl no suena muy convencido que rezar pueda ayudar. Se percibe su total desvinculación del asunto, como si él no tuviese nada que ver. Desvía su responsabilidad y la atribuye a Dios, aunque se sabe que él está involucrado en el secuestro. Además, es como que quisiera pacificar con ese consejo a Graciela: que rece, pero que no se meta de manera activa. Es decir, Raúl utiliza la religión en el sentido postulado por Marx, como posibilidad para tranquilizar a su esposa y evitar que ella se meta en sus asuntos y cuestione la causa militar.

Se debe remarcar que el rezo en esta novela es utilizado indistintamente por las mujeres creyentes (no hay hombres que recen). Les da fuerza y serenidad, por lo cual pueden aguantar situaciones difíciles en su vida. No hay diferencia entre la manera de rezar entre Graciela y

[681] Sobre la importancia de agradecer a Dios sus milagros, cf. el caso de los leprosos (San Lucas 17:11-19).

Laura, ambas recibieron la misma educación. Aunque sus vidas tomaron diferentes caminos políticos, en parte debido a sus maridos, ni una, ni la otra se niegan a buscar en el rezo un refugio. Se destaca que a través del rezo fortalecedor se pueden traspasar muros. Más importante aún, es el llamado por Dios. Este no solamente cambia la vida de la protagonista Julia, sino también la de los personajes a su alrededor.

3.2.2.5 Resumen

Sintetizando, se puede recalcar que se realiza una conversión (o, como se dice en *La larga noche de Francisco Sanctis*, se realiza el "camino de Damasco") en el camino de la vida de Julia. Ante la crítica de que Loubet no escriba decididamente en contra del gobierno militar, se debe tener en cuenta que bosqueja la vida del año 1975, o sea, el año anterior al golpe militar, en el cual, de hecho hubo muchas contradicciones en la sociedad y mucha violencia por parte de grupos armados de izquierda y de derecha. Por eso, el valor de la novela de Loubet, a mi juicio, es que logra demostrar los temores de ambos lados en varios matices. No obstante, también hay que darle la razón a Peltzer (cf. 2003: 35), cuando afirma que las descripciones se quedan cortas, en el sentido que todo fue mucho más terrible. Pero sin embargo, el lector entendido sabrá clasificar lo dicho. Para el año 1981, todavía en plena dictadura militar, aunque el espacio cultural se estaba abriendo, describir, bajo censura, la actitud de los militares; señalar que hubo secuestros y torturas; dejar decir a una esposa de un militar que se están llevando a cabo monstruosidades de ambos lados, además de aclarecer las razones de los militantes de izquierda, sin duda alguna ha sido de gran valentía.

Otro punto que se pudo demostrar es que la novela está impregnada del discurso religioso. En el caso de la protagonista Laura se pudo ver que el rezo fortalece al personaje que casi está perdiendo la fe, mientras que su esposo es guiado por motivos bíblicos hacia sus compromisos como marido. Además, las enseñanzas de las grandes religiones hacen que Julia se responsabilice y que regrese a sus obligaciones como hermana, amiga y dueña del campo. A través de esa fuerza eterna, es capaz de transmitir, a su vez, fuerza a los seres a su alrededor. En *La larga noche de Francisco Sanctis* (Costantini) esa influencia es mucho más directa. Mientras que Julia escucha una voz en su interior y sobre todo cuando está en el campo, en el caso de Francisco Sanctis una fuerza más allá le pone obstáculos en el camino, hasta que se decide por la actitud, para él, correcta. También el momento de la toma de decisión propia es más explícito: es un momento dado en que acepta la responsabilidad y actúa según lo que su conciencia le pide. En *Los Caminos,* Julia escucha todo, sin que el lector se dé cuenta de que la voz realmente provoca un cambio en ella, hasta que al final de la novela y a través de las retrospectivas, se hace evidente que se ha desarrollado y transformado en una persona responsable. En ambos protagonistas se verifica entonces la conversión: ambos dejan su vida egoísta a un lado y empiezan a hacerse cargo de su alrededor, según el concepto de Bonhoeffer y el de la *Teología de la Liberación*.

Los *reflejos textuales* (en el sentido de Langenhorst 2005) en esta novela están *integrados* (según Bach 2001) en el texto. Sin embargo, se pudo comprobar que también en esta novela la emergencia del discurso religioso es utilizada para diferentes fines: en algunos casos, sirve para delatar e ironizar pretensiones políticas falsas, y en otros, manifiesta el carácter bueno de un personaje, o su ausencia recalca el carácter negativo de este. Este significado del

discurso religioso se refuerza, porque son los factores blandos de la caracterización de los protagonistas, los que manejan la simpatía del lector. Los factores duros, como las normas de la sociedad, en este caso, el respeto por el sacramento del matrimonio, no son cuestionados en sí. Sin embargo, son los personajes que, por una u otra razón lo pasan por alto, los que son presentados como caracteres positivos, tal como Julia y Laura. Sus razones para infringirlo son explicadas y justificadas. Es el intento de los protagonistas de mantener en alto los valores cristianos a través de su actuar, o su reconocimiento de no haberlo hecho, lo que en definitiva inclina al lector hacia ellos, y con ello, a mi entender, también hacia su ideología política. Esto se acentúa al comparar los personajes y las interacciones entre ellos. Es decir, es posible afirmar que el discurso religioso junto con el análisis de los caracteres, tiene un papel esencial para el hilo interpretativo político en esta novela.

3.2.3 Indicio de posibilidades: Goliat o la noche de los milagros *(1983) de Fernando Pedro Alonso*

[T]odo el país se unió, no hay caso, cuando se mete Dios en estas cosas
qué milicos ni abogados ni comerciantes ni industriales ni nadie,
El, solo El; […], jódanse,
si hubieran aceptado este Dios estarían aquí o podrían llegar mañana,
sigan nomás con las bombas ustedes, […],
locos pero locos tendríamos que estar
(Alonso 1983: 169).[682]

La novela *Goliat o la noche de los milagros* de Fernando Alonso corresponde en muchos aspectos, según lo señalado en el capítulo II de este trabajo, a las novelas contestatarias de la dictadura militar. Si bien se desarrolla principalmente en la capital, Buenos Aires, no se trata del centro mismo, sino del barrio San Cristóbal, un lugar marginado.[683, 684] Las miradas retrospectivas a acontecimientos históricos sirven para elaborar críticas del presente, tanto como lo que está puesto en la boca del protagonista Goliat, un loco, y con ello una persona considerada enferma, cuya opinión para la sociedad no tiene importancia, pero la que por otro lado es considerada peligrosa porque se le atribuye a los locos (tanto como a los niños) que dicen la verdad.[685]

Se señalan exactamente lugar y fecha en que se desarrolla la trama de la novela: la voz extradiegética habla en la segunda persona plural, lo que significa que se puede tratar de varias personas o de una forma narrativa de un "nosotros inclusivo" que incluye al lector en los hechos, para acercarlo más y hacerle participar en esa noche. Según el narrador, la novela fue escrita el 18 de junio de 1974, es decir, ante la inminente muerte de Perón (1.7.1974) y sucede en la noche del 15 de febrero de 1974, a partir de las 19 horas hasta la madrugada del 16.[686] En esa misma noche durante décadas se han desarrollado varias historias en el barrio, de las cuales algunas son revividas en la novela. Sin embargo, se recalca que todo lo narrado es un acuerdo entre el lector y el narrador, y se afirma que no se trata de una historia basada en hechos reales, sino de una que se basa en suposiciones. Es decir, se hace referencia a la ficcionalidad del texto, tal vez con el intento de evitar una posible censura. Así se adelanta que es necesario imaginarse

> que hay Dios, por un momento. Convengamos también que esta ciudad es Buenos Aires, y Cochabamba la calle por donde vamos de este a oeste. […]. Ahora aceptemos que ese hombre se ha detenido (17).

---

[682] En lo siguiente los números entre paréntesis se refieren a la edición de *Goliat o la noche de los milagros* de Fernando Alonso del año 1983.

[683] Hay muy escasos datos sobre Fernando Pedro Alonso, quién nació en 1932. Según ese dato, pertenece a la segunda generación señalada por Kohut (cf. 2010: 74). Otro libro publicado por él es *Carta abierta a mi casa* (1974).

[684] San Cristóbal es uno de los típicos barrios de Buenos Aires. Triste fama recibió por el "enero rojo" también llamada "semana trágica" en enero 1919, cuando cuatro personas murieron por fuerzas de la policía, al realizar un paro en una fábrica de metalúrgica en ese barrio. Este acontecimiento es considerado uno de los que formaron el movimiento obrero en Argentina.

[685] Cf. lo anotado en el capítulo III.3.2.1 sobre el papel en la sociedad del loco y cf. Foucault (2004b: 16).

[686] Al seguir la regla de la unidad del tiempo de Aristóteles se condensan los acontecimientos considerados representativos para otros similares. En el corpus sobre la dictadura, escrito en este siglo, esto se sostiene en *Dos veces Junio* (2002) de Kohan, por ejemplo. También la introducción del tópcio de "lo que ocurre por la noche" es importante (tanto como en *La larga noche de Francisco Sanctis* de Costantini) para referir a los hechos oscuros. Sin embargo, como se ve además en *Cola de lagartija* de Valenzuela (cf. capítulo III.3.1), de noche también se mueven los así llamados subversivos.

Ese hombre es el protagonista Goliat, cuyos pensamientos, escritos en cursiva, son intercalados en la narración. Cuando se entera de la muerte de su madre, huye del manicomio, para estar cerca de ella. Al cruzar el umbral de la casa, empieza una noche llena de milagros, en la cual se sanan todos los pecados y errores cometidos durante la historia argentina: la pared de la casa habla con Goliat, tanto como el carro con que su padre iba a vender leña, se dirige a él para saludarlo. A través de la luna del espejo puede hablar con su enamorada Irene Sauce, quien se mató después de que Goliat no se casara con ella. Además, en el transcurso de la noche se le aparecen a Goliat personas de la Historia del barrio, que él mismo no conoció, y le cuentan sus vidas.

Él mismo, por contar tanto de los libros de Don Ezequiel, recibió en el manicomio el apodo 'Goliat':

> *lástima que ya no está don Ezequiel, mi maestro, fijate que nunca pude conocerlo, y pensar que el pobre jamás pudo dirigir ni una escuela, si es cosa de no creer, claro, cómo iban a dejar que se metiera, justo ellos, los sabios, los doctores, los milicos, los políticos, los curas, paciencia, Don Ezequiel, que pronto se viene otro milagro, lo haremos los amargados como usté, yo y los muchachos, esos que un día de tanto hablarles de sus libros me pusieron* Goliat (34; cursiva en el original).[687]

En este párrafo se puede detectar a quienes Goliat considera que son los dirigentes de la sociedad: "los sabios, los doctores, los milicos, los políticos, los curas" (34). Ellos son los que deciden sobre quién puede ser maestro y quién no. Son los que determinan la enseñanza y sus contenidos. Enuncia la misma idea que Bourdieu explaya cuando opina que

> all the academic systems, all the educational systems, are a sort of ideological mechanism; they are a mechanism that produces an unequal distribution of personal capital, and they legitimate this production. Such mechanisms are unconscious. They are accepted and that is something very powerful (Bourdieu/-Eagleton 1992: 113).

A este mecanismo ideológico también pertenece el discurso religioso, varias veces mencionado en la novela. Sin embargo, se debe recalcar que Goliat cambia constantemente su opinión sobre la religión, según cómo se siente afectado por lo sucedido: al morirse su padre justo antes de Navidad, duda, por ejemplo, de la presencia de Dios:

> papá no está, se lo llevaron, *pero quién se lo llevó, adónde, y decirme* fue Dios, el pobre se cayó del carro, *eh, virgencita, contestame, fijate vos qué Nochebuena; y al día siguiente Navidá, quedarnos los dos solitos en la cocina, el patio solo, el arbolito sin armar, no puede ser, a veces creo que estas cuestiones de Dios y de los santos son para algunos nada más* (40-41; cursiva en el original).

Aunque Goliat rescata que Dios no está para todos, sí se dirige a la virgen. Es una oración apelativa, un rezo rebelde, pero significa que en alguien cree. Su rezo se parece a la queja de un chico, pronunciada ante la madre por un castigo impuesto por el padre y visto como injusto.

---

[687] Ello es una referencia al escritor argentino Ezequiel Martínez Estrada que escribió el libro *La cabeza de Goliath* (1940). Es uno de los libros en que Martínez Estrada continúa "su apasionado examen de la realidad social, política y cultural de la Argentina, país con el que ha de mantener una ambivalente y simbiótica relación" (Graciela N. V. Corvalán 2001: s.p.). Enseñó literatura hasta 1945, año en que Perón sube al poder. Corvalán (2001: s.p.) lo describe de la siguiente manera, lo que concuerda con lo narrado en la novela: "Ezequiel Martínez Estrada ha sido un hombre difícil –un individualista, un humanista de viejo cuño, un idealista exigente y romántico– que, ciertamente, está muy poco dispuesto a negociar sus posiciones con quienes considera enemigos de la humanidad. A Martínez Estrada se le podría aplicar la fórmula de José Vasconcelos –'pesimismo de la realidad y optimismo del ideal'– porque su mirada crítica hacia la realidad y la historia humana tiene su fundamento en una perspectiva ética para la cual los valores absolutos y eternos existen".

Esta consideración de la virgen como intermediaria entre Dios padre y sus hijos humanos, se encuentra habitualmente entre los fieles católicos.[688]

Cuando fallece la madre, Goliat llega tarde y ya no la encuentra viva. Igualmente le parece que la escucha hablar:

> *y andá a saber si me pareció o si en realidá lo oí, sí, yo oí que mi vieja me dijo* Goliat, Dios te salve. *Entonces me puse de rodillas, me persigné, y sin soltarle las manos quise rezar, fijate que no sabía qué rezar* (37; cursiva en el original).

Se sorprende que no pueda recurrir a una oración, aunque le parece natural rezar en ese momento. Es como si no contara con ese repertorio, o le fuera muy lejano. Como la tradición del pueblo le resulta más cercana, apela a ella, aunque también para eso necesita ayuda: una voz le acompaña a pronunciar un homenaje a la madre con la letra del vals "Pobre mi madre querida" de José Betinotti.[689] Su madre en cambio es fiel creyente y en su preocupación por su hijo aparentemente loco y, a partir de ese momento, solo en el mundo, aún desde su ataúd, lo bendice: "Que Dios te salve".

El discurso religioso entra además a través de las historias que se narran de variadas maneras en la novela. El lector, partícipe de los sucesos de esa noche, se entera también de las diferencias e injusticias de clase en la sociedad argentina. Esto se refuerza al adaptar el estilo de la novela al registro del habla de los personajes, según vengan de tal o cual clase social. Una de esas historias es la de la pareja Malvina y Victorino, los *locos del amor*. Aclaran que vienen de la "Historia de abajo", la que si bien forma parte de la Historia oficial, es la parte que se refiere a los empleados y a los trabajadores, a la vida cotidiana y ha sido, por consiguiente, olvidada. Malvina, criada desde los cinco años por su patrona, ya que su madre no pudo alimentarla junto con los otros cinco hermanos, conoce a los 15 años púdicamente a Victorino, de 35 años de edad y de profesión vigilante de la 10ª. Victorino se presenta ante los patrones para pedir la mano de Malvina y para convencerlos de su amor sincero: "pensé ir a su casa y hablar con sus patrones para hacerles entender que si Dios lo había dispuesto así, teníamos que entendernos como buenos cristianos" (63). Pero la patrona, al enterarse del amor de Malvina, la castiga con palos y la mete en una habitación oscura, dándole solamente pan y agua. No lo escucha a Victorino y quiere enviarla a Malvina a un patronato, para salvar la honradez de la casa, ya que ella pertenece a la alta sociedad y es miembro activo de la Iglesia: "–La señora se pasaba tardes enteras reunida con las damas de la Comisión del Templo" (60).[690] Empero, a través de lo narrado por Malvina, el lector se entera que la patrona lee a escondidas novelas kitch del en esa época reconocido autor español Enrique Pérez Escrich. Para ocultar esta falta "le había arrancado las tapas y las primeras páginas. En su lugar le puso una cubierta de cuero que decía 'Áncora de Salvación'" (71). Malvina, en cambio, que como parte del castigo no debe hablar a la señora, reza y declara su inocencia a la virgen. A través de este episodio, el lector se percata de la doble moral existente en la alta sociedad, que no duda en juzgar y castigar a otros –sin escucharlos–, y a la vez se doblega a sus propias necesidades eróticas, aunque a oscuras y clandestinamente. Cuando Malvina huye, Victorino es

[688] La oración hacia la virgen como intermediaria entre Dios y el humano también se vio en el caso de la protagonista Raquel *En la estela de un secuestro* (Bosco). Como ella, también Goliat pertenece a una clase media baja o baja.
[689] José Luis Betinotti (25 de julio 1878 - 21 de abril 1915) fue uno de los reconocidos tangueros argentinos. Fue cantor, compositor y autor.
[690] Un patronato es un hogar para personas huérfanas o desvalidas.

acusado de rapto y también tiene que esconderse. Amándose de verdad, como lo declaran varias veces, no les queda otra opción que matarse, después de haberse casado ante la virgen.

Otro episodio histórico es el del soldado Frías. A través de lo sucedido a él, se narra que la justicia ha sido pisoteada a lo largo de la historia argentina. Frías, una noche bajo un calor insoportable, tiene guardia, pero está soñando con la paz verdadera y no con una vida de soldado inútil. En ese instante se le escapa que uno de sus camaradas roba una chancleta a otro.[691] Debido a que esto sucede durante el turno de guardia de Frías, se lo responsabiliza a él por el robo y va a parar al calabozo. En cuanto recupera su libertad, resentido por esta injusticia mata de un balazo a su superior. En lo sucesivo se describen detalladamente los diferentes pasos del juicio sumario: desde un principio se teme que Frías sea fusilado, porque el pueblo sabe que los militares tienen su proceso judicial interno. Los cuarteles son el único lugar en la tierra en el que Dios no manda: "así como Dios manda en el cielo y en la tierra, ellos lo hacen en sus cuarteles" (81). Dicho de otra manera, los militares entienden sus cuarteles como un espacio de inimputabilidad.

El comentario de la voz intradiegética-heterodiegética aclara que hay, a su vez, una diferencia entre hombres (civiles) y militares:

> En otras palabras, la barra y el soldado son hombres. Y los hombres siempre confían en que pueda haber un hombre que salve á [sic!] otro. Y de no ser así, Dios será el recurso final. Claro que complica un tanto esta fe, el dudar si Dios podrá intervenir, omnipotente, como lo hace en el cielo y en la tierra. Precisamente porque quienes se encuentran resolviendo esta causa son hombres muy distintos de ellos. Y es posible asimismo, que no tengan presente á [sic!] Dios de igual manera. Dios, entonces, ¿qué hará? (82).

Aunque siendo los cuarteles el único lugar en la tierra en que Dios no manda, se ve con la pregunta "Dios, entonces, ¿qué hará?", que se cree que todavía es Dios quien tiene la última palabra. El defensor de Frías no pertenece a los cuarteles: es un hombre que para la defensa recurre a la psicología, a la doctrina de la República (que está en contra de la obediencia ciega), y apela a la creencia en Dios: "El fallo de nuestra causa es la causa de los hombres, y los hombres interpretan á [sic!] Dios. Él dictará vuestra justicia" (84). Sin embargo, hay que destacar que no son los militares los que dictan la sentencia de muerte, sino el presidente de la República, un civil, un supuesto guardián de la doctrina republicana. Es decir, el presidente se pone en contra del pueblo y en contra de la doctrina. A través de la descripción de este episodio el lector percibe que el narrador estaba a favor de Frías: relata cómo a la hora del fusilamiento los soldados lloran, y hasta algunos superiores. Con ello destaca la decisión solitaria del alto mandamiento en los cuarteles e incluso la del presidente que no corresponde a sus obligaciones como juez de más alto rango de los ciudadanos.

> Parecería que ahora hubiese llegado el arrepentimiento para todos, pero sin olvidar que en este siglo veinte recién iniciado, unos pocos han sido lo suficientemente inflexibles para no perdonar la vida á [sic!] un ser, que desde el momento aquel en que descargó su carabina más que nunca necesitó de todos. Ahora les llega, si no el arrepentimiento, la lástima hacia el prójimo (89).

Esta descripción y sobre todo el comentario final hacen recordar la escena bíblica en que Jesús impidió que se apedreada a una mujer por haber sido sorprendida en adulterio. "–Aquel de ustedes que no tenga pecado, que le tire la primera piedra" (San Juan 8:7) y en general la ley cristiana del amor al prójimo. Sin embargo, se destaca la serenidad de Frías ante la situación

[691] Una chancleta es en Argentina un calzado que se usa dentro de la casa.

en varias ocasiones, como que él supiera que puede entregarse tranquilo a Dios. Así, ante la última misa "para la salvación de su alma. Frías, entonces, sonríe" (91).

En este episodio se critica, por lo tanto, a los militares, ya que se ponen hasta por encima de Dios. Antes del fusilamiento dicen: "'¡En nombre de la Patria, el que pida por el reo sufrirá la pena de ley!' Ya nadie, ni Dios, puede salvarlo" (93). O dicho de otra manera, además de subrayar que los militares no forman parte del pueblo, a través de este episodio histórico del soldado Frías, se critica la falta de justicia humana de parte de los militares y su soberbia, pero también la de los funcionarios del Estado, con lo que se remarca la unidad que se ha formado entre el Estado y los cuarteles.

Después de haber señalado ejemplos en los que el amor y la justicia fueron pisoteados en el pueblo argentino, se señala la importancia y el valor de la libertad, a través de la historia del presidente derrocado que nunca fue presidente.[692] De ahí Goliat pasa a narrar las historias recientes del barrio. Cuando llegan los compañeros del Borda a la casa, le piden que les muestre sus cuadros.[693] Estos resultan ser tres ventanas, en los cuales Goliat pintó: una de ellas muestra la vida de los locos, sobre todo la de uno, que vive "a espaldas de Dios" (111). Cuando muere, un amigo que lo iba a visitar "piensa, *sí, fue mejor, porque le parece un milagro que por fin Dios le haya dado la cara al que ya no es más loco ni nada*" (112). Es como si antes ese loco no hubiese estado bajo el cuidado de Dios, por haber sido loco. Con la muerte las personas se igualan y también la gente enferma y al margen, tiene acceso a Dios. Con ello, se invierte el mensaje del credo cristiano, que predica el amor al prójimo y la igualdad de los seres humanos. Uno de las esencias del cristianismo es precisamente que Jesucristo está con los marginados ya en la vida terrenal, lo que es retomado, por ejemplo, por el *Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo.*

En la historia del amigo Ernesto, el campeón, que se mató en una carrera, se relata la religiosidad del pueblo. Cuando Ernesto gana su primera carrera, dice Goliat: "no puede ser que haya ganado, es un milagro, Dios en la ruta, sí, en el auto, le preguntamos cómo hiciste" (116). Es decir, nuevamente a Dios se le atribuye todo lo bueno, ya que parece increíble que un pibe, es decir, un joven del propio barrio, haya salido campeón, aunque los niños invirtieron todos sus esfuerzos y el poco dinero que tenían en el coche. Las prácticas religiosas se manifiestan aún más en el comportamiento de la madre de Ernesto: aunque en un principio estaba en contra de la carrera, cuando su hijo gana, le da su medallita con la virgencita (cf. 118). Cuando Ernesto se mata, la madre, ya que la virgencita no impide que su hijo muera, le pide que haga todo lo posible para que se muera sin dolores. Al contrario a Goliat, no discute o se pregunta cómo Dios pudo permitirlo. Es decir, la muerte de su hijo no significa que la madre deje de creer en Dios y en la virgen. Esto nuevamente manifiesta lo postulado por Ratschow (1984: 31).[694] También en el padre de Ernesto se pueden observar las creencias populares: cambia la cruz que su hijo, en el ataúd, tiene en la mano, por el volante. Con este gesto subraya, por un lado, que él también apoyó y estaba orgulloso de su hijo, aunque en un

[692] Como en este relato no se hacen referencias explícitas al discurso religioso, no se indaga en este lugar en este tema.
[693] El Borda es un manicomio público, de gestión del Estado municipal de Buenos Aires. Es una institución muy conocida que sigue teniendo sistema de internación. Durante la dictadura fue un lugar de detención de presos políticos y de ahí que se imaginara que muchos desaparecidos podían "estar locos, en el Borda".
[694] Que la creencia en Dios, en la virgen o los santos no disminuye, aunque las oraciones no son escuchadas, ya se vio en el caso de los protagonistas Federico (*¿Y qué querés que te diga?,* Gudiño Kieffer) y Raquel (*En la estela de un secuestro,* Bosco).

principio lo castigó cuando utilizó su coche para entrenar. Por otro lado, es también un símbolo fuerte, porque le da al hijo en su último camino, lo que a este más le importaba, y eso fue la carrera y no la cruz. Goliat está muy de acuerdo con este gesto. El rito alrededor del entierro cristiano, así se entiende, tiene para el pueblo otro significado, distinto del que se le da en la tradición oficial. Se mezclan en él tradiciones ancestrales con las oficiales, es decir, se vive el sincretismo.[695] Para los cristianos, la cruz es un símbolo de identificación: demuestra que el muerto se le encomienda a Dios y que cree en la salvación por su Señor. El volante, en el presente caso, puede significar una revalorización, aunque tardía, que hace el padre de la pasión de su hijo; y es una referencia al muerto mismo, como un símbolo de que murió por una meta, la de ser campeón, lo que para los niños y para el padre es un consuelo, aunque esté carente de cualquier significado religioso.

El tercer cuadro de Goliat permite una mirada al hombre más rico del barrio e implica una crítica a la Iglesia que utiliza la religión como un recurso para hacer fortuna: cuando muere el padre, los hijos gastan la herencia. Al gastar el último peso, desentierran al viejo para que su cuerpo les traiga suerte en el juego. Los hermanos piden a un cura que los ayude, y este lo hace. El comentario del narrador deja evidente la irresponsabilidad del cura: "pero aquí están llorando todos después de diez noches de fracasos, más la deuda que tienen con el cura que aparte de haberlos ayudado les dio para jugar en punto y banca" (132). Quien debía llevar a la gente por el buen camino, los apoya en su comportamiento heresiarca y los conduce más profundamente a la perdición. Lo que disminuye tal vez ese sacrilegio, es que el padre de los hermanos tampoco era creyente. Goliat cuenta el episodio, en que un día llega gente de la Unidad Básica para pedirle apoyo: "El viejo las hizo pasar, y al minuto apareció con un rosario. Les dijo: *Sírvanse, se los regalo. Ahora recen, a ver si les da suerte*" (127).[696] Si bien a través del contexto se entiende que no quería meterse en política, también se nota que la religión para él no era más que una cuestión de suerte.

Goliat pasa a describir cómo se llevó a su madre a los partidos de fútbol. Nuevamente sirve la narración para ilustrar la creencia del pueblo. La madre, emocionada, decide: "*desde hoy voy a rezar todas las noches para que San Lorenzo siempre salga campeón*" (140). Ese acto de fe de la madre de pedir a Dios o a la virgen por algo, es lo que Ratschow (cf. 1984: 31) describe como común entendimiento del significado del rezo.[697] El club de fútbol *San Lorenzo* es llamado "el Santo" en la crónica deportiva, y se puede entender lo dicho por Goliat en el sentido literal: "y me puse a llorar, qué iba a hacerle, mi vieja aplaudiendo a los *santos*, los santos de verdá, de carne y hueso, la madre de uno y esa felicidá" (140). Es decir, para Goliat, los santos de verdad, son los seres humanos, los de "carne y hueso", los que están cerca. Se entremezcla el concepto del héroe e ídolo que puede ser admirado con el concepto del santo que es venerado. Algo muy terrenal, como un partido de fútbol, es considerado como

[695] Desde los pueblos más antiguos, se le daba al muerto algo en la tumba, para que tenga un buen comienzo en el más allá. En el caso de los griegos, fue una moneda, el óbolo, que ponían bajo la lengua del difunto, para que pueda pagar a Caronte y este lo llevara por las aguas del Aqueronte al Hades.

[696] La Unidad Básica es la célula elemental de la agrupación política llamada Movimiento Nacional Justicialista (el peronismo). Son barriales que se crearon para reunir a la gente que no participaba de un sindicato o de una agrupación mayor del partido.

[697] La implementación del rezo utilitario ya se ha visto en el caso de la protagonista Raquel (*En la estela de un secuestro,* Bosco).

culto con un significado trascendental.[698] En otro momento Goliat señala a la cerveza como parte del ritual de la comunión: "bendita comunión que todos buscan en feriados junto a la quilmes, sangre de Cristo helada que mata al calor, que se alza por el cáliz y se escapa en espuma" (107).[699] Esta secularización de uno de los sacramentos más importantes de la religión cristiana, la comparación de la sangre de Cristo con una cerveza helada, demuestra que la religión, si bien ha sido encarnada en la vida del pueblo, ha perdido totalmente su mensaje trascendental y está impregnada por rituales y creencias sincréticas.

El pueblo encuentra entonces distracción en partidos de fútbol y carreras de coches, que son llenados de significados religiosos. La alta sociedad, en cambio, se guardó, según la opinión de Goliat, el manejo de las palabras. Llama la atención que Goliat compare la existencia o mejor dicho, el amor de Dios, con palabras como 'esperanza' y 'gozo'. Está convencido que estas palabras fueron arrancadas de su diccionario y que son utilizadas sólo por gente privilegiada. Dios, según este entendimiento, tiene una connotación positiva. Pero esto recalca aún más la perspectiva negativa de Goliat: Dios no está para él, ni para nadie de la clase social baja; está reservado para la alta sociedad y con Él todo lo que es considerado positivo.[700] Esto simboliza la situación de opresión social de la que habla Eagleton cuando subraya que

> the full business of internalizing, legitimating the authoritative power is itself a complex matter which requires capacity, intelligence. A degree of creativity is needed even to accept that one is being defined in a negative way, as low on the scale or as oppressed (Bourdieu/Eagleton 1992: 117).

Ese reconocimiento, según Bourdieu, es difícil de expresar, ya que los que pueden hablar realmente acerca del mundo social, son los a que les faltan las palabras adecuadas (cf. Bourdieu/Eagleton 1992: 118). Sin embargo, Goliat tiene esa creatividad necesaria. Tal vez, porque, aunque pertenece a ese mundo de la clase social (media) baja, como loco tiene otra perspectiva y la distancia necesaria. Además, Goliat subraya, que también él, ¿como loco?, recibe el milagro del idioma y puede expresar lo que sucede y puede hablar de la opresión (asumida inconsciente; cf. Bourdieu/Eagleton 1992: 121) de los trabajadores:

> *la esperanza, y digo esta palabra y me parece de otro idioma, de uno que nunca hablé, una palabra que tampoco es de todos, no, está entre aquellas páginas del diccionario que alguien me arrancó, antes creí que para siempre, y no, hoy vuelve, se hace un milagro más, las veces que la habré buscado, igual yo la sabía de memoria*: Esperanza –Virtud teologal por la que los fieles esperan en Dios, *andá a saber cómo es eso, pero sigue algo más, escuchá*: Confianza de lograr algo verdaderamente importante, *oíste bien*, con-fian-za de lograr algo verdaderamente im-por-tan-te, *decime si acaso no parece haber sido explicado por mí, si es un milagro, y todavía hay más, atendé*: Acto del poder divino, superior al orden natural y a las fuerzas humanas (33).

Con la palabra "esperanza" destaca nuevamente, como se dio en el caso del soldado Frías, que se espera que Dios tenga la última palabra. Pero es más: esta palabra es dada a los hombres. Participan con ella del 'poder divino', lo que quiere decir que a los hombres es dada la posibilidad de cambiar el mundo, al tener esperanza. Queda evidente por qué esa palabra fue

[698] Hay varios estudios que hacen referencia a la nueva religiosidad en la sociedad moderna, lo que corresponde al tercer campo señalado por Hammer (cf. 2008: 614). Para el campo específico de "religión y fútbol" cf. por ejemplo Dennis Stork (2008). Sobre la emergencia del fútbol en el discurso latinoamericano cf. Wolfgang Muno y Roland Spiller (2007).
[699] Quilmes es una de las marcas de cerveza más conocida en Argentina.
[700] Esa visión de que Dios está para algunos no más, o es usurpado por los poderosos, se reencuentra en la novela *El vuelo del tigre* (Moyano), cf. capítulo III.3.2.5.

arrancada del diccionario de los pobres. Otra palabra, la que según Goliat no está destinada a la clase social a la cual él pertenece, es 'gozo':

> *Digo Borda y no puedo creer lo que pasó, después de tantos milagros esta noche quién no puede creer en Dios, y si es que queda alguno que espere unos minutos más, porque ya siento que lo mejor se acerca, me corre por todo el cuerpo una sensación de gozo, fijate vos, digo de gozo por primera vez en mi vida, las palabras que existen y que uno nunca aprovechó, claro, cómo iba a usarlas si el diccionario es un lujo al alcance de los felices nada más* (162).

Pero sus compañeros del Borda le muestran que el ser loco también tiene sus oportunidades las que pueden ser aprovechadas para los propios fines. Cuando planea la liberación de Perón de las garras del "Monstruo", sus compañeros desvían al cura, para poder proceder de manera más rápida.[701] Goliat, en primera instancia, se asusta, cuando los otros se comportan realmente como locos:

> *cuándo no Papelito, a cada rato se levantaba para ir hasta la pila bautismal, se mojaba los dedos y cuando uno pensaba ahora se persigna, no, bajaba la mano y se hacía la señal de la cruz pero abajo, las cosas que uno tuvo que ver, y lo peor es que nadie te cree si lo contás, y así estuvo hasta que se terminaba el rosario y el cura lo echó, tenía el pantalón empapado, pero lo viste cuando volvió mostrando todo y él dijo padre, aquí le traigo un amigo que quiere confesarse […], y después Julieta cuando empezó a recitar esos versitos verdes, ¡se terminó el rosario!, gritó el padre, agarró el portafolios y salió derechito a la calle, siempre hacía igual cada vez que se armaba* (144-145).

Goliat lo está pasando muy mal, pensando que en cualquier momento se revela toda la acción planeada. Pero Colón (uno de los compañeros en el Borda) le explica: "yo soy el responsable, hoy nos dijiste que íbamos a hablar de aquel asunto, y si el fraile se queda hasta la noche, decíme, qué hacemos" (145). Los personajes saben aprovecharse de su supuesta locura para llegar a sus metas; y saben que gracias a ella no serán castigados por un comportamiento absolutamente herético. Sin embargo, en la narración se confunden los estados de locura. Si el lector piensa haber encontrado una pista, que no se trata de locos sino de hombres sanos que por alguna actividad política han sido declarados insanos, en el párrafo que sigue esta hipótesis nuevamente es refutada. Se relata como gracias a sus "dones especiales" (147) se encuentran volando sobre el parque de la residencia (cf. 151) y les es posible ver al Monstruo que acompaña al General (a Perón) "*escondido en la calesita y montando un caballito de madera*" (155).[702]

Sin embargo, resalta que son inofensivos: "*ya estamos en la capilla del Borda y vamos a ajusticiar al Monstruo, sí, es* el Juicio Final contra un ser o una farsa" (154). Pero les dan a los niños (locos) el derecho de ejecutar la sentencia, con lo que se tiene una doble alusión a lo inofensivo: son niños, además locos. Ambos son grupos sin derechos y sin voz en las sociedades. Así es la sentencia: "Le dispararon como doscientas pinturitas de colores" (160). Es decir, utilizan como armas colores que embellecen el mundo. Con ellos, matan, simbólicamente, las mentiras y las falsedades. Esta escena y las armas elegidas, se contrastan más adelante con la violencia con que actúan los que pretenden ser normales.

---

[701] No se menciona nunca a quién o a qué se refiere ese "Monstruo". Posiblemente, por la fecha de la narración, es una referencia a López Rega. Otra interpretación podría ser que los seguidores de Perón del lado de la izquierda, sólo pueden entender el cambio que se dio en Perón después de su regreso, si se imaginan que un monstruo se ha apoderado de él.

[702] Con el tópico de la confusión se juega también en la novela *El vuelo del tigre* (Moyano, cf. capítulo III.3.2.5), cuando ya no se sabe quien es el paciente y quien el médico.

Al parecer, con la muerte del Monstruo, el mundo se ordena: durante la noche de los milagros Malvina y Victorino se casan, el soldado Frías es nombrado General y los muertos cuya historia narra Goliat reaparecen vivos para saludarlo. Todos quieren participar de la boda, pero el cura les niega la entrada a la iglesia del barrio por miedo a que los locos y fantasmas sean subversivos; amenaza con llamar al Ejército. Victorino no conoce el significado de la palabra "extremista" a lo que le dice Goliat: "–Cosas de ahora" (166). Finalmente consiguen entrar: "*Nunca estuvo más lleno este templo, las luces y las flores que hay, únicamente así debe llenarse el Vaticano*" (166); en la mente de Goliat, la iglesia del barrio refulge como la iglesia máxima. Gracias a la intervención de Dios, así está seguro Goliat, todo se vuelve para bien. "Y a Frías le aseguró [el capellán que le asistió en su fusilamiento] que ahora Dios ya manda en los cuarteles" (167). Es decir, el poder de Dios ya no es para unos pocos, sino para todos, ya no hay gente que se puede poner sobre él. Además, los milagros se expanden más allá del barrio, lo que demuestra que todo lo narrado no solamente tiene importancia para este barrio, sino para toda Argentina, hasta para todo el mundo:

> *que todo el país se unió, no hay caso, cuando se mete Dios en estas cosas qué milicos ni abogados ni comerciantes ni industriales ni nadie, El, solo El [sic!]; y ahora las campanas, la música de las campanas otra vez, y la gente, mirá la gente que hay, qué manifestación; […], los yanquis y los rusos van a querer morirse, jódanse ché, jódanse, si hubieran aceptado este Dios estarían aquí o podrían llegar mañana, sigan nomás con las bombas ustedes, por qué no copian de nosotros, van a venir a hablarnos de guerras y masacres, por favor, únicamente, locos pero locos tendríamos que estar* (169).

Dicho de otra manera: el Dios del Amor, de la Justicia y de la Libertad demuestra su obra en esta noche. Las bombas y los gobiernos que provocan guerras en el mundo tienen que callar ante este Dios. Ellos son los locos, así aclara Goliat, ellos, los que quieren meter a Argentina en la guerra (fría) de aquellos años. Es decir, al final de la novela, insertada en el marco de la gran fiesta de felicidad en la que se reparan los errores de la historia, está la advertencia de no seguir con los delitos del pasado en el futuro. No hacen falta las batallas y las guerras, menos las que son introducidas a Argentina por afuera.[703]

Se puede considerar lo narrado como una alusión a la situación política del país de aquellos años. Un indicio es la consideración que se tratara de extremistas, cuando los protagonistas, los locos y los fantasmas, quieren ingresar a la iglesia (cf. 166). Esta es la tergiversación del tópico que los considerados locos son vistos como inofensivos y recalca en la imagen del loco peligroso, quien con fuerza sobrenatural lucha por sus ideas y sus verdades que muchas veces descubren las mentiras de los poderosos y de los que gobiernan. Que los locos sean relacionados por el cura por extremistas, hace alusión a los casos de los considerados subversivos que fueron encerrados en manicomios, para que no se escuche su verdad. Los fantasmas a su vez, además de ser personajes históricos que sufrieron la injusticia de la sociedad, en referencia a aquellos años, ¿tal vez representan a los desaparecidos?

> –¡En la noche de los milagros, alcemos nuestras copas junto a *los locos del amor* y brindemos para que el Amor, la Justicia y la Libertá también sean nuestros hermanos y nunca más se olviden de nosotros! ¡Ahora, gritemos hasta reventar nuestras gargantas esta palabra que ya no es una ilusión [sic!]: ¡Salud! (171).

[703] Cf. el capítulo II.1.1 de este trabajo sobre el Proyecto Condor.

La palabra "¡Salud!" tiene, a mi entender, dos connotaciones: por un lado, se refiere al himno argentino nacional: "El grito sagrado: ¡Libertad, Libertad, Libertad! […] Ved el trono a la noble Igualdad. […] ¡Al Gran Pueblo Argentino Salud!", por fin no es una "ilusión" sino, según los locos de la novela, se ha vuelto realidad y se cumple con ello lo más sagrado del país: el bien del pueblo. Por otra parte, que griten "hasta reventar [… las] gargantas" "¡Salud!", contradice al eslogan oficial de aquellos años "El silencio es salud". No el callar es saludable, sino ha llegado el momento en que se debe gritar la felicidad.[704] Goliat dice:

> *hoy soy feliz, se me revienta el pecho de alegría, lo tengo a Dios adentro, ah, vieja, por eso usté me obligó a tomar la comunión cuando yo sin saber, sin creer en su significado me negaba a estudiar el catecismo, si la pobre me hizo bautizar en casa al ratito nomás de nacer, se había asustado porque yo no lloraba como todos los pibes, esa fue la salvación, sí, hoy creo más que nunca en Dios, lo que pasó ya pasó, no hay que ser amargado, hay que creer para saber esperar, o hay que esperar para aprender a creer, y al fin de cuentas, pensá que Dios no puede manejar a los hombres igualito que lo hacía el General…* (162; cursiva en el original).
> [...]
> ¡Que no es una ilusión! ¡No estamos locos, no! ¡Somos los hijos buenos de Dios! (163).[705]

Resalta que tomó su tiempo hasta que Goliat pudo creer. Él necesita ver los milagros de Dios, como Tomás en *La Biblia* necesitó ver las pruebas de la crucifixión en el cuerpo de Jesús (cf. San Juan 20:24-29). Sin embargo, reconoce la existencia de creyentes que por solamente la fuerza de la fe, pueden esperar que todo mejore. La mención del "General" es una referencia a Perón. Se nota que el tiempo de este ya terminó, porque habla en tiempo pasado: "lo hacía". Es como una alusión a que después de la muerte de Perón todo cambia y que hay que buscar un nuevo líder. Goliat encuentra que Dios sería un buen reemplazante, porque está convencido de que Dios tiene las mismas facultades que Perón, ya que reconoció que no está excluido de su reino, sino por el contrario, ellos, los considerados locos, son los buenos hijos de Él.

Ahora, que todo parece ser de maravilla, hay que recordar que Goliat había dicho que cuando él se sintió mal, la gente dijo que estaba bien, y cuando se sentía bien "razonaba, dibujaba, contaba [sus] pensamientos, [sus] ideas, […] entonces la gente se decía *está mal otra vez, va para peor*" (44). Dicho de otra manera, ahora se siente tan bien, tan plácido, que es un indicio que el mundo en paz, libertad, justicia y amor, la gran fiesta, son solamente ideas suyas, una ensoñación, y no un milagro real. Pero Goliat está convencido de que

> *se me acerca el momento del milagro mayor, la prueba más difícil de Dios, pero seguro que se cumplirá; […] porque aprendí que quien no le faya a Dios, Dios no le faya, a veces tarda en cumplir, la pucha si tarda, pero ya ves, siempre llega, y por ahí sos su elegido, como yo, porque a nadie que yo sepa le pasó lo que a mí, también con todo lo que grité esa noche, […], y qué lindas palabras, eh, Amor, Justicia, Libertá, sí, ya sé, todavía deben quedar algunos que no le gustan nada, pero que vengan, a ver,* ***que vengan, pero eso sí: sin armas****, que vengan como hombres nada más, v****engan sin armas****; […] y no, ya no tengo más miedo, siento que Dios está en mí* (173-174, cursiva en el original, negritas hechas por UA).

[704] En la "Canción de Alicia en el país" de Serú Girán (1980), se advierte al contrario: "No cuentes lo que viste en los jardines, el sueño acabó. Ya no hay morsas ni tortugas Un río de cabezas aplastadas por el mismo pie juegan cricket bajo la luna Estamos en la tierra de nadie, pero es mía Los inocentes son los culpables, dice su señoría, el Rey de espadas".
[705] Mientras que en esta novela se hace hincapié en que los locos son "los hijos buenos de Dios", es decir, también hay malos, ¿tal vez los supuestamente sanos?, en el texto narrativo *El vuelo del tigre* de Moyano, la protagonista afirma ser también una hija de Dios, tanto como los percusionistas, para hacerles ver que su trato y opresión no corresponden a su pretensión de salvar los valores cristianos.

Realmente sucede para Goliat ese milagro mayor: salen sus padres e Irene (su novia) del espejo. Pero al mismo tiempo algo raro pasa en la calle. La voz extradiegética de la narración marco, retoma la palabra. Relata como hombres salen de un coche de color verde oliva y de un furgón. Después de haber entrado a la casa, se escuchan dos tiros. El primer tiro llega al espejo –si se recuerda la posibilidad de los milagros, la bala mata a los padres y a Irene que se estaban mostrando en el espejo– porque Goliat debe haberse reflejado en él; la segunda bala da en el cuerpo de Goliat. Es decir, esos hombres a quienes no le gustan las palabras Amor, Justicia y Libertad, sí vinieron, pero llegaron armados, y no "como hombres nada más" (174). Goliat ya lo había temido, porque repitió dos veces que "vengan sin armas", como para enfatizar en ese hecho. No hubo discusión o conversación, las armas hablaron por ellos. Si bien esos hombres no hablaron del Juicio Final, hay que recalcar la diferencia entre los colores de los niños locos y las armas terminantes de los *grupos de tareas*. Algunos vecinos y el o los comentaristas se acercan, pero ya no se puede hacer nada:

> Finalmente nos retiramos en silencio, por causa de esas precauciones que imponen épocas como éstas. Apenas si algunos fieles demorados se persignan, quizás llevando en sus bocas, por lo visto, un rezo en vano adelantado (180-181).

Es la primera vez en la novela que se informa al lector que algo anda mal en la sociedad: que entre gente sin llamar y asesine, no es una idea de locos. Se puede entender que Goliat fue percibido como un subversivo, como una persona peligrosa, poseedor de esas palabras que no le gustan a los que están en el poder. Su (supuesto) estado de locura no le sirvió para no ser excusado de sus acciones. Si en la novela *La rebelión de los semáforos* (Gallardo) se perdona a los locos por no ser conscientes de lo que hacen, en la presente novela, tanto como en la realidad argentina de aquellos años, los subversivos son clasificados como locos, para denigrar su importancia. A la vez son perseguidos y desaparecidos o asesinados, como una enfermedad que debe ser sacada del cuerpo argentino, o como un peligro, porque se reconoce que los locos dicen la verdad (cf. Foucault 2004b: 16) y son temidos, por ello, de parte de los que están en el poder.

En el contexto de la novela se debe concluir que la justicia de Dios al final no llegó, fue un milagro de una noche, o un sueño que no tiene espacio en la vida real. Si, por ello, se debe deducir que Dios mismo no existe, queda al juicio de cada lector. Pero según las ganancias postuladas por Langenhorst, el texto a través de la implementación de los milagros, produce *indicios de posibilidades,* las que le muestran al lector versiones de un mundo mejor.

Además, la asociación de la iglesia local con los poderes fácticos (como durante el gobierno militar) y su falta de compromiso con los pobres, está puesta en cuestión. Porque, ¿si ya la religión, de la cual se espera que se ocupe de los marginados, los deja en su sombra, qué se puede esperar del resto de la sociedad y la política? También se critica la doble moral de la alta sociedad, que se basa precisamente en los valores cristianos pero que es totalmente indiferente respecto a las historias de vida de la clase baja. Sin embargo, también se nombra a aquellos curas que están con los que los necesitan, con los presos y con los pobres. A través de trasladar la trama a varios episodios históricos y darle voz narradora a un loco, con lo que posiblemente se quiso evitar la censura, se logra un reclamo por el amor, la justicia y la libertad. Los milagros de Dios están a la vista: no aprovecharlos para vivir en una sociedad más justa es considerado una locura.

3.2.4 ¿Arbitrariedad ajena o responsabilidad propia?: De Dioses, hombrecitos y policías *(1979, México/1984 Argentina) de Humberto Costantini*

En valle de sombra de muerte anduvo, Lucifer lo guió,
en la oreja le dijo: ve hacia los Baales,
y con suma ignorancia el pobre hombre obedeció
(Costantini 1984a: 78).[706]

Humberto Costantini (1924) escribe la novela *De Dioses, hombrecitos y policías* en plena dictadura militar.[707] En ella se describe un encuentro de aficionados a la poesía y cómo la intromisión por parte de dioses (griegos) cambia sus destinos. En el fondo "el texto establece en la ficción una relectura del asesinato del General Jorge Cáceres Moiné, el 3 de diciembre de 1975 y la venganza posterior llevada a cabo por grupos parapoliciales", como indica Fontanet (2008: 32).

La novela comienza con la descripción de una de las reuniones de la Agrupación Polimnia (un club literario) en el verano del 1975, en la cual los poetas se presentan mutuamente sus poemas y textos. Ya que el narrador homodiegético, José María Pulicicchio, es uno de los socios de la Agrupación, todo se describe con palabras eruditas y floridas. Deja aclarado que la Agrupación Polimnia está abierta a todo interesado y que "fuera de las elementales exigencias de moralidad pública y privada que cualquier agrupación o club suele establecer" no hay requerimientos especiales. "Sólo el amor a la poesía [los] une, y está vedada, por expreso mandato de nuestros estatutos, toda discusión referida a la religión o a la política" (26). Dicho de otra manera, se aclara explícitamente el desinterés de este grupo, referido a cuestiones políticas o religiosas. Pulicicchio es (políticamente) absolutamente inocente y se (pre)ocupa más por las situaciones amorosas en el grupo.[708] Descubre que debido a ellas se dieron ciertas irregularidades en el comportamiento de algunos de los miembros. El mismo está enamorado de Irene, pero es demasiado tímido para confesarle su amor:

> avergonzado, y maldiciendo de mi casi increíble timidez, de mi estúpida e imperdonable falta de decisión. Recuerdo que al cruzar las vías del tren, oí bien claro el chistido de una lechuza. Tuve la sensación de que hasta el cielo se estaba burlando de mí (12).

Más tarde se verá que la sensación de Pulicicchio, que el cielo está interviniendo en su vida, no era errónea; pero los dioses no se burlan de él, sino persiguen sus propias metas a través de él, lo que a la vez significa, que los hombrecitos son un medio, no necesariamente un fin.

---

[706] En lo siguiente los números entre paréntesis se refieren a la edición de *De Dioses, hombrecitos y policías* de Costantini del año 1984.

[707] *De Dioses, hombrecitos y policías* es la primera novela de Costantini. La escribe en la clandestinidad, bajo extremas condiciones, en los más diversos lugares y en situaciones muy precarias. Describe en el prólogo conmovedor esa situación, agradeciendo a todas las personas que asumieron el compromiso de esconderlo a él y su novela, la cual siempre escribió en cuatro copias, por las dudas de que una de ellas cayera en manos no deseadas. La novela se publica en 1979 en México. Recibe por ella el Premio Literario Casa de las Américas. Recién en 1984, es decir, después de la dictadura, puede ser publicada en Argentina. Janet Brof relata la desesperación de Costantini cuando se pospone la traducción de su novela: "His hope of arousing world opinion and ending the regime´s hold on his country was too strong for any measured waiting" (Fontanet 2008: xix). Añade que aunque Costantini participó en grupos de la izquierda "was not extreme in his political beliefs. He questioned the more adventurous actions of the Left" (Fontanet 2008: xxi).

[708] Pulicicchio puede ser entendido como un aptrónimo: corresponde a un diminutivo italiano para un sustantivo o un adjetivo sustantivado de "pulito", es decir, limpio, lo que podría aludir a que es un chico "limpito", lo que se muestra en su (no) accionar político y su inocencia respecto a lo que está pasando a su alrededor.

Los comentarios de Pulicicchio sobre los acontecimientos en la Agrupación son enlazados por informes policiales que demuestran que el club está bajo observación. Pero el único que se preocupa por la situación política del país y que insinúa que algo pueda pasar, es el señor Mastandrea, también miembro del grupo. Él advierte que hay que ser más prudente con respecto a las reuniones, 'sobre todo con las cosas que están pasando' (54). Estas preocupaciones se explican a través de un informe policial, en que se indica que Mastandrea ya estuvo en manos de la policía.

Empero, gracias a la técnica narrativa de contar primero desde la perspectiva de Pulicicchio los acontecimientos, para después transcribir el informe policial de los mismos hechos, el último queda en ridículo. Así dice uno de los informantes:

> A las 17:08 horas dobló la esquina de la calle Baigorria un individuo bajo, morocho, de unos 40 años, que **aparentaba** ser ciego, pues golpeaba permanentemente el piso valiéndose de un bastón delgado de color blanco (31; negritas hechas por UA).

La policía ni comprueba si este hombre es ciego o no. Parte de la maldad de la gente y juzga como evidente que esta persona sólo "aparentaba" ser ciego. En otra ocasión, informan sobre el señor Chávez quien fuera visitado por lo menos por tres mujeres de la Agrupación Polimnia y declaran que esas reuniones son peligrosas y subversivas. Pero Pulicicchio ya había comentado que fue una reunión inocente. Al contrastar de manera irónica la descripción de los hechos por Pulicicchio con la interpretación de la policía, para el lector queda evidente que la policía está equivocada. Queda manifiesto que está buscando subversivos y criminales donde no los hay. Para ser declarado un subversivo alcanza con aparecer en libretas de direcciones de extremistas (cf. 137), o personas consideradas como tales. Con ello, se señala la situación de incertidumbre que vive el país y se critica la actitud de mucha gente en aquellos años: la frase "algo habrá hecho", tantas veces dicha ante los secuestros, es señalada como no válida, ya que es evidente que con semejante sistema de procedimientos, todos pueden ser sospechosos.[709]

Los terceros protagonistas de esta novela son los dioses del Olimpo, cuya actuación está narrada por una voz heterodiegética e intercalada con diálogos entre los dioses, al estilo de la épica clásica.[710] También ellos observan la casa en la que se desarrolla la reunión literaria, aunque con metas diferentes: Afrodita y Atenea están discutiendo, porque Atenea impidió a que Pulicicchio –el poeta narrador– se declare ante Irene, su protegida. Se muestra que Atenea trata de corregir los sentimientos impuestos por Afrodita a los mortales, cuidando así el orden y la moral. Al observar esa discusión, Hermes alcanza ver "una negra sombra [que] se cernía pavorosa y trazaba lentos círculos en torno a la casa" (19). Es una nube no visible para los mortales, solamente Irene –que posee condiciones de sibila (cf. 34)– la presiente como una brisa de frío. Esa nube es "El Anunciador de la Muerte" (35), enviado por Edes, para llevarse ese mismo día, el 3 de diciembre de 1975, las almas de doce mortales de esa casa, como

[709] Ya en *Ganarse la muerte* (cf. Gambaro 2002: 198) se demostró esa actitud en los vecinos que apagan las luces y caen instantáneamente en un sueño 'reparador'. Además hace Martínez (cf. 1994: 153) referencia a esa situación, criticando la actitud de los pueblistas en *Cola de lagartija*, como se ha visto en el capítulo III.3.1.

[710] Cf. también Fontanet, quien recalca que el "relato apela, en todo momento, a distintos discursos lingüísticos. En el caso de los dioses apela a la épica clásica, en otros momentos el discurso imperante es el del periodismo –incluso hay páginas casi idénticas a los recortes de prensa de la época– y, en algunos pasajes, los discursos tienden a fusionarse" (Fontanet 2008: 31).

venganza a la muerte anunciada del general Cáceres Monié, causada por Montoneros.[711] Hermes, el mensajero de los dioses, reprende por lo tanto a Afrodita y a Atenea por haber desperdiciado su tiempo en riñas y disputas innecesarias, mientras que Edes ha actuado y puesto a los hombres en peligro mortal.[712] Dice que en verdad

> harían muy bien los afanosos mortales en olvidar de una vez por todas a sus mezquinos e indiferentes Dioses, quienes, tal vez debido a los muchísimos años, o a sus continuas y debilitadoras rencillas, o simplemente a sus vanidades indignas, han permitido que se empeñaran sus ojos, se taparan sus oídos, y se secaran y empequeñecieran sus corazones, en otro tiempo valientes y generosos (47-48).

Hermes disciplina a los dioses y les hace recordar que su tarea es el cuidado de los hombres. Los describe con características humanas y con esto con sus defectos: "vanidades indignas". Es decir, se han olvidado de su objetivo principal, el cuidado de los seres humanos. Más tarde aparecen nuevamente esos insultos, pero sin que se aclare quién está hablando. Esta vez no puede ser Hermes, aunque los reclamos están escritos del mismo modo en que los dioses en la novela suelen hablar. Pero esta vez, él mismo está incluido en los reproches. Quizás sea Edes quien habla, aunque hablaría de él en tercera persona y se estaría burlando de los otros dioses del Olimpo, lo cual sin embargo, no resulta extraño, ya que como se ha visto, suelen actuar unos en contra de los otros:

> ¡Ah, inútiles, temerosos y resignados Olímpicos! ¡Os confesáis incapaces de enfrentar al invencible Edes, y sumergidos en la inacción, disimuláis vuestra cobardía derramando insignificantes migajas de felicidad sobre aquellos desafortunados mortales a quienes, sin ninguna justicia, llamáis vuestros protegidos! (159).

> Oh Dioses indignos de vuestros nombres, ya que, a pesar de vuestra inmerecida condición de Inmortales, nada mejor sabéis hacer! […] ¡Oh, perezosos y ahítos de ambrosía! ¡Oh sometidos, tontos, cobardes, e insoportables Olímpicos! (162).

Finalmente aclara la voz heterodiegética que "la verdad es que nadie se atrevió a pronunciar ante los Dioses estas amonestadoras e insultantes palabras" (162). Que se enfatice en "la verdad es", suena como si la voz heterodiegética lo hubiese considerado bueno, pero lamentablemente nadie lo hizo. Empero, alguien por lo menos las pensó, con lo cual es al lector sacar sus conclusiones sobre los dioses (griegos) y su (falta de) actuar.

Los insultos de Hermes en todo caso tienen consecuencias: las diosas deciden olvidar su riña y volver agradables las últimas horas de sus protegidos ya que no pueden impedir su muerte. No está en el poder de los dioses olímpicos de evitar la muerte de los doce poetas. Tampoco Edes, el dios de la muerte, puede hacer reversible la profecía de la muerte del general Jorge Esteban Cáceres Monié (cf. 112), lo que demuestra que el poder de estos dioses es limitado. Lo único lo que pueden hacer es aliviarles las últimas horas y llenarlas de amor, los unos, y planear la venganza, el otro.[713] También Hermes recibe parte de ese viento caluroso, mandado por las diosas, a lo cual se instala sobre una plantita de menta en el jardín de la casa de la Agrupación Polimnia. Esta planta es la ninfa subterránea Menta, que fue convertida por

[711] El general Jorge Esteban Cáceres Monié fue asesinado junto a su esposa el 3 de diciembre de 1975, aproximadamente a las 19:00 horas por la organización guerrillera Montoneros. Había sido miembro del ejército y fue Jefe de la Policía Federal entre 1970 y 1971. En marzo de 1971 formó parte del operativo que llevó a la destitución del presidente Roberto Marcelo Levingston. En 1972 se retiró voluntariamente de sus obligaciones.

[712] Edes, en la novela es el nombre de Hades, el Dios del inframundo.

[713] Esta escena tiene cierta paralela al cuento de la Bella Durmiente de los Hermanos Grimm, en el cual el Hada número 13 alivia la muerte anunciada por el Hada número 12, en un sueño de 100 años.

los celos de Perséfone, esposa legítima de Edes, en esa planta de menta. Edes había tratado de violarla, pero fue en vano, ya que es impotente. Gracias a este conocimiento secreto y el arrepentimiento de Edes por su actuación forzada, la Menta tiene poder sobre él. Es decir, se demuestra que el saber, y más todavía un saber secreto, otorga hasta un poder decisivo, como se verá en caso del destino de los hombrecitos.[714]

La trama entonces es narrada desde cada punto de vista de cada colectivo representado. Esto implica un discurso en cada grupo, variantes de lengua y estrategias de verosimilización (en la ficción y en hacer creer su versión como la verdadera). El lector se ve así en la situación de contrastar versiones. A la vez, obtiene un panorama general de los acontecimientos. Como lo indica el título, los "hombrecitos" tienen un lugar en medio de un cruce de otros (dioses y policías) en el poder. Además, se marca una clara diferencia entre hombres y policías: los hombrecitos son los únicos que están escritos en diminutivo, con lo que se señala que no tienen poder, son considerados niños que dependen de otros. A la vez el diminutivo es también una forma de trato cariñoso. Coincido, por ello, con Reati que por parte del autor hay

> una toma de posición, una simpatía manifiesta hacia los hombrecitos, que a pesar de sus falencias son 'de pronto hombres, semejantes a Dioses, pero de pronto Dioses', mientras que los policías son 'falsos dioses [...] insaciables y crueles' (Reati 1992: 147).

A través del cariño que los dioses tienen a estos hombrecitos, también el lector los mira con sentimientos positivos y sigue el desarrollo del movimiento parapolicial con preocupación. Sin embargo, se da cuenta que también el accionar de los policías es influenciado por los intereses de los dioses, sobre todo por Edes. Fontanet destaca que solamente los dioses saben lo que está pasando:

> mientras *los Dioses* conocen qué es lo que pasa en la casa de Teodoro Vilardebó y presienten qué pasará, *los policías* desconocen qué es lo que sucede, pero se basan en sus sospechas y su paranoia. *Los hombrecitos,* mientras tanto, ignoran la trama. Así, los Dioses prefiguran el destino (Fontanet 2008: 33).

Con ello, se traslada la responsabilidad de las actuaciones de los hombres, tanto como las de la violencia de la policía y de los parapoliciales, a los dioses. ¿Es la novela entonces una crítica a Dios? ¿Conduce a la pregunta de la teodicea? Pero en esta novela los dioses no son todopoderosos. Si bien son los únicos que saben lo que pasa en el momento, lo que respecta al futuro de los hombres, también solamente "presienten" lo que puede pasar y no lo pueden evitar. Orgambide destaca:

> No solo los heresiarcas y los réprobos confunden las palabras de Dios. Con más frecuencia lo hacen los escritores, sin las molestias de la culpa ni el temor al castigo sagrado. La literatura, sobre todo en su vertiente fantástica, se permite todo tipo de heterodoxias. [...], una necesidad (literaria) de abandonar 'la seguridad de antiguas tradiciones realistas', de no adeptar [sic!] 'la vida como es'. Esta actitud [...] también puede traducirse en no aceptar la Historia tal cual es o tal como se expresa en el Libro y su Escritura (Orgambide 1983: 48).

Esto en el caso de *De Dioses, hombrecitos y policías*, a mi entender, significa que el comportamiento de los dioses mismos se parodia, al destacar sus características humanas y al hacer énfasis en sus querellas y envidias mutuas. Ese efecto ridículo que se genera, al contrastar esa descripción de los dioses con la discursividad social: ¿quién ordena a quién, qué poder recae

[714] El tema del saber secreto como fuente de poder se vio también en el caso del Brujo en *Cola de lagartija* (Valenzuela, cf. capítulo III.3.1).

sobre quiénes?, no permite trazar un paralelismo con el Dios judeocristiano. Si bien se pudiera argumentar que el juego que los dioses hacen con los hombres en la tierra, parece al del comportamiento de Dios ante Job, como se ha visto en el análisis de la novela *Ganarse la muerte* (Gambaro), hay una gran diferencia: Dios nunca permite que se toque la vida de Job. Pero la vida de los protagonistas es la que está en peligro en este texto narrativo. Al parodiar el comportamiento de los dioses griegos, se hace transparente su actuar irresponsable. Esto se repite en el actuar circunstancial de los policías/parapoliciales que actúan según órdenes, sin reflexionar sobre ellas. Por lo tanto, junto con Fontanet es válido señalar que en el fondo no se trata de la pregunta por la teodicea: en vez del reclamo hacia Dios, de cómo puede permitir lo que está ocurriendo, se expresa en la novela la reivindicación "a escritores, intelectuales y periodistas: el compromiso y la honestidad intelectual" (Fontanet 2008: 74). Pero estas dos características precisamente no se observan en los personajes de la novela *De Dioses, hombrecitos y policías*.[715] Los poetas viven apartados de la sociedad que los rodea. No sienten la necesidad de involucrarse en u ocuparse de asuntos políticos ya que consideran que sólo la gente comprometida con los grupos izquierdistas es afectada por los acontecimientos políticos.

En la comprensión del texto influye también el ritmo de la novela. Ello se puede observar sobre todo hacia el final. Cuando se narra desde la perspectiva de los policías/parapoliciales, la lectura se hace cada vez más rápida, como si el lector estuviese participando en la carrera de los Ford Falcon. Con detalles como: "¿Cuántas cuadras?" (164), "y a los oídos del Dios llegó con nitidez el pavoroso clic del destrabarse los seguros" (165), la tensión crece cada vez más y el lector se pone en alerta que ya en la próxima página puede suceder lo terrible. Pero a esta aceleración de la lectura se oponen las intercalaciones con lo que sucede en la casa misma: en vez de seguir el relato de la carrera, el lector se topa con una larga descripción de la recitación de los poemas. Además, a medida que la situación en la calle se va poniendo cada vez más densa, el lector halla unos elementos humorísticos respecto a lo que está pasando en la casa: el Sr. Chávez acusa, por ejemplo, a Minerva y a Venus de la situación especial en la salita, es decir, a las diosas romanas, mientras que los protagonistas de la novela son los dioses griegos, entre ellos Atenea y Afrodita, las que corresponden por sus funciones a las dos diosas romanas mencionadas. El reflexionar serio de Pulicicchio sobre esta metáfora, muestra que realmente no está enterado de la intervención por las diosas griegas e ironiza la importancia que se da bajo estas circunstancias a la interpretación literaria:

> con una metáfora que, no obstante provenir del admirado señor Chávez, no dejó de parecerme un tanto rebuscada. 'En esta acogedora y bien ventilada salita', dijo, 'donde Venus y Minerva, al hacer milagrosamente las paces, han permitido que floreciera bellamente el amor en medio de los rigurosos quehaceres del espíritu' (152).

Pulicicchio vuelve sobre ello:

> y entonces lo terminó con esa imagen, extraída de la mitología clásica, que no terminó de convencerme. A quien en cambio pareció agradarle particularmente aquello de Venus y Minerva haciendo las paces fue a la desconocida señorita sentada junto al señor Pasco (152).

[715] Al contrario a esta novela, el texto ya estudiado en este trabajo, *La larga noche de Francisco Sanctis*, también de Costantini y posterior a *De dioses, hombrecitos y policías,* sí señala este compromiso político-social de parte de los Intelectuales.

A Atenea, que está sentada ahí, la que observa si su meta amorosa se cumple entre sus protegidos, le complace haber sido casi descubierta. La escena es una señal que los dioses son intercambiables, no importa su procedencia. Se podría inferir que el Sr. Chávez piensa que existen los dioses (grecorromanos), porque prosigue "acerca de que no se debía rechazar jamás el bravo desafío del amor, pues era éste, según el señor Chávez, una inapelable decisión de los Dioses. 'Es decir, de Dios', se corrigió" (153). Un carraspeo de Irene le advierte su error, suena como si solo se corrigiera por obligación y le fuera mucho más convincente creer en los dioses romanos, en vez que en el Dios judeocristiano. Pero al contrario a los dioses grecorromanos, Dios es Todopoderoso, según la creencia judeocristiana, es el dueño de vida y muerte y no existe muerte que no pueda revivir (cf. las historias bíblicas como Lázaro (San Juan 11), y la de la Hija de Jairo (San Marcos 5:21-43), entre otras. Es decir, Dios no puede ser intercambiado por una de las otras diosas, como ellas pueden ser intercambiadas entre sí.

La referencia a la religión cristiana ingresa mediante Carlos Argentino Mastandrea. Este, amenazado por la policía, se vuelve un delator. Esto no es un dato menor, ya que lleva 'Argentina' en su nombre. Pero sufre por ello y hace todo por advertir al grupo de lo que está pasando en el país y del posible peligro en que están. Para ello, dedica un soneto con motivo de fin del año al grupo. Es una forma evasiva, en el sentido que nadie creerá que un soneto escrito bajo esa motivación contenga referencias a la situación política; además, utiliza en él el discurso religioso para esconder la advertencia. En un primer instante, el mensaje pasa por alto a los parapoliciales, aunque igualmente recomiendan analizarlo con cuidado (cf. 75).

En la introducción de su carta, Mastandrea recalca que tiene la "esperanza de una inteligente comprensión de su parte [la del grupo], o sea que sus ojos sepan ver" (76). Advierte a los socios que lean entre las líneas y que él dirá cosas que normalmente calla "debido a múltiples circunstancias que hoy no vale la pena enumerar pero que Nuestro Señor que está en el Cielo sabe perfectamente que lo afectan en grado sumo" (76). Dios entonces, es testigo de que no voluntariamente es un delator, sino que se ve forzado serlo por diferentes razones. He allí una diferencia entre los dioses olímpicos y Dios: mientras que los olímpicos manipulan a su arbitrio y en su propio beneficio los pensamientos y sentimientos de los hombres, Dios no manipula. El hombre actúa por su propia voluntad, pero Dios sabrá, al final de los días, de los rencores y envidias de los hombres y los tiene en cuenta en su juicio final sobre ellos, así la creencia de Mastandrea. El soneto que adjunta para los miembros de la Asociación, se llama *Confesiones y lamentaciones de un solitario,* es decir, se inscribe en el discurso religioso de la literatura de confesiones. El uso de alusiones y de metáforas de un miembro de un club literario puede ser considerado normal, sin embargo, el discurso religioso no lo parodia, sino que se sirve de él para ambientar el lector en el contexto (en el sentido de Hutcheon 1985). El lector no precisa de conocimientos religiosos para entender las alusiones, ya que el poeta las explica en el texto:

> *Y aquí estoy en caminos para nada placenteros,*
> *sirviendo a los Baales malvados y ficticios*
> *esos que tienen sangre negra y el corazón como roca.*

Con los "Baales malvados y ficticios" se refiere sin duda a los militares que pretenden gobernar el país como dioses, pero son dioses falsos, tienen "el corazón como roca" (cf. también

Ezequiel 11:19; 36:26). Representan, con ello, lo contrario al Dios judeocristiano, que hasta en el Antiguo Testamento siempre se apiadó de los seres humanos.[716]

> *En cambio lo buscarán para que continúe su sino*
> *de Judas Iscariote mas no por treinta dineros,*
> *sino debido a golpes y amenazas de seres indignos*
> *de ésos que ignoran al Dios único y verdadero.*

Aunque Mastandrea se entiende a sí mismo como Judas, delator de Jesucristo, recuerda que aquel lo hizo por dinero, mientras que él no lo vendería. En su caso no es maldad, ni avidez de dinero, ni una cuestión ideológica, sino es "debido a golpes y amenazas". Es decir, solamente se rinde cuando no aguanta físicamente. Les discute a sus perseguidores la categoría de cristianos que estos se arrogan, ya que "ignoran al Dios único y verdadero". Con esto se halla otra referencia a la situación política-social de aquellos años: aunque los militares insistieron en legitimarse en defensores del cristianismo y de los valores occidentales, sus acciones indicaban lo contrario, ya que nunca respetaron los derechos del otro (cf. el concepto de Lévinas en el capítulo III.1). Sigue el soneto:

> *No haga sino esperar que Aquél que todo lo puede ver*
> *algún día le saque del hombro su pesada carga.*

Nuevamente se apoya en Dios, en el que "todo lo puede ver". Está seguro de que será perdonado y Dios sacará "del hombro su pesada carga" (cf. Salmo 81:6 e Isaías 10:27).

> *En valle de sombra de muerte anduvo, Lucifer lo guió,*
> *en la oreja le dijo: ve hacia los Baales,*
> *y con suma ignorancia el pobre hombre obedeció.*
> *Pero los falsos dioses eran insaciables y crueles,*
> *ni tiempo le dejaban para buscar a Dios,*
> *lo único que querían eran los datos que él les pasaba.*
>
> [...]
>
> *Y cuando ya olvidado por siempre lo creía*
> *aquel tiempo rodeado de un nauseabundo halo,*
> *de nuevo se aparece la maldad con toda la furia* (76-78).

Mientras que anduvo en el "valle de sombra" (cf. Salmo 23) estaba Lucifer para guiarlo y lo condujo a los falsos dioses, a los Baales. Nuevamente señala que no tenía opción, no tenía tiempo para "buscar a Dios". Se responsabiliza por haber pasado los datos, pero acusa a los militares por haberlo obligado. Se puede destacar que en el soneto se habla de una profunda esperanza en que Dios le perdonará haber delatado a los amigos, porque esto se hizo por una fuerza mayor. No se cuestiona la ausencia de Dios, aunque el lector podría interrogarse sobre esto. El poeta debe ir "a buscar a Dios", pero no le alcanza el tiempo para eso. Sin embargo, también se debe cuestionar el por qué no se fue a buscar a Dios en el intervalo entre la maldad que "de nuevo se aparece", es decir, entre las dictaduras.[717]

[716] Para referencias de la piedad del Dios judeocristiano en *La Biblia*, cf. el Arca de Noé (Génesis 6:9-10:32) y el libro del profeta Jonás, entre otros.

[717] El soneto hace referencia a repeticiones, lo que puede ser entendido como una alusión a los gobiernos autoritarios que se siguieron en Argentina (cf. capítulo II.1).

La arbitrariedad religiosa presentada en la novela se da a partir de la descripción del dios Edes y de los dioses del Olimpo. Son ellos los que definen los pensamientos de las personas, sus sentimientos, sus acciones y su destino. Con ello, el ser humano, el hombrecito y el policía, pueden ser excusados, porque en sí son meras marionetas que aunque creen actuar por cuenta propia, actúan según la voluntad de los dioses. Pero estos dioses no son todopoderosos. Se pelean por su influencia sobre los seres humanos, y no pocas veces los cuidados y esperanzas que tienen para sus protegidos se contraponen. Lo que salva al grupo de la Polimnia, no es el poder de los dioses del Olimpo: ellos tienen que respetar el poder de Edes, quien tiene el derecho de llevarse a las personas a su mansión fría. Es

> aquella humilde y olorosa plantita de menta [que] habría de ser más útil a los desventurados miembros de Polimnia, sentenciados por Edes, que cualquiera de los poderosos y discurseados Olímpicos, sus presumibles protectores (187).

Es una cuestión muy machista, la impotencia de Edes, la que salva a estos doce hombres. La ninfa, por la frustrada violación, conoce su secreto y puede amenazarlo, por lo que este le hace a la Menta cada favor que le pida. Ella no lo admira como a un gran dios, sino siente desprecio por él, porque con su "solicitud casi servil, indigna de un poderoso Dios, continuamente me importuna" (176). Esta actitud de la plantita contrasta con la reflexión de Hermes que se da cuenta que nadie "Dios o mortal, se atreverá a enfrentar a esos feroces enviados [los parapoliciales], pues están protegidos por el tenebroso Edes, y por los altos organismos de seguridad del gobierno" (188). Dicho de otra manera, "los altos organismos de seguridad del gobierno" están explícitamente relacionados con el dios de la muerte. Pero también se indica que no hace falta ser un dios/una diosa, para preservar la vida de otros, ya que también una simple, pero astuta planta de menta lo puede hacer.

Sin embargo, el orden natural del mundo no debe cambiar. Aunque se queja Afrodita de la inacción de los dioses del Olimpo ante el comportamiento devastador de Edes (cf. 232), no será posible que Afrodita y Atenea ganen para siempre, y que nadie más tenga que ir junto a Edes a su mansión fría. Así dice Edes: "¿No has pensado que si los mortales llegaran a perderme el respeto, y en sus frívolas conversaciones se mofaran de mi, el universo entero trastocaría sus leyes inmutables?" (215). Por ello, Edes no le concede a la Menta tan fácilmente el favor de dejar a los doce mortales en libertad: otros doce son sacrificados.[718] Queda la sensación de que la muerte en sí es arbitraria, ya que depende de un juego de los dioses a quién le toca; a la vez es algo irremediable, a lo cual también los dioses tienen que someterse: "Nadie temería entonces a la irreparable muerte, y las memorables acciones de los hombres perderían, oh irreflexiva, el supremo valor que les otorga el riesgo de morir" (216), le advierte Edes a la plantita. La muerte precisamente hace que las acciones de los hombres que arriesgan su vida por una causa justa, se conviertan en tareas heroicas. Pareciera que este respeto también se hayan ganado los doce sustitutos, que deben morir en aquella noche, ya que su muerte en la vida real se debe a que se han involucrado en la política. La declaración que la mortalidad

[718] Siete de los nuevos sustitutos asesinados en Córdoba, se anotan con nombres en la novela, dándole así más veracidad al relato y lo descrito en él. La trama se vincula así directamente a la realidad de aquellos años: cinco de las siete personas anotadas han sido estudiantes de arquitectura de la Universidad Nacional de Córdoba (http://www.faudi.unc.edu.ar/-memorias/arq-que-no-fueron.pdf). Los otros tres asesinados provienen según la novela de la provincia de Santa Fe y de la ciudad de La Plata.

determine la validez de las acciones y provoque el respeto de los dioses, contradice la suposición que todas las motivaciones y acciones de los hombres provengan de los dioses, y rescata el valor de actuar de cada uno. Esto se hace más presente aún, al remarcar anteriormente en la arbitrariedad de los militares y de los *grupos de tareas*:

> Pues todos los bien trajeados miembros de Polimnia, y aun todos los pacíficos habitantes del perfumado Villa del Parque, y aun todos los numerosos habitantes de la vasta Argentina, asolada por militares, resultaban altamente sospechosos para los militares que gobernaban el país y para los oscuros parapoliciales que con placer los secundaban (255).

Empero, la novela no abre abismos entre buenos y malos, sino que dibuja con exactitud los problemas y los poderes de los que dependen los hombres y los policías. Ello no quiere decir que se justificara las actitudes de todos los personajes de la novela. Aunque el lector se entera de los problemas domésticos de algunos de los miembros de los grupos parapoliciales: uno tiene "la gorda" en casa con fiebre y quiere llegar por ello temprano, o se hace hincapié al poco pago que reciben para esa tarea; sin embargo, difícilmente estos personajes muevan a compasión a quien lee, porque al mismo tiempo hablan del desquite que les llegará (haciendo referencia a la tortura) y de la obediencia ciega a las órdenes que deben cumplir.[719]

Contrariamente, los errores y las faltas de los hombrecitos, tanto como su actitud cuando les llega el amor es dibujado con cariño. Al llevar la responsabilidad de los acontecimientos a los dioses griegos, el autor evita posibles problemas con la Iglesia católica romana. Sin embargo, cuando los hombrecitos hablan de Dios, siempre se refieren al Dios judeocristiano, con excepción del Sr. Chávez que incluye a los dioses romanos y de la Señorita Kristenmacher que es seguidora del hinduismo. En mi opinión no se puede entender a *De Dioses, hombrecitos y policías* como una crítica a la fe de los hombres, como se menciona en *Cola de lagartija* (Valenzuela), ya que los miembros de Polimnia no actúan en correspondencia a su fe. Viven sin preocupaciones (menos las amorosas), además de haber excluido asuntos religiosos y políticos de sus estatutos. Si bien los dioses griegos (y romanos) son ridiculizados y se manifiesta la arbitrariedad de las muertes antes y durante la dictadura militar, la imagen de Dios en sí, no se toca. Zeus padre nunca interviene durante toda la novela en las acciones, solamente se destaca que hasta él "prefiere no interferir los planes de su poderoso hermano" (190). Cuando el Dios judeocristiano es mencionado, es a través de imágenes positivas. Mastandrea se dirige a Él, para que lo perdone y lo mira con la confianza de que Él ve todo y sabe de los razonamientos que condujeron a las diversas actitudes.

La imagen de Dios que Pulicicchio tiene, en cambio, es la de un Dios alejado. Todavía no está al tanto de los acontecimientos y cierra la novela destacando una vez más que la Agrupación Polimnia es un "cálido e intocable refugio espiritual para nuestras angustias y nuestras soledades", lo que contrasta fuertemente con la situación que está pasando el país. Sigue con el deseo: "Que Dios, que desde el Cielo nos vigila, siempre así lo desee" (252). La primera parte tiene alusiones a Salmo 46, en donde el salmista se refiere a que "Dios es nuestro refugio y nuestra fuerza; nuestra ayuda en momentos de angustia" (Salmo 46:1). Mientras que el salmista ve todavía en Dios el refugio, Éste para los miembros de la agrupación no forma parte de la vida cotidiana y ha sido reemplazado por el grupo de poetas que solamente necesitan que Dios los vigile desde el cielo.

[719] Con el apodo "la gorda" se refiere a la esposa.

Con todo, concuerdo con Reati:

> La compleja alegoría propuesta por Costantini –con dioses olímpicos y almas vengativas que reclaman represalias, policías prosaicos que reciben órdenes de Edes a través de radiotransmisores, y poetas distraídos que no saben que la muerte los roza y que los dioses se ocultan entre ellos– plantea que la textura de la historia está hecha de diferentes y a veces contradictorias versiones superpuestas, y que la explicación de la realidad no puede agotarse en la transcripción de lo superficial (Reati 1992: 149).

Sin embargo, difiero de su conclusión final que "la mera reproducción de lo histórico no basta para representarla y explicarla, porque en un plano imaginario, pero no menos real para Costantini, los dioses tejen y destejen los destinos mortales" (Reati 1992: 149). Pero los dioses del Olimpo no son tan poderosos como para poder decidir sobre la muerte de los hombres. Lo importante, a mi entender, es que "para el autor la violencia es tangible y terrena" (Reati 1992: 149). Concuerdo por eso con Adelaida López Mejía (cf. 1991: 86) que la novela lleva los rasgos de una sátira literaria política: "A muchos nos duele reconocernos en Pulicicchio: hacemos poco por tratar de atajar el devenir a veces nefasto de nuestra época histórica" (López Mejía 1991: 96).

Dicho de otra manera, a través de la parodia de los dioses grecorromanos y su particular manera de ser, que es tan cercana a la de los seres humanos que, por lo tanto, no corresponde a la imagen común de un Dios, es como que la novela muestra por un espejo la debilidad de los hombres que se dejan llevar, y que están únicamente interesados en las pequeñeces de sus vidas y no tienen en cuenta la violencia que puede desatar, por ejemplo, el rencor humano. En consecuencia, se obtiene a través del análisis de esta novela la ganancia de la *indagación de la realidad,* ya que el cambio de perspectiva entre los tres grupos permite entender lo que sucede en la sociedad. El análisis del discurso religioso permite focalizar en que la responsabilidad por esos sucesos no está en los otros, sino en uno mismo. A través del personaje Mastandrea, y el análisis de la carta con que se confiesa, se obtiene la ganancia de la *ampliación de experiencias*. Es un intento de avisar a sus compañeros del peligro en que están y puede ser entendido como una advertencia hacia el lector que fácilmente le puede tocar vivir también a él una situación parecida. Al presentar la manera en que el comportamiento tantas veces mezquino de los hombres puede conducir a acciones fatales y que contrariamente, las más mínimas preguntas por el otro pueden salvar a personas, un posible efecto de lectura es que el lector se pregunte, cómo debe actuar él ante esa situación política-social.

3.2.5 *El arco iris viene detrás*: El vuelo del tigre *(1981) de Daniel Moyano*

Y Hualacato quedó resplandeciendo bajo un par de arcoiris
con el aspecto de una ciudad de principios del mundo
(Moyano 1981: 168).[720]

Al contrario de lo anteriormente visto en *De Dioses, hombrecitos y policías* de Costantini, en *El vuelo del tigre* de Daniel Moyano está la clara afirmación que Dios o los dioses de las antiguas creencias indígenas, no está(n) con el pueblo en situaciones de violencia y de represión.[721] La novela, según la inscripción al final de la misma, fue escrita 1975 en La Rioja (Argentina) es decir, en el umbral del golpe militar, y concluida 1980 en Madrid, en el exilio.[722] Se describe en ella en forma de alegoría (cf. también de Diego 2000: 444) como lentamente los percusionistas –una clara alusión a los militares– se apoderan de toda una ciudad. No se precisa dónde queda Hualacato, pero el lector puede darlo como por asegurado que la ciudad está ubicada en el norte del país, pegada a los Andes.[723] Es decir, como en muchas novelas contestatarias, la trama se desarrolla en las fronteras del país. Concuerdo con Maristany en que Moyano eligió

> la modalidad de la alegoría y construye una fábula que se instala en un tiempo y en un espacio en principio imaginarios, para emprender una reflexión sobre la experiencia del autoritarismo (Maristany 1999: 109).[724]

---

[720] En lo siguiente los números entre paréntesis se refieren a la edición de *El vuelo del tigre* de Moyano del año 1981.

[721] Daniel Moyano (6.10.1930 en Buenos Aires - 1.7.1992 en España) ha escrito libros de cuentos (*Artistas de variedades* (1960), *El rescate* (1963), *La lombriz* (1964), *El fuego interrumpido* (1967), *El monstruo y otros cuentos* (1967), *Mi música es para esta gente* (relatos, 1970), *El estuche del cocodrilo* (1974), y novelas *Una luz muy lejana* (1966) y *El oscuro* (1968), *El trino del diablo* (1974), *El vuelo del tigre* (1981), *Libro de navíos y borrascas* (1983). Después de pasar su niñez y su juventud en Córdoba, se estableció en La Rioja, provincia en el extremo noroeste de Argentina, sin ser por ello un escritor *regional* (cf. Avellaneda 1973: 25). Un día después del golpe fue detenido. Al ser liberado gestionó el pasaporte y partió con su familia al exilio en España.

[722] Según las anotaciones de Maristany el borrador, una primera versión de la novela, fue enterrado por un sacerdote amigo y la esposa de Moyano en el jardín a los tres días del arresto de Moyano. "Ese manuscrito nunca fue recuperado. Ese mismo año Moyano inicia su exilio en España y allí emprende la reescritura de la novela que finaliza en Madrid en 1980. La novela, editada por Legasa en su colección 'Narradores americanos', apareció en la Argentina en 1981, sin provocar reacciones adversas por parte de los sectores oficiales de la cultura, aunque el autor formara parte de los intelectuales 'peligrosos' que habían debido abandonar el país y cuyas obras eran prohibidas o ignoradas" (Maristany 1999: 107) lo que demuestra una vez más la arbitrariedad de la censura de aquellos años. Sin embargo, la mayoría de los críticos consideran que la novela fue publicada en Madrid (cf. entre otros: Virginia Gil Amate 1993). De todos modos "fue recibida por el sector alternativo y no oficial del campo intelectual en su dimensión alegórica", como señala Maristany (1999: 112) en referencia al artículo de María Teresa Gramuglio sobre *El vuelo del tigre* en la revista argentina "Punto de Vista" en agosto-octubre de 1982, 22-24.

[723] Hay varias referencias a la situación política social de esos años en Argentina. Además de la metáfora de los enfermos o locos, también se queman los libros, sin prestar atención en los títulos: "Lo que aquí está quemándose, para bien de ustedes, son ilusiones. Pajaritos" (83), dice el percusionista, como si fueran chiquitines. Cf. para esa comparación también el artículo de Maria Elena Walsh (1979) "Desventuras en el País Jardín-de-Infantes". El terror se pone más denso cuando la crítica del extranjero se hace sentir: "**que se han atrevido a criticarnos, aunque ustedes no lo sepan, definiendo nuestro modo tradicional de vivir como una dictadura sanguinaria, así como lo oyen, en nombre de unos derechos humanos que hasta ahora nadie sabe en qué consisten**" (110, negritas en el original). Esta escena y este comentario son una referencia a la situación en Argentina, ante y durante el mundial de fútbol, cuando la crítica de las organizaciones internacionales de los derechos humanos se hizo cada vez más fuerte.

[724] Maristany manifiesta además, que esta imagen adquiere "una significación que excede la referencia alegórica a la dictadura para transformarse en una metáfora de la historia de América latina [sic!], dado que los habitantes de Hualacato pertenecen a una doble periferia y han vivido durante cinco siglos en un territorio ocupado. De este modo la dimensión socio-histórica de la novela desborda el contexto específico de Argentina para transformarse en una alegoría de todas las situaciones de violencia física y cultural que han sufrido los pueblos del subcontinente desde la llegada de los europeos a América" (Maristany 1999: 114). Que no se trata sólo de la liberación del régimen opresor de Hualacato, y no sólo de

Una noche, uno de los percusionistas llega a la casa de los Aballay, una familia tradicional que une bajo su techo a tres generaciones: el viejo Aballay, los padres, es decir Coca y Cholo, y los niños: Kiko, Sila, y los hermanos menores, además, la gata Belinda. Los únicos que quedan libres en toda la ciudad son los gatos que pueden deslizarse por los techos, pero igualmente siempre ante la amenaza de muerte, ya que el percusionista odia a los gatos y trata de aniquilarlos. La familia vive encerrada en su casa, de vez en cuando hasta por separados en sus cuartos, que parecen cada vez más a celdas.

El viejo Aballay, protagonista clave de la novela, es el único que todavía se acuerda de las antiguas leyendas de los antepasados y trata de utilizarlos para traspasar mensajes:

> las contaba a su manera, fabulando sin alterar los fundamentos, mezclando a los animales con los hombres, en parte para poder llegar a la verdad, en parte para atenuar ciertas imágenes que dañarían la memoria, transfiriéndolas a cosas menos sensibles que la carne (7-8).[725]

Trata de salvar a la familia con sus métodos, pero ni su propio hijo entiende los mensajes:

> El Cholo no podía soportar la lástima que le provocaba el viejo cambiando una vieja historia conocida, eligiendo las palabras y cargándolas de intenciones para darles el sentido de un encantamiento, inútiles como las agujas que se clavan en las fotos o las velas que se encienden en el monte en pleno día para ahuyentar espíritus malignos, un juego sin sentido. Y Nabu ni siquiera lo oía (89-90).

El Cholo compara la actitud del padre con ritos mágicos que se utilizan para espantar el mal, pero no cree en su sentido.[726] Estas 'costumbres', como sabe decir el viejo Aballay, son, sin embargo, al final lo que salva a todos del percusionista, o, en sentido figurativo, de la dictadura militar. Empero, desde un principio se destaca el peligro en que está el viejo por vivir en su mundo antiguo y por respetar esas leyes. No logra adaptarse a la vida moderna, menos al idioma de los percusionistas y sus entrevistas.[727] El idioma llega a ser una metáfora que se extiende a lo largo de la novela.[728] Así dice el narrador heterodiegético: "hay que saber conjugarlos [los verbos], sobre todo en una operación, donde conjugar es como respirar, vital para el enfermo" (61), pero desde un principio se aclara que el viejo Aballay no sabe hacerlo. La metáfora de la operación a su vez es tomada del discurso militar, como ya se ha visto varias veces. Los subversivos son descritos como el cáncer que debe ser operado del cuerpo del

---

Argentina, se precisa en la novela al final, cuando los pájaros llevan a Nabu por los aires y de ahí pasan por unos cuantos pueblos en que "no hay globos ni cachimbas" (163). Cachimba es el nombre del militante más buscado de Hualacato. Los globos azules sirvieron como símbolo, para avisar que la lucha por la liberación de Hualacato iba a comenzar. Cada cual lo tenía que izar en el techo de su casa para avisar que su percusionista había sido sometido (cf. 149).

[725] Acierta Rodolfo C. Schweizer con que "la represión política es expuesta como concurrente al mantenimiento del equilibrio social [...]. El acceso al modelo del pasado se da en cambio indirectamente en las mismas obras [*El oscuro* y *El vuelo del tigre*], entre otras varias, por medio de la sublimación de la autoridad del anciano o del padre, de la organización de la familia, del abandono del concepto de riqueza material y de la solidaridad como base de las relaciones sociales" (Schweizer 1996: 27).

[726] El Cholo finalmente muere por manos de Nabu, quien se siente atacado cuando el Cholo, en una escena narrada de manera surrealista, trata de llegar a su esposa, y le lleva como regalo –con toda inocencia– un poco de azúcar y un cuchillo, 'robado' en la cocina, para que Coca pueda comer dignamente (cf. 132-138).

[727] La referencia al idioma de los percusionistas es una alusión a que el "lenguaje debía ser uniforme, sin regionalismos ni connotaciones sociales: la neutralización de las palabras era una búsqueda ideológica persistente de las autoridades, tanto a través de la escuela como de los medios de comunicación" (Invernizzi/Gociol 2002: 312). Cf. el ejemplo de sustituir la palabra 'alpargatas' por 'calzado'. Otro aspecto más general, es el que Alfred Hirsch destaca: al quitar el derecho de expresarse, se le retira al ser humano el derecho de existencia. Por eso la crueldad más grande es destruir el idioma (cf. Hirsch 2001: 24). Que la familia Aballay se invente su propio idioma, es por lo tanto un acto subversivo.

[728] Sobre la importancia y el significado de la lengua en *El vuelo del tigre* cf. Mónica L. Bueno (1994: 84-92).

enfermo, es decir, del país argentino.[729] Pero como señala Petra Schumm, ya no se trata de una reeducación misionera, como en los tiempos de la colonización. Se explica la situación del continente con la transferencia fallada del racionalismo y positivismo europeo, y el intento de convertir a los seres humanos en máquinas funcionales (cf. Schumm 1990: 73).

Se agrava la situación de opresión en la casa, cuando los percusionistas descubren que el Cachimba, considerado subversivo, es el esposo de la tía Avelina, pariente de la familia Aballay. Como consecuencia, toda la familia es sometida a dichas 'operaciones'. Cuando le toca al viejo Aballay y este presiente lo que le espera,

> hacía como en las películas de antes; cuando había espaldas desnudas y un beso y una cama, de pronto se apagaba la luz o la cámara se escapaba hacia las cortinas del ventanal movidas por las brisas, la cámara salía y enfocaba largamente un río que temblaba bajo la luna. El viejo, según su ánimo, usaba dos versiones: o se ponía a hablar de los esquimales, o bien contaba una película. Decía que estábamos en el intervalo, con números vivos como antes, alguien que toca el piano, otro que canta, después seguiríamos viendo tranquilamente la película (123).

Gracias a esta técnica narrativa, Moyano logra hablar del terror, sin tener que recurrir a una descripción realista. Intercala las escenas de la 'operación' con la narración del viejo Aballay –que no es menos fuerte– de un viejo esquimal que se deja comer por los osos. Con ese acto los suyos pueden dar caza a los osos, ahora ya tranquilos mientras hacen su digestión, y tener con ello comida y pieles suficientes para el nuevo esquimalito que acaba de nacer. El lector puede deducir de ello que el viejo Aballay asume toda la supuesta culpa para salvar a la familia. Vuelve a la conciencia cuando es sacado al patio y abandonado allí; alusión, sin duda, a los terrenos baldíos en los que se depositaban los torturados agonizantes. Pero también puede ser entendido como una alusión al exilio forzado, porque el viejo no muere. Abandonado después de la 'operación', se alimenta únicamente de algunas hierbas y lo poco que la familia –que también pasa hambre– puede mandarle a través del respiradero en el muro de la casa hacia el patio. En esta situación se da cuenta del sistema circular de la vida y de la naturaleza y se pone a observar los pájaros que se están preparando para su vuelo hacia el norte. Si bien el Cholo le había dicho antes que era un "supersticioso" (143) por respetar las costumbres de los pájaros, estas son las que le ayudan ahora para armar su plan de liberación. Por medio de las palomas mensajeras de su compadre se entera que el Cachimba y su gente están ante la inminente toma del poder.[730] Pero hace falta que cada cual se libere de su propio percusionista.[731]

---

[729] Que la metáfora de la enfermedad y de los locos fue utilizada frecuentemente en estos años ya se vio en el capítulo II.1 y en la novela *Goliat o la noche de los milagros* (Alonso). La voz heterodiegética en la novela de Moyano se sirve además del tópico de la confusión, cuando señala que ese médico no debe ser el real: "Pero claro, el que hace de cirujano en realidad es un enfermo que se disfrazó de médico para vengarse de algo. El verdadero médico puede ser el viejo, y los que tejen son sus ayudantes. El enfermo que se apoderó del manicomio donde antes tejía como enfermo y se desquita operando a su médico y haciendo tejer a sus ayudantes" (127). Nuevamente, como en *Goliat o la noche de los milagros* (Alonso), se señala la posibilidad que los considerados locos en realidad no lo son, sino los que han tomado el poder.

[730] Las palomas refieren tanto a antiguas vías de comunicación, como al símbolo de la paz. Además, la paloma es el símbolo del Espíritu Santo, lo que sin embargo, para este caso sería una interpretación algo forzada.

[731] Que los percusionistas invaden y se instalen en las propias casas de la gente, también puede ser una metáfora a que la ideología fue impuesta a las personas mismas y que el discurso público-privado ya no es respetado (cf. también el capítulo III.2.2). Hay varios turistas en la ciudad, casi más que habitantes; al parecer son de Hualacato pero se convirtieron en seguidores de los percusionistas, porque son ellos los que le controlan los papeles al Kico (cf. 98). Que sean descritos como 'turistas' puede ser entendido como una alusión a que su ideología cambia según las conveniencias.

No hay referencias a Dios hasta este momento argumental, sí algunas referencias a la religión cristiana. Por ejemplo, el nombre del percusionista Nabu, según Marcelo Casarín

> puede leerse como apócope de Nabucodonosor II, *el grande*, rey de Babilonia que destruyó en el año 587 a.c. el reino de Judá y su capital Jerusalem [sic!]. Nabu encarna todos los atributos del invasor, del que detenta un poder capaz de sojuzgar a los dueños de casa (Casarín 2002: 67).

Además, al entrar a la casa de los Aballay, les informa que ha "venido a salvarlos, no a perderlos" (12; cf. San Lucas 19:9-10). Pero los Aballay no desean esa salvación. "Ustedes tenían la **obligación** de solicitar voluntariamente un salvador, según se ha dicho por radio y televisión hasta el cansancio" (13), les reprocha el percusionista. Sin embargo, aclara a la vez, que su concepto de salvador no deviene de ninguna divinidad, sino es terrenal: "No soy un iluminado. Soy un hombre práctico que ha aceptado lo real. Soy salvador porque elegí serlo. Cualquiera de ustedes puede ser salvador si así lo quiere" (13). Se puede reconocer allí un juego de palabras que se contradicen entre sí: '**obligación**' y 'solicitar **voluntariamente**' que indica hacia el autoritarismo del régimen de los percusionistas. Además, es una fuerte alusión a la época de la colonización, cuando a los indígenas se les obligó a convertirse al cristianismo, para salvar sus almas. Este discurso se contradice también con la afirmación que cada cual elige ser 'salvador'. El percusionista utiliza esta palabra del discurso religioso, dándole otro significado según su propio fin. En *La Biblia* hay llamados de Jehová a sus profetas y de Jesús a sus discípulos. Aunque especialmente en el Antiguo Testamento algunos rehuyeron al honor de pertenecer a ese grupo (cf. el profeta Jeremías y Jonás), queda evidente que fueron llamados, es decir, no depende de uno si es elegido o no. En la novela la situación es diferente: una vez aceptadas las nuevas leyes, es decir, una vez que uno mismo tomó la decisión de ser el 'salvado', puede empezar a 'liberar' a otros. Empero, al tener al percusionista como ejemplo de un 'salvador', queda evidente que no se trata de una salvación en el sentido de la palabra, sino por el contrario de la opresión de otros. También Virginia Gil Amate (1993: 153) recalca que el "'salvador' es un individuo enormemente peligroso puesto que desea fanáticamente *lo mejor* para la sociedad donde impone su ley, sólo que las cotas del bien y del mal de ese estado ideal están dictadas a su arbitrio". A través del discurso 'mesiánico', se trasparenta el discurso de los militares: también pretendieron 'salvar' al país de los, por ellos, denominados "subversivos".

También se halla una crítica a la jerarquía eclesiástica a través del discurso religioso en el texto narrativo. Señala Maristany:

> El hecho de llamarse *sermones* no deja de ser pertinente pues esta palabra tiene una fuerte connotación religiosa y la jerarquía eclesiástica, en la Argentina sobre todo, fue una fuente muy fecunda de discursos que apuntaban a legitimar el nuevo orden coercitivo inaugurado por los militares (Maristany 1999: 127).

Con esta cita se afirma que el concepto de salvación en *El vuelo del tigre* como en la novela *Cola de lagartija,* está en oposición al concepto del Salvador cristiano. Sin embargo, la imagen del Salvador y su significado para los ciudadanos de Hualacato son tan fuertes, que a cualquiera que se autootorga ese papel, se trata como tal. Así recalca el viejo Aballay, ya recuperado de la 'operación' y con todos los preparativos hechos para vencer al percusionista, en los últimos minutos antes de entrar en acción: "Tampoco es fácil tomar un salvador; es casi un dios; tan fuerte; difícil admitir que no forma parte de la naturaleza, del destino" (154). Dicho de otra manera, al inscribirse en la historia de la familia, del pueblo, de la nación, como

el salvador, la gente respeta en primera instancia a esa imagen como el símbolo de la salvación. Aunque la familia Aballay desde un principio se le opuso subrepticiamente, estas reflexiones del viejo dan una pista de cuán difícil es deshacerse de antiguas creencias y de la educación recibida, más todavía si de la religión, sus creencias y las expectativas de la salvación se trata. Se vuelve evidente, además, que muchos no reflexionan que una gran cantidad de los salvadores se autodeclararon como tales, y no fueron dados por la naturaleza o por Dios. La posición enunciativa desarrollada por ellos, señala que se arrogan ese rol, en función de eliminar aquello que interpretan desde su punto de vista como el mal. Pero, como se puede observar en *El vuelo del tigre* tanto como en *Cola de lagartija,* este punto de vista se expresa mediante un monólogo que impide expresar otra opinión. Por lo tanto se halla en esta escena una referencia al peligro de la religión, como un poder manipulador que es utilizado por los poderosos, pero también una advertencia de reflejar mejor sobre lo que parece ser dado por naturaleza.

Otra referencia al cristianismo se encuentra en la actitud de la madre. Coca, que siempre figura como intermediaria, redacta una carta a Nabu, aunque sea solamente en su pensamiento, como último recurso para llegar al él, ya que al parecer no los oye (cf. 28).[732] Trata de defender y de explicar el comportamiento de su familia:

> Nosotros somos buenos, puede preguntar. Creemos en la virgen. Usted podrá encontrar en otras cajas un montón de estampas de la virgen. Nos hemos bautizado, somos hijos de Dios igual que ustedes (44).

Para la madre, por pertenecer a la religión cristiana, y más aún, por creer en la virgen, ellos son buenas personas. Cree poder demostrarlo a través de las insignias, que distribuye la Iglesia católica, las estampas de la virgen. La afirmación "somos hijos de Dios igual que ustedes" (44) intenta tender un puente, o busca una similitud a través de una creencia que considera común. Coca se remite al cristianismo "para probar su inocencia", pero además, según Schweizer, se introduce con otro elemento:

> la resignación ante el atropello. Esta actitud no puede ser vista al margen de los aspectos culturales de la región donde se sitúa la obra. Uno de los factores dominantes en esta actitud es, sin duda, de influencia cristiana (Schweizer 1996: 144).

Difiero con esta interpretación de Schweizer: no se discute que la historia latinoamericana haya probado que el cristianismo muchísimas veces fuera utilizado para tranquilizar al pueblo y sacar provecho de él, pero esta escena hace ver que la madre trata de proteger a los suyos. Como no tiene otro remedio, se decide por escribir la carta. Como le faltan las palabras en común con Nabu, elige el cristianismo como base mutua, señalando que son "hijos de Dios igual que ustedes" (44), es decir, se pone a la par. Se basa con ello en una de las imágenes cristianas más fuertes, remarcando la igualdad entre los seres humanos. Pero mientras que ella todavía confía en ese concepto cristiano, parece que los percusionistas, los supuestos salvadores, no lo asumieron: en un momento el percusionista los mira a los Aballay "por primera vez, como si de golpe descubriera que también eran personas" (80).

[732] Con todo se puede rescatar que el sentido de la comunidad, es decir de la familia, pero también más allá, de estar juntos en esto y de protegerse mutuamente, es muy fuerte en la novela. Esto se puede ver la primera vez en la escena de la "despedida" que realiza la familia Aballay ante la llegada del percusionista: "se miraban, se despedían como si fuese a viajar alguno de ellos, con abrazos agradecían las dichas compartidas, se pedían perdón por estúpidas ofensas, en adioses iba un barco alejándose" (11). Además, cada cual está dispuesto a ofrecer su vida para que la familia esté a salvo. Que ello se da sobre todo en los hombres, a lo mejor se debe a su rol tradicional patriarcal: "dale dale le dicen, pero qué maravilla, se está salvando el Cholo y salvando a los demás es el jefe de la familia" (87).

Los 'sermones' de Nabu que se dictan todos los domingos, sirven como "almanaques al comienzo por su regularidad dominical, único día en que los chicos no preguntaban ¿en qué día estamos? porque Nabu paseándose y leyendo era el domingo" (105). Además, están destinados a adoctrinar a los Aballay con la nueva ideología: "lectura de sermones moralidad buenas costumbres, caramba" (17). La palabrota, cerrando la enumeración de los contenidos de los sermones, que pretenden ser sanos, contrasta evidentemente con ellos e ironiza lo dicho. Pero la familia, en lugar de prestar atención –mucho de la situación en la familia parece al trato con los sermones dominicales en las iglesias, cuando los niños tenían que repetir el contenido–, la familia transmite sus propias informaciones en su idioma secreto.

Las creencias del pueblo se muestran, además, en referencia a la miseria que vive el norte del país: "Hualacato tiene un limbo lleno de angelitos que no ven ni la luz ni la leche" (45). Tite, hijo de Coca y de Cholo, murió a los cuatro años por una diarrea estival, también señalado como un "mal endémico" (33), sólo porque no hubo algodones. Si bien los vecinos dijeron que no fue una muerte como otras, sino "la muerte de un angelito" (31) siguiendo las creencias populares que indican cómo Tite se convierte en un ángel protector, se nota que a pesar de ello, su muerte produce un gran impacto y que no ha sido asumida todavía.[733] A través de la narración, la que no simplemente hace una referencia a la creencia popular, sino enumera las causas científicas de la muerte, se entiende que no era ineluctable. Pero ahora "Tite es cierto como es cierto todo esto. Después de todo nos enseñó a morir" (33). Es decir que ahora, ante la situación del horror, lo terrible de la muerte de un chico de cuatro años por falta de alimentación y cuidados médicos básicos, pasa a ser una ayuda psicológica para soportar lo peor. Hay en este sarcasmo una crítica a los gobernantes: en vez de conseguir unos algodones, crean nuevas salas de operaciones, donde operan a gente inocente como a los Aballay; o en manera figurativa: en vez de mejorar la situación económica-social y asegurar la vida de los más pobres, oprimen todavía más al pueblo.

Pero volviendo al viejo Aballay: está por empezar la toma de la casa desde el patio, con todas las dudas que ello implica, cuando escucha la voz de su padre:

> encomiéndese a su dios, llega la voz del padre sembrando en la ladera del cerro. Pero dios es de Nabu, parece formar parte de sus inmensas propiedades. Siente que no tiene dios el viejo. Y los dioses de Hualacato, demasiado inocentes para el caso, dioses del monte, dioses cosecheros, ellos no tienen voz de trueno o de tormenta, andan mal vestidos, asustadizos en la nieve o en el barro, tienen miedo del hombre, no se acercan, se esconden, claro que él también tiene miedo sí un poquito, todo tan difícil y sin dios (154).

Dicho de otra manera, en la escena clave, en la cual el protagonista tiene que demostrar toda su valentía, está sin Dios. "No tiene dios y depende de un par de papirolas y eso también está en el ritmo" (156), comenta la voz heterodiegética. Está casi desnudo si se quiere así, sin otra ayuda que el saber que el tiempo ha llegado. El Dios cristiano no está disponible, ya que los percusionistas no solamente han tomado el poder sobre Hualacato, sino también sobre Él, que a su vez fue impuesto sobre los dioses regionales desde la colonización. Se puede decir en

[733] Se denomina "velorio del angelito", la celebración después de la muerte de un niño de menos de diez años. Por ser inocente (se le entierra en una tumba blanca) se está seguro que va directamente al cielo donde estará al lado de Dios. Por eso está prohibido a la madre llorar por él (para que no se mojen las alas) y atados a la tumba, hay hilos que los asistentes al velatorio anudan representando los pedidos que hacen y que el angelito debe llevar ante Dios. Para más información cf. César Iván Bondar (2012) y Equipo NayA (s.f.).

referencia a esta novela, que no se hace diferencia entre el Dios personal y el de la Iglesia. Como el de la Iglesia ha sido usurpado, el personal tampoco no está disponible. A través de estos comentarios sobre la ausencia de Dios se obtiene una referencia a la situación de la Iglesia católica en Argentina en aquellos años, que tal como se ha visto en el capítulo II.2, como institución no está al lado de los pobres y necesitados, sino al lado del poder. Resalta además, que la gente en los Andes no se ha olvidado de sus propios dioses aún. Pero esos dioses no están acostumbrados tanta violencia, tanto terror, andan escondidos, "tienen miedo" (154) del hombre. En consecuencia, tampoco cumplen con la imagen que se tiene de un dios. Sin embargo, el viejo desearía tener un Dios, en quién apoyarse: "todo tan difícil y sin dios" (154). Además, los interlocutores de los dioses ancestrales también están en peligro. Cuando el percusionista, el tigre, es atado a los pájaros para que se lo lleven de Hualacato (cf. 161), ve que también en otras partes del mundo existen opresores que todavía están en el poder.[734] En una aldea hay "un tropel de leones acorralando a un grupo de hombres, son astrónomos mayas" (163). Como el percusionista los pierde de vista, tampoco el lector se entera del futuro que les tocará. Esta escena parece ser la inversa al antiguo cuento del viejo Aballay, sobre el modo en que se cazaban leones. Estos tienen una simbología ambigua: representan tanto la fortaleza, el poder y lo malo, como la vida y la maternidad.[735] También son considerados los reyes entre los animales y en el simbolismo imaginario, son los que cuidan a los reyes. Que se haya invertido la situación de la caza puede significar, por lo tanto, que en estas regiones todavía reina el poder autoritario que no respeta las creencias antiguas (cf. Günter Butzer y Joachim Jacob 2012: 249). Por otro lado, puede ser una alusión a la escena bíblica de Daniel en la jaula de los leones (Daniel 6:22). Pero a diferencia de esa escena, no queda claro si los sacerdotes pueden contar con el cuidado de Dios, porque los dioses ancestrales todavía se esconden llenos de miedo (cf. 172) y la voz heterodiegética no informa si con la huida, o la expulsión de los percusionistas, el Dios cristiano quedó liberado de la usurpación y si el pueblo puede volver a aceptarlo como suyo, después de lo ocurrido.

Al liberarse todo el pueblo de los percusionistas llega la lluvia y se lleva los "instrumentos de percusión", "hombres gordos con sus escritorios" y "los cementerios ocultos" (cf. 166-168): "Y Hualacato quedó resplandeciendo bajo un par de arco iris con el aspecto de una ciudad de principios del mundo señoras y señores, como una joya viva, Hualacato" (168). También en esta novela, como en *La Rebelión de los semáforos*, se utiliza la imagen del diluvio, del agua purificadora. Mientras que en *El vuelo del tigre* se limpia la ciudad de los opresores que metaforizan a los militares y sus máquinas de tortura, en la otra, Buenos Aires es purificada del desorden de los así llamados subversivos. Pero en *El vuelo del tigre* entra como señal de la Paz, además el símbolo bíblico del arco iris (cf. Génesis 9:9-17), el símbolo que Dios dio a los hombres después del diluvio, como promesa que nunca más destruiría a los hombres. Queda la pregunta acerca del significado del arco iris como símbolo bíblico del

[734] A través de esa escena queda claro de donde proviene el título de la novela *El vuelo del tigre*. El tigre, en la simbología, tiene diferentes atributos: el de la crueldad es uno de ellos (cf. Butzer/Jacob 2012: 446), representado en la novela por el percusionista.

[735] Hildegard Kretschmer señala que el león también fue visto como un símbolo del sol y de Jesucristo, lo que, a mi entender, no es la simbología a que se refiere la novela. Además, destaca que fue visto como un demonio de la muerte (cf. Kretschmer 2008: 267).

pacto entre Dios y el hombre, o si es una referencia al reino incaico. Según esas creencias la imagen del arco iris es ambigua:

> en la mayoría de las informaciones el fenómeno es observado como una manifestación de los poderes inframundanos, como un comunicado nefasto para la comunidad. Pero, existen algunas noticias sobre ese otro aspecto que concibe la manifestación multicolor como un fenómeno extraordinario, bienhechor. Estas noticias se relacionan, además, con el incanato y sus manifestaciones de poder centralizador. Pero, su importancia se halla, principalmente, en que fue un agente regulador de los ciclos hidrológicos que fertilizaban las tierras (María del Carmen García Escudero 2007, s.p.).

El arco iris como agente regulador, que cuida que el agua que corre limpiando por la calle, no inunde la ciudad, es, sin embargo, similar a la imagen que brinda el símbolo bíblico. Por eso, no asombra que la novela termine con el deseo: "Y en una de ésas capaz que entrampemos a esos dioses del monte que nos quedan, que se esconden miedosos todavía, que andan por ahí demorándose en el barro o en la nieve" (172). Los hombres se liberaron por sus propias fuerzas, a través de los conocimientos ancestrales, mientras que los dioses huyeron ante el peligro. Pero los seres humanos necesitan de los dioses, por eso quieren hacer otro intento de atraparlos. Un detalle no sin importancia. Como si los dioses no fueran a volver por su libre voluntad, sino porque los hombres lo quieren. Pero el narrador se refiere explícitamente a los dioses del monte y no al Dios cristiano. Queda la impresión que Este no estaba cuando el pueblo lo necesitó y ahora tampoco nadie va a atraparlo, no solamente porque estaba escondido, sino porque se dejó usurpar por el poder. Se puede recalcar por eso junto con Schweizer que "el concepto cristiano de superioridad humana en el mundo natural cede lugar a una visión más cercana a la indígena, de igualdad y armonía" (Schweizer 1996: 159). Pero con todo se puede resumir, que la novela finaliza con un tono conciliador.

La *integración* de los *reflejos textuales* del discurso religioso provoca, en el caso de esta novela, una reflexión sobre la postura de la Iglesia frente al régimen militar, lo que también influyó en las creencias que cada cual tenía en privado. La *sensibilización del lenguaje* permite entender que es precisamente la forma sarcástica en la que esos reflejos textuales, el discurso religioso como 'palabra ajena', son usados, la que hace una crítica política social evidente. Esto se da a través de la referencia al "limbo lleno de angelitos" para mostrar la falta de los elementos básicos para la supervivencia del pueblo en las partes más apartadas del país, y a través de la madre que recalca que ante Dios todos son iguales, un hecho que los percusionistas han olvidado por completo. La lluvia y el arco iris pueden ser entendidos como un *indicio de posibilidades* ya que son símbolos de una vida renovada y en equilibrio, es decir, símbolos que abarcan la esperanza a un mundo mejor, sin dictaduras y opresores.

3.3 Orden, posibilidad, crítica: la religión como herramienta de poder

El significado de la emergencia del discurso religioso en las novelas escritas bajo la dictadura militar en directa relación con la postura política que se pudiera sustentar en ellas, fue objeto de estudio del presente capítulo. El objetivo, en primera instancia, era comprobar si el discurso religioso es implementado en las novelas inclinándose hacia un sector político específico, y en caso afirmativo, por cuál de ellos. Para poder contar con un contraste era necesario ampliar el corpus de las novelas, introduciendo el texto narrativo *La Rebelión de los semáforos* de Gallardo, relato que sin lugar a duda, no puede ser clasificado como contestatario.

En la novela *Cola de lagartija* (Valenzuela), se pudo constatar, a través del protagonista el Brujo, y en *El vuelo del tigre* (Moyano), por medio del "percusionista", que los que están en el poder político-social, usan y abusan de la religión para fortalecer simbólicamente la justificación de la dominación que ejercen. En parte se le puede atribuir también a Raúl, personaje en *Los caminos* (Loubet) un uso del discurso religioso en favor de sus propios intereses, porque lo utiliza para pacificar a su esposa y para que ella no le estorbe en sus planes. Su adversario, Diego, en cambio, es guiado por el discurso religioso: al entregarse para salvar a la inocente Laura, se compara con los dos delatores bíblicos, Pedro y Judas. Queda evidente que él se responsabiliza por sus acciones de militante de izquierda, aunque no las ha hecho por propia convicción. También a través del personaje José, militante como Diego, se reconoce que no pone la vida de inocentes en peligro (como lo hace el militar Raúl). Lo descrito llega a tener más peso, cuando se tiene en cuenta que la creencia tiene un papel muy importante y positivo en ese texto narrativo: contrario a Raúl, Laura, personaje apolítico, logra sumar fuerzas a través del rezo, ante la situación de tortura y desesperación, y Julia, otra protagonista con connotación positiva, escucha el llamado de una fuerza sagrada, lo que le posibilita encontrar el camino correcto en su vida, y ayudar a los demás. Es decir, en esta última novela, el discurso religioso es visto de manera positiva: es un poder que fortalece y ayuda a influenciar de manera beneficiosa a la vida. Los personajes que tratan de seguir a la doctrina cristiana en su vida, son caracterizados de manera positiva, como personas honestas y sinceras –como ya se vio en *En la estela de un secuestro* (Bosco)–, mientras que los que ponen la causa política extrema por encima de ella, obtienen connotaciones negativas. Esta técnica narrativa puede provocar en el lector una inclinación hacia los personajes quienes alinean su vida según las doctrinas religiosas. Esto, en el sentido del conocimiento cultural (cf. Neumann/Nünning 2006) puede provocar un cambio en la postura política de cada lector.

Otra tesis fue la importancia de la religión popular en los textos narrativos: también en este caso hay tanto la advertencia, que la religión se ha convertido en un rito secular que ha perdido su significado trascendental (*Goliat o la noche de los milagros*, Alonso), con lo que se critica varias veces el manejo de la fe religiosa por el pueblo, como también el indicio que esas creencias pueden ser abusadas por los que están en el poder (también *Goliat o la noche de los milagros,* Alonso, *Cola de lagartija,* Valenzuela y *El vuelo del tigre,* Moyano). Empero, en *Cola de lagartija* (Valenzuela) también se rescata la fuerza revolucionaria que le es inherente a la religión popular. Es decir, se destaca que el discurso religioso puede ser utilizado por varios, con diferentes fines. Pero queda en evidencia que la visión religiosa del pueblo se manifiesta siempre como la más sincera en comparación con el uso que el poder político le da. Incluso en *El vuelo del tigre* (Moyano) en que Dios y los dioses ancestrales son

criticados, por haberse dejado usurpar o por haberse escondido miedosos en los bosques, queda la quintaesencia que los hombres siempre necesitarán de la religión.

De manera muy positiva, sin embargo, la religión está vista también en *La rebelión de los semáforos* (Gallardo), aunque con fin contrario. En ella la referencia al discurso religioso ayuda a reestablecer el orden en la sociedad, o respectivamente la paz, el trabajo y el cuidado mutuo, algo que muchos ciudadanos anhelaron en los años '70 y que quedó como un imaginario colectivo de lo posible, que no fue. Esto hace que la novela pueda ser considerada una novela acomodada. Sin embargo, el lector puede activar en esa ficción un reconocimiento discursivo hacia el régimen militar de no utilizar el discurso religioso para fines políticos. Por lo tanto, se puede establecer que el discurso religioso permea como una palabra "otra" en diversos sectores y en diversas novelas desde puntos de vista diferentes, en algunos casos en el procedimiento de la 'palabra ajena' (Bajtín 1979) pero en otros casos como procedimientos de verosímil.

Resumiendo, queda por destacar que en las novelas analizadas, los intertextos religiosos, entran en forma *integrada* en las novelas, es decir, son citas o alusiones directas con su significado, sin que se creen nuevos textos. A través de la s*ensibilización del lenguaje* se pueden destacar las formas de la parodia en los textos, sobre todo en *Cola de lagartija* (Valenzuela). En estos casos, se puede hablar del ingreso de la 'palabra ajena', en el sentido de Bajtín (1979). Es propia y ajena y, por lo tanto, se puede expresar, a través de ella, una crítica a lo conocido o una reflexión sobre lo dado que puede llevar a abrir nuevos caminos.

Las formas narrativas más presentes son el cambio de perspectiva y el uso de símbolos de la tradición religiosa, los que permiten descubrir las intenciones falsas de los que están en el poder. Rescatarlos en las novelas, permite dar al discurso religioso el lugar correspondiente y mostrar su poder interpretativo y su significancia para la ubicación de los textos narrativos dentro del campo político (en el sentido tanto de la *indagación de la realidad*, como la *ampliación de experiencias*): en el caso de una novela acomodada, como se da en *La Rebelión de los semáforos* (Gallardo) y como se vio en *¿Y qué querés que te diga?* (Gudiño Kieffer), el discurso religioso ingresa en las novelas mostrando que se reconoce como discurso doctrinario para favorecer el orden en la sociedad, mientras que en novelas contestatarias es utilizado como una crítica tanto de la institución eclesiástica, como del poder autoritario. Además, es como un espacio de explicitar los sentidos que en el discurso social hicieron eco de lo no decible en ese momento. En las últimas también puede tener un poder fortalecedor y contrastar el discurso autoritario, haciendo hincapié en los conceptos cristianos de la igualdad y del amor al prójimo. Se puede decir entonces, que en las novelas el recurso a la religión y la referencia al Dios judeocristiano no implica una crítica hacia ellos. Cuando se encuentran comentarios negativos, estos, en la mayoría de los casos (menos en *El vuelo del tigre*, Moyano), se refieren a la institución eclesiástica y el régimen político o a toda la sociedad y su manejo de las creencias, y no a Dios o la religión en sí, como en *Goliat o la noche de los milagros* (Alonso). Es más, a pesar de la crítica a la institución eclesiástica y su relación con la clase social alta, la creencia en Dios es implementada como un *indicio de posibilidades*, o sea, como una muestra que al dejar entrar a Dios en el mundo, guerras y bombas se callan y la libertad, la justicia y la paz se hacen escuchar.

IV Narración y religión: (contra)manifestación del discurso político. (Des)estabilización del discurso militar

"Dios no mata". Esta expresión, encontrada en un calabozo en un centro de detención clandestino de la última dictadura militar argentina, acompañó, aunque de manera implícita, como un *Leitmotiv* el presente trabajo. ¿Pudo el análisis de distintas novelas contestatarias y de tres textos narrativos acomodados, relativizar la fuerza expresiva inherente en ella? El título de este capítulo sugiere que entre las novelas escritas bajo la dictadura militar, se encuentran tanto ejemplos en que el discurso religioso fue incluido como apoyo ideológico del gobierno de facto, como en su contra. Según lo desarrollado en los dos primeros capítulos de este trabajo, esto no sorprende, ya que se vio por un lado, la cercanía de la jerarquía eclesiástica con el poder político en Argentina y por el otro lado, se sabe que la oposición se formó en muchos casos a partir de la juventud católica y el *Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo.* Además, los conceptos de la *Teología de la Liberación* tuvieron una gran acogida en toda América Latina. Sin embargo, también se debe tener en cuenta que el discurso oficial sostuvo que todos los considerados subversivos eran, en términos amplios, provenientes de corrientes políticas ligadas al marxismo, por lo que se puede esperar un latente o abierto ateísmo entre ellos. Al tener estas dos corrientes políticas en mente, era válido investigar más de cerca la literatura contestataria, y tener como punto de referencia a tres novelas acomodadas. Era mi tesis, entonces, que si la inclusión del discurso religioso en las novelas acomodadas apoya en casos el discurso (oficial) autoritario o el discurso conservador, es pertinente investigar si en las novelas contestatarias el discurso religioso quiere propiciar desde lo simbólico una horadación de los discursos que legitiman y sostienen el poder del régimen autoritario.

Este análisis es válido, ya que se encontró que la realidad es el horizonte en común entre religión y literatura; ambos campos se refieren a la experiencia de la realidad del ser humano, y con ella también a su realidad política-social. El trabajo se inscribe entonces en el campo científico "literatura y religión", un campo amplio que está en pleno desarrollo. En Argentina, en lo referido a los años de la dictadura militar, su investigación es todavía una zona de vacancia. A través del recorrido por la historia de la investigación se pudo entender que la religión siempre estuvo y está presente en la literatura, aunque experimentó un cambio en la intensidad de su estetización, sumado al cambio de sus funciones en ella. Sin embargo, quedó la impresión que muchos de los teólogos interesados en esta temática, se vieron y ven obligados a defender su interés en destacar los elementos religiosos en la literatura, ya que están confrontados con los reproches de parte de (algunos) críticos literarios de asignar de manera demasiado forzada un vínculo entre la literatura y la religión. Esto llevó a estudios abundantes sobre esta temática y al desarrollo de posibles ganancias para el campo de investigación "literatura y religión" (cf. Langenhorst 2005, 2011b). A mi entender, empero, existe tanto el derecho de analizar un trabajo según criterios y categorías teológicas, como según las categorías del marxismo o del feminismo, para mencionar solamente algunas teorías de las ciencias literarias.

Siguiendo a Neumann y a Nünning (2006) quienes consideran entre muchos otros investigadores que los textos narrativos están abiertos a varios puntos de acceso, se pudo demostrar que una de las posibilidades interpretativas se ofrece a través del análisis del discurso religioso.

La lectura de las novelas desde lo religioso abre la consideración de la literatura a un campo más vasto de interpretación y de la descripción de procesos discursivos en que la religión cumple un papel importante. Esto es posible al considerar la inscripción del discurso religioso en procesos de creación literaria tan sensibles como se presentan en este corpus, escrito en el contexto del horror dictatorial. Al trabajar los conocimientos teológicos del archivo cultural en la literatura y posicionar los textos en relación al discurso político, se crea un poder generativo, que puede tener un poder subversivo inherente. El discurso religioso es entonces uno de los posibles discursos especiales (según Link/Link-Heer 1990: 92) que ingresan en la literatura a través de formas específicamente literarias, como formas simbólicas y narrativas, con lo que los conocimientos de la vida son trabajados y creados.

Antes de entrar al análisis, sin embargo, era necesario definir los términos "literatura" y "religión". Para este trabajo, "literatura" se definió como el concepto correspondiente al género de las novelas, por ser este considerado por la mayoría de los investigadores como el género que tiene que ver con el cruce de la política con la ficción (cf. Piglia 1989: 98). Más de cerca se tuvo en cuenta la importancia para este estudio del término "religión", dada la variedad de conceptos vigentes en la crítica y en teorías de disciplinas diversas. Se pudo comprobar que el concepto antropológico de religión de Tillich todavía es válido, sobre todo para el contexto latinoamericano porque permite entender bajo el término 'religión', en el sentido estrecho, todas las formas de sincretismo presentes en estos países, tanto de las religiones afroamericanas, como de los pueblos originarios de América Latina, además de abarcar los conceptos teológicos, como la búsqueda del sentido de la vida, en el sentido amplio de Tillich. Bonhoeffer se encuentra con Tillich en la idea de que Dios está en el centro de todo, aunque rechaza el intento de interpretar el mundo desde la religión. Con su tesis de que hay que seguir a Jesucristo en la Pasión ya en la tierra, fue uno de los teólogos con mucha influencia en los círculos de la *Teología de la Liberación,* la que a su vez tuvo una gran aceptación en las sociedades de América Latina. Se puede suponer, por lo tanto, que sus convicciones y la existencia del *Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo* forman parte del archivo cultural de la sociedad argentina. Con todo, en el presente trabajo los conceptos teológicos, los motivos y las citas de *La Biblia*, tanto como las referencias históricas al papel de la institución eclesiástica, se subsumieron en el concepto de religión de Tillich. La entrada de este discurso religioso a través de formas estéticas en los textos narrativos y su posible función en relación a la situación política en que estos se inscribieron, formó el centro del presente estudio.

Todo esto se pudo investigar a través de la metodología de la *narratología histórica-cultural* (Erll/Roggendorf 2002), que ofrece las herramientas para un análisis adecuado. A través de teorías de la cultura se pudo hacer entender las posibles funciones que cumple la estetización del discurso religioso en la literatura. Entre las teorías aplicadas en el presente estudio se encuentran, además de las mencionadas ideas teológicas, las teorías provenientes del campo filosófico, como la del 'chivo expiatorio' de Girard (1990), la 'del pensar en el otro' de Lévinas (1995, 2008) y la de 'la libertad del otro' de Sartre (1986a). A estos se suman los marcos teóricos de la dialoguicidad, la 'palabra ajena' y la parodia con la 'risa carnavalesca' desarrollados por Bajtín (1979, 1987, 1989, 1990, 2005) y lo trabajado al respecto por Hutcheon (1985). Para sistematizar el análisis de las novelas elegidas para este corpus, se sintetizaron las metodologías trabajadas por Langenhorst (2005, 2011b) desde la teología, y las de Bach (2001), Bleicher (1993) y Hammer (2008) desde las ciencias literarias. Con ello, en el

capítulo II.2.5 se ofrecen de manera sintetizada unos modelos de análisis de la emergencia del discurso religioso en textos narrativos, que logran tener en cuenta la perspectiva de ambos campos científicos. Vale destacar que las primeras dos de las cinco ganancias de Langenhorst se refieren a la forma estética literaria del discurso religioso; mientras que las otras tres se focalizan en su función centrándose en el contexto histórico-cultural y social-político. Si bien no resulta ineludible de aplicar todos los aspectos en cada una de las novelas, se ha creado con ello un nuevo sistema de análisis, también para investigaciones futuras, que sirve como base de comparación, lo que ya por la heterogeneidad de las novelas es imprescindible.

Para este trabajo se pudo comprobar que era necesario considerar el análisis de los personajes, sus caracteres, sus acciones y sus relaciones entre sí, ya que el discurso religioso muchas veces entró en la trama a un nivel personal. Esta necesidad se vio sobre todo en las novelas en las que se investigó la emergencia del rezo. Pero también se pudo reconocer que la postura manifiesta ante la doctrina cristiana y frente a otras religiones era distintiva para el desarrollo de la trama de los textos narrativos. A este análisis se sumaron la investigación sobre la forma de la parodia, la alusión, el discurso metanarrativo, el cambio de perspectiva, la fragmentación, la función del diálogo, y el papel de la voz narradora como guía del lector. La forma de ironizar, comentar los acontecimientos y "delatar" los pensamientos de los protagonistas, fue decisiva para la comprensión de muchas de las novelas: a través de estas formas narrativas, el lector atento a ellas pudo rastrear las marcas que inclinaron a clasificarlas como contestatarias en unos casos y acomodadas, en otros.

En el caso de *Ganarse la muerte* (Gambaro), por ejemplo, el concepto de la libertad de querer y actuar, y las ideas del existencialismo al respecto, se volvieron necesarias para entender la situación desesperada en que se encuentra la protagonista Cledy. Al captar la atmósfera oscura de la novela, un lector con conocimientos bíblicos reconoce la posibilidad de comparar las situaciones límites de Cledy con la de la figura bíblica Job. Esto se vio confirmado al leer *Dios no nos quiere contentos,* de la misma autora. En esta novela, la protagonista Ecuyere compara explícitamente su situación con la de Job. Esta apertura hacia una interpretación del discurso religioso (como una de entre las muchas posibles), permitió entender a la novela *Ganarse la muerte* de una manera distinta de la que ha sido interpretada hasta ese momento. Influenciados por teorías existencialistas, muchos investigadores entendieron la novela como un llamado a actuar, pero como una exigencia dirigida hacia la protagonista. Para terminar con el mal que le sucede, ella debe tener el valor de enfrentarse a los poderosos. Al comparar la novela con el *Libro de Job* y con su interpretación por Girard (1990) y por Kittel (1999), e introducir al análisis, además, la "relación ética hacia el otro" en el sentido de Lévinas (1995), se entendió que poner la mira en la relación entre los personajes (según el concepto de Surkamp 2003) es de fundamental importancia. El llamado a la acción se refiere desde esa interpretación también a los que están alrededor de Cledy. Porque la historia bíblica de Job no solamente alude a su pasión inocente (la que correspondería a lo que sufre Cledy), sino también a la reacción de sus amigos. Ellos, aferrados a sus leyes (de la doctrina de la retribución) y sin escucharlo, tratan de convencerlo de que él es el culpable. Lo mismo sucede con Cledy: su esposo la consuela, pero sin ver su realidad; intenta que se quede quieta y no se eleve en contra de los que están en el poder (sus padres). Sobrepone con ello sus leyes a las lágrimas de ella. Pero estas, siguiendo a Lévinas y como se ha demostrado, no son indicios

de pasividad, sino son activos llamados al socorro. Esta interpretación se refuerza a través de los comentarios irónicos de la voz narradora que hacen que el lector, aunque no se identifique con la protagonista, le tenga compasión y esté dispuesto a hacer algo por ella. A esto se suma la narración del fluir de conciencia de Horacio: el lector participa en su pensamiento y entiende sus objetivos. Sin embargo, mientras que este conocimiento en *Conversación al sur* (Traba) produce un acercamiento positivo y piadoso hacia los personajes, en lo que respecta a Horacio, por el contrario, provoca rechazo y desprecio.

Este hilo interpretativo recibe más peso al entender a la protagonista Cledy como una alusión al pueblo argentino. Horacio sería el sustituto de la institución eclesiástica y sus padres representarían al gobierno militar (en otra línea interpretativa tal vez serían un sinónimo de Isabel y Juan Domingo Perón), o, de manera más generalizada, serían representantes del poder patriarcal y autoritario. Quiere decir, a través de Horacio y su padre, se tematiza el papel que la Iglesia católica tuvo durante las dictaduras militares: su cercanía al poder autoritario y su falta de apoyo al pueblo argentino como correspondiera a su papel como madre y protectora de los marginados. Esta ausencia se vuelve más grave, al tener en cuenta que el régimen de facto se autodesignó ser defensor de los valores cristianos, y actuó en su contra.

La ausencia de respuesta a los llamados de Cledy puede deberse, en una lectura desde Tillich, a que los personajes han perdido el sentido de la vida y la dimensión de profundidad. Ya no se preguntan por el otro, sino que se aferran a las leyes y a las tradiciones para conjurar la desazón. En la novela se encuentra entonces a través del patrón del *Libro de Job* una crítica a la pasividad de los "vecinos" y los familiares que cierran sus ojos ante la desgracia de los otros. Con esto entra a la novela el concepto del amor al prójimo del cristianismo, o, según la interpretación, el respeto hacia la libertad y la vida del otro, en el sentido del existencialismo.

Al comparar las dos novelas *Ganarse la muerte* y *Dios no nos quiere contentos* de Gambaro se pudo descubrir un desarrollo en el papel de ambas protagonistas: en la segunda novela se muestra que es posible interrumpir el círculo de descuido y violencia, al preocuparse por su entorno y hacer algo por los demás. De manera más evidente, ese llamado de hacer algo por los otros, se encuentra en *Los caminos* (Loubet) y en las dos novelas de Costantini, tratadas en el presente estudio. También está en *Conversación al sur* (Traba), aunque en ese texto narrativo sólo se menciona como una entre otras temáticas. Para llegar a involucrarse en la vida de los demás (en sentido positivo), necesitan todos los protagonistas (aunque en diferentes medidas) que una fuerza mayor (no se declara su procedencia religiosa, pero queda claro que se trata de una fuerza trascendental) les hable o les guíe por su camino de la vida. Después del llamado, ellos se involucran a la vida de su alrededor, como corresponde al concepto de Bonhoeffer y de la *Teología de la Liberación.* Esta idea también está presente en otros textos de aquellos años: en el artículo sobre la Feria del libro en alusión a la historia bíblica de Caín y Abel, María Elena Walsh (cf. 1979), por ejemplo, afirma a través del símil que todos los argentinos son responsables por el destino de sus "hermanos".

Se comprobó, además, que a través de la técnica narrativa de crear simpatía por un personaje, es posible ubicar la novela en el contexto político y su postura referente a este. Asimismo, en varias novelas la disposición de los personajes a comprometerse con Dios y seguir los mandamientos cristianos se vuelve decisiva. Sobre todo en *Los caminos* de Loubet, la actitud de los protagonistas, influenciada por el credo cristiano, puede contribuir a dirigir la empatía

del lector. Posiblemente se sienta más atraído por la actitud sincera de alguno de los protagonistas que actúe según los mandamientos cristianos, y se entregue a sí mismo para salvar a una inocente, en vez de seguir al otro, que evidentemente utiliza el discurso religioso para tranquilizar a su esposa e impedir que ella trate de ayudar a su amiga. A través de un análisis minucioso tanto de los personajes como su postura frente a la religión y las consecuencias que tiene para su vida cotidiana, se pudo reconocer que *Los caminos* (Loubet) puede ser considerada también como una novela contestataria, porque el lector a través de ese análisis reconoce que el discurso religioso, pronunciado por parte del protagonista militar, es falso. Por lo tanto, y considerando que la novela fue escrita en plena dictadura militar, no me parece hablar en su caso de una 'literatura seudo oficial', como lo había planteado como una interrogación al principio de esta investigación.

Partiendo de la doxa en la cual se observa que el rezo cobra suma importancia cuando el ser humano está en un peligro elemental o ante una situación desesperante, es pertinente un análisis de la emergencia de la oración en un texto narrativo escrito durante una dictadura militar. La indagación abordó la posibilidad de determinar a través de este análisis al rezo como una constante de las novelas contestatarias, o de investigar si ingresa del mismo modo en otras novelas, tal vez reforzando los postulados ideológicos del gobierno militar. Ante esa pregunta se puede afirmar que en las novelas analizadas en el presente trabajo, la oración ingresa de ambos modos. Un ejemplo, cómo a través de una plegaria se destaca el desorden social (provocado por el último gobierno de Perón), se encuentra en la novela *¿Y qué querés que te diga?* (Gudiño Kieffer). Si bien en este texto narrativo también se encuentran comentarios irónicos del narrador heterodiegético, a través de los cuales se entiende que la versión de un niño de 13 años no representa la vida real en todas sus facetas, el discurso de este chico es tan fuerte, que su posición, según mi lectura, es la que sobresale. Sobre todo el rezo que se lee al finalizar la novela, demuestra todo el abandono emocional en que se encuentra este adolescente. Al tener en cuenta el contexto en que se inscribe la novela (fue publicada en 1983, es decir supuestamente escrita en plena dictadura militar), es más fuerte aún que sea la madre la que provoca tal desamparo en el niño, porque según el gobierno militar, la madre es la que debe ocuparse de su familia y de sus hijos, como educadora de los futuros ciudadanos. Al contrario de lo visto en *Ganarse la muerte* (Gambaro), los comentarios de la voz heterodiegética no son suficientes para tergiversar lo que se pronuncia como el punto de vista del protagonista. El lector de aquellos años posiblemente se siente inclinado a darle la razón a los que propagan el orden social y el papel de la madre como educadora de sus hijos, para que estos no salgan a la calle a estafar a los ciudadanos, como sucede en la ficción.

El rezo también funge como estabilizador del orden social en la novela *En la estela de un secuestro* (Bosco). Sin embargo, el credo del protagonista, que la vida del otro vale lo mismo que la propia, puede ser entendido en este texto narrativo como una crítica no sólo a la violencia implementada por parte de la izquierda militante, sino también al actuar de los (para-)militares. En las otras novelas, claramente con un mensaje contestatario desde el principio, la destacada necesidad de los protagonistas de rezar llama la atención. Empero, no sucede un milagro: Dolores e Irene son cercadas, Valentín es torturado y Sanctis es apresado sin haber liberado a los dos muchachos. Esto corresponde a lo que sucedió en la realidad de aquellos años, y subraya que no se trata de novelas religiosas en las que se requiere la salvación de los protagonistas mediante un milagro. Pero los personajes de alguna manera se

serenan a través del rezo. Valentín, por ejemplo, aunque declarado ateo, ante el abismo de su situación en la cárcel y creyéndose en la inminente cercanía de la muerte, expresa el deseo de poder orar, y de la existencia de Dios. Necesita de una recompensa en el más allá para poder seguir sacrificándose por su causa. Es decir, ante la muerte, en su caso, el concepto existencialista de la vida realizada no es suficiente. Después de que Valentín acabara de pronunciar estos anhelos respecto a Dios y sus necesidades cotidianas, llega la ayuda a través de su compañero de celda, lo que le fortalece, así que puede seguir con la causa.

En una única novela dentro de este corpus el rezo realmente es rechazado como posibilidad de salvación: en *Luna caliente* de Giardinelli, el protagonista está tan sometido en su perdición, que conscientemente renuncia a la posibilidad de cambiar su vida. Esto se vuelve más importante aún cuando se sigue la propuesta de Reati (1992) de comparar la causa de la perdición del protagonista con la situación argentina: el pueblo, según este hilo interpretativo, está condenado a una perpetua vida bajo terror y violencia, porque les encontró gusto y no está dispuesto a renunciar a ellos.

No es posible afirmar, entonces, si una novela es contestataria o no sólo usando como piedra de toque el ingreso de oraciones en la trama del relato. Lo que en general resalta es que ante la situación de miedo los personajes se apoyan en Dios, unos con plena confianza, otros como último recurso, tal como *La Biblia* lo enseñó. Aunque se insiste en su supuesta inutilidad, sobre todo de parte de los militantes, el rezo tiene connotaciones positivas en las novelas. Es importante destacar, además, que no se encuentran en los rezos formas de ironía o alusiones, es decir, una sensibilización del lenguaje. En la mayoría son conversaciones sinceras con Dios, o rebeldías directas, como en el caso de Dolores, lo que según Schaller (cf. 1984: 26) es permitido y aceptado.

Esto indica la importancia del rezo para el análisis de los personajes. Una novela singular en ese sentido es *En la estela de un secuestro* (Bosco): lo que se sabe de los personajes se conoce a través de sus oraciones en que expresan sus pensamientos y sentimientos, lo que muchas veces sucede en un fluir de conciencia. En otros casos, los protagonistas rezan en situaciones decisivas, lo que lleva a que el rezo posiblemente apoye el accionar de los personajes. Es decir, al analizar la manera del cómo, las situaciones en que y el fin por el que se pronuncian las oraciones, en muchos casos se puede deducir de ellas el carácter de los protagonistas. Así la inseguridad de la amante de clase social baja, se refleja en el contenido de sus rezos que están dirigidos a la virgen, lo que se contrasta con los rezos de la esposa legítima que se vuelve con sus angustias directamente hacia Dios. Con ello, la investigación literaria gana al concienciar sobre el significado y la función del rezo desde el punto de vista teológico y en la vida cotidiana.

La imagen de Dios también cobra importancia en varias de las novelas, aunque en muchas no está asociada con los acontecimientos políticos; más bien se señala explícitamente que lo malo que sucede en la tierra es producto de los hombres (cf. *Conversación al sur,* Traba). En *De Dioses, hombrecitos y policías* (Costantini) se traslada el manejo de la vida de las personas a los dioses grecorromanos, sin que se toque la imagen del Dios cristiano. Ese, empero, tiene dos entradas a la novela: de parte del protagonista Pulicicchio es trasladado al cielo, desde donde debe cuidar a los hombres, pero sin que haya una verdadera necesidad de Él. Su imagen parece más bien a una compañía de seguro que debe cumplir en casos de emergencia. Pero también está el punto de vista del personaje Mastandrea, que ya está en esa emergencia y

confía en Dios como el que ve y sabe todo y el que le perdonará sus pecados. Es decir, Dios es visto por Mastandrea como el último juicio que defiende al marginado y pecador, como lo enseña el credo cristiano, pero sin que el hombre sea liberado de la responsabilidad de sus actos. En *El mejor enemigo* (López), la creencia en Dios a primera vista tampoco está relacionada con la política. El protagonista Vansini salva su vida por negociar con Dios, que tiene aún deberes cristianos en el mundo. En ese momento aún no sabe que estos están involucrados estrechamente con la política, aunque luego se evidencie. Es decir, se puede entender, según creencia, que la vida de Vansini es salvada para que más tarde pueda salvar a su hija y a varios así llamados subversivos de los *grupos de tareas*.

Un texto narrativo que toma una posición intermedia, es *Goliat o la noche de los milagros* (Alonso): señala que Dios ha sido usurpado por el poder y la clase media alta, y denuncia a la vez que estos dirigentes no representan el mensaje cristiano verdadero. Recalca que si uno dejara que Dios interviniera en el mundo, las bombas se callarían. A diferencia de la novela que sigue, el hecho que Dios fuera usurpado por los que tienen el poder político-social, en este texto narrativo no es una crítica a Dios, sino una crítica a los que están en el poder político-social y que utilizan Su imagen y el discurso religioso para manifestar sus beneficios. Goliat descubre que hay otra verdad y que Dios está para todos y que milagros suceden.

Parecido, aunque marcadamente en contra de Dios, se da el caso en *El vuelo del tigre* (Moyano). Dios es descrito como perteneciente al flanco de los opresores, los que no solamente usurparon al poder sino también a Él. Se destaca que en última instancia es el hombre el que tiene que actuar. Sin embargo, se reconoce que la religión y los dioses son algo que el ser humano siempre necesitará y, por lo tanto, le(s) perdonará su ausencia en tiempos de peligro y necesidad. Esta idea, de que el hombre finalmente nunca culpa a su Dios por no haber cumplido y de que sigue creyendo, pase lo que pase, pertenece a la doxa, como lo desarrolla Ratschow (cf. 1984: 31) y como se encuentra (aunque con un tono irónico) también en la novela acomodada *¿Y qué querés que te diga?* de Gudiño Kieffer.

Resulta interesante destacar que en esta novela acomodada se rechaza la posibilidad que Dios pueda estar relacionado con Perón. Sin embargo, el lector enterado de los acontecimientos de aquellos años tiene la sospecha que Dios sí estará bien visto al lado de los militares. En la novela contestataria *El beso de la mujer araña* (Puig), Dios, contrariamente, es visto como que está al lado de Perón tanto como al lado de los Nacional Socialistas alemanes. Es decir, en este texto narrativo no se diferencia ideológicamente entre los últimos años del gobierno de (Isabel) Perón y un gobierno fascista (y se puede añadir: un gobierno de facto). Además, Dios es considerado usurpado por estos gobiernos, lo que es visto con una connotación negativa. Esta emergencia del discurso religioso puede entenderse como una alusión y una crítica a la jerarquía eclesiástica, ya que esta se mantuvo durante los años de la dictadura al lado del poder, y, como se ha visto, trató de nivelar el camino del gobierno militar hacia la democracia.

Algunas novelas también tienen referencias a Jesucristo, quien ingresa a las novelas en forma de la figura del "Salvador". También esta imagen es usurpada por los opresores (tanto en *Cola de lagartija* (Valenzuela) como en *El vuelo del tigre* (Moyano) y, por lo tanto, tergiversada: no se trata de una salvación del mundo de los que lo opriman, sino contrariamente, esta figura sirve para la bendición individual y para manifestar el poder de los dictadores. Sólo en la novela acomodada *¿Y qué querés que te diga?* (Gudiño Kieffer) Jesucristo es

presentado según la tradición cristiana, como un amigo y ayudante de los hombres. Sin embargo, esa perspectiva es la de un chico de trece años que no comprende su significado teológico trascendental.

Son pocas novelas las que juegan con la emergencia de la figura del sacerdote en los textos narrativos. En *Cola de lagartija* (Valenzuela) el protagonista el Brujo funge dentro de uno de sus papeles como sacerdote, con lo que trata ganar seguidores y manipularlos por su propio bien. A través de esta imagen se tematiza el peligro que puede partir desde las creencias del pueblo y el uso abusivo que de ellas hagan los que están en el poder político, como se vio además en *Goliat o la noche de los milagros* (Alonso). Sin embargo, es importante destacar que igualmente hubo sacerdotes que estaban al lado del pueblo en rebeldía con el sistema del terrorismo de Estado, lo que se señala en ambas de las recién mencionadas novelas. También se puede constatar junto con Dussel (1988) que la religión popular puede tener poder revolucionario, lo que se destaca sobre todo en *Cola de lagartija* (Valenzuela). Precisamente por ese peligro inherente, los que están en el poder político y económico saben señalarla como subversión del orden (de Dios y/o de la patria).

Otra figura cristiana que emerge en las novelas es el símbolo de la Trinidad. Resultó evidente que el uso que se hace de este y de los ritos tanto religiosos como políticos (el abrigo rojo, el cetro) es tergiversado. Siguiendo el planteo del *conocimiento cultural*, fue de especial interés observar la posibilidad de parodiar ese discurso y la función contestataria que le es inherente. Se mostró que la Trinidad se convirtió en un símbolo del totalitarismo, en vez de significar una apertura al mundo, en el sentido de Moltmann (1975). Ya que el Brujo es puesto en relación con la Junta Militar, a través de la valoración simbólica del tres (trinidad, triunvirato), llevado al mundo extra-textual, se puede entender que el discurso oficial también es cuestionado. El desmontaje del protagonista el Brujo se da, además, a través del constante cambio de perspectiva, forma narrativa que en *Cola de lagartija* (Valenzuela) se presenta de manera más llamativa que en otros textos. No solamente se interrumpe de manera permanente el monólogo del protagonista por los diálogos entre los militantes con lo que en la novela entran varias voces, sino que también se discute la verdad de lo que dice: a la autorrepresentación del Brujo sigue constantemente el relato objetivo de la voz heterogénea que repite el mismo acontecimiento. Con ello, se relativiza la narración del Brujo y se entiende que existe más de una verdad y cada una depende del punto de vista del que habla.

Según el marco teórico de la risa carnavalesca de Bajtín (1990) se pudo constatar que un análisis narrativo de citas bíblicas permite destacar la forma en que se hace una parodia. Además, se pudo comprobar que el uso estratégico de la parodia, la *extensión* del uso del discurso bíblico que se refiere a Dios, no significa que la burla se refiera a la religión en sí. Mediante la parodia de la pretensión del Brujo de ser Dios, en *Cola de lagartija* (Valenzuela), sus aspiraciones fueron ridiculizadas, ya que todo se invirtió en su contra (su trinidad en un tercer testículo en las entrepiernas, la estrella (de Belén) que guía hacia los pantanos; su sacerdocio sin seguidores, la engendración de un hijo que finalmente es un cáncer). La transferencia de este hallazgo a la situación política-social extra-textual permitió entender la falsedad del discurso oficial. A través de la inclusión de la autora ficcionalizada como diosa creadora, se vehiculan además muchos de los interrogantes de esos tiempos. Mediante la metaficción implícita se enfatiza el problema de los escritores comprometidos: ¿qué importancia tiene su escritura? ¿Es una posible manera de cambiar el mundo? También se reconoce el poder de la

palabra que puede crear tanto lo positivo como lo negativo: escribir puede representar un poder perverso, dictatorial y permitir que a través de la palabra se divulgue ese discurso. Que la autora se incluya como parte de la novela tiñe además los hechos –aparentemente pasados– de actualidad, como si todo estuviera transcurriendo en este momento.

Ingresaron a los textos narrativos también símbolos religiosos, como el diluvio. Este en todas las novelas significa la purificación del mal y es utilizado tanto en *La rebelión de los semáforos* (Gallardo) para limpiar la ciudad de los subversivos, como en *El vuelo del tigre* (Moyano) para limpiar la ciudad de los opresores. En *Dios no nos quiere contentos* (Gambaro) las referencias religiosas toman un tercer camino: guían hacia los problemas sociales del país. Con las lluvias mueren los más pobres, cuando los ríos sobrepasan su cauce y se llevan las pertenencias y hasta a la gente. La imagen de Daniel en la fosa de los leones en la misma novela, tampoco tiene ya una connotación religiosa, pero sirve en el sentido de Hutcheon (1985) para ubicar las escenas en un contexto específico. La referencia a la historia bíblica puede ser entendida, por lo tanto, como señal que el amor por el otro protege de los peligros del exterior por lo cual estos pueden ser sobrellevados.

A través de este análisis de la emergencia y la estetización del discurso religioso, en conjunto con las formas en que las novelas son narradas, se verificó, además, si es posible o no obtener una o varias de las ganancias propuestas por Langenhorst (2005). Se puede retener que todas se encontraron en algunos de los textos narrativos. Los *reflejos textuales* (la primera dimensión) fueron estudiados dentro del marco teórico de las palabras ajenas, señalado por Bajtín (1979), y se los pudo encontrar en todas las novelas. Combinar este análisis con lo propuesto de Bach (2001) era beneficioso, ya que se mostró en algunos casos que los reflejos textuales (por ejemplo las citas bíblicas) se *integraron* al texto en su forma original y en otros fueron reescritos (*extensión*). No se encontró en cambio en ellos el *quiebre* con la tradición cristiana, ni que se escribieran nuevos textos sagrados. A través de la *sensibilización del lenguaje,* la situación política se hizo más evidente. Sobre todo *En la estela de un secuestro* (Bosco) el análisis discursivo de las oraciones ayudó a comprender el carácter y la actuación de los personajes. La *ampliación de experiencias* está dada sobre todo en *La larga noche de Francisco Sanctis* (Costantini), ya que el conocimiento de la doctrina cristiana, aprendida por el protagonista en su juventud, se hace escuchar en el momento decisivo de su vida. A la vez amplía la experiencia del lector que acompaña al protagonista por todo el proceso de decisión y, en un momento dado, puede repercutir en su actuar. La ganancia de la *indagación de la realidad* (la cuarta dimensión) se obtuvo a través de la lectura de la novela *Cola de lagartija* (Valenzuela), al analizar el discurso religioso, las creencias del pueblo y el manejo que de ellas hace el poder. Esta, además, se pudo encontrar en las novelas *La larga noche de Francisco Sanctis* de Costantini y *El vuelo del Tigre* de Moyano. Finalmente, en las novelas contestatarias de la dictadura argentina se pudo encontrar a través de su forma narrativa el indicio de un mundo mejor, como en *Goliat o la noche de los milagros* (Alonso). La narración abre la perspectiva del lector y manifiesta la existencia de otras formas de pensar y actuar. Esto corresponde a la ganancia de los *indicios de posibilidades*, como quinta dimensión.

Concluyendo se puede destacar que es pertinente permitir la tensión entre los diferentes métodos de las ciencias religiosas y de las literarias, para posibilitar un análisis amplio de cada novela y para que ambos campos se enriquezcan mutuamente. El análisis narrativo bajo aspectos de la religión es muy fructífero, a pesar de que la emergencia del discurso religioso en textos narrativos escritos bajo una dictadura militar puede significar, como era de esperar, tanto un apoyo simbólico de ese régimen como contener elementos subversivos, según la categoría de novela en que emerja. Sin embargo, hay que recalcar que en dos de las tres novelas consideradas como acomodadas, el mensaje cristiano está en el primer plano. Los textos narrativos defienden el orden social, pero a la vez se recalca en ellos que la vida de cada persona es tan importante como la de otra (*En la estela de un secuestro,* Bosco) y se advierte que el discurso religioso no debe ser vaciado para sacar beneficio de él (*La Rebelión de los semáforos*, Gallardo).

Se pudo mostrar además, que es posible hacer una transferencia de los textos a situaciones políticas de aquellos años. Esto deja entender que si bien este análisis se focalizó en la literatura argentina de los años ‘70 y ‘80, las técnicas narrativas utilizadas en las novelas y la emergencia del discurso religioso en ellas pueden llegar a tener la misma función: en textos narrativos de otros países latinoamericanos, con sus variantes, en las mismas épocas dictatoriales; e incluso en la literatura actual y de otros países en que la religión (cristiana) tiene una similar importancia que en Argentina de aquellos años.

Empero, quiero destacar que reconozco que la medida en que el lector encuentra un mensaje trascendental en las novelas, depende de la creencia de cada uno. Es importante recalcar, además, que también se encuentran opiniones ateas en los textos analizados. Como he señalado, en la mayoría no se trata de protagonistas creyentes. Pero las dudas, el ir y venir de los personajes, son lo que subrayan la necesidad de la religión en una situación desesperante, aunque antes y después los protagonistas rechazan la posibilidad de serenarse a través del rezo. Además, se comprobó que el discurso religioso emerge en la novela, para ubicarla en su contexto, para demostrar la situación (horrible) que están viviendo los protagonistas o para parodiar la pretensión del poder político (y eclesiástico) a través de la tergiversación de los símbolos religiosos y políticos.

Con todo, se puede recalcar que apoyado por el discurso religioso, en las novelas contestatarias atraviesa, como un hilo rojo, un llamado a actuar en contra de la injusticia, la violencia y los regímenes de facto, aunque la desgracia no le toca a uno mismo. Tanto como los protagonistas se juntan o se levantan desinteresados para luchar en contra de las pretensiones políticas (y religiosas) falsas, el lector después de la lectura es llamado a tomar el papel de testigo. Este hilo interpretativo se refuerza por las referencias en las novelas contestatarias a que el infierno vivido está hecho por los hombres; lo que evidencia que aunque Dios en algunas novelas es considerado como usurpado por el régimen autoritario, en ninguna de ellas se discute que *Dios no mata.*

V Bibliografía

1 Obra primaria

Alonso, Fernando (1983). *Goliat o la noche de los milagros.* Buenos Aires: Emecé Editores.

Bosco, María Angélica (1977). *En la estela de un secuestro*. Buenos Aires: Emecé Editores.

Costantini, Humberto ([1979] 1984a). *De Dioses, hombrecitos y policías*. (Narradores argentinos de hoy). Buenos Aires: Bruguera.

Costantini, Humberto (1984b). *La larga noche de Francisco Sanctis*. (Narradores argentinos de hoy). Buenos Aires: Bruguera.

Gallardo, Juan Luis (1977). *La Rebelión de los semáforos (novela)*. Buenos Aires: Buenos Aires Edita S.A.

Gambaro, Griselda ([1979] 2003). *Dios no nos quiere contentos*. (Biografías y Documentos). Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

Gambaro, Griselda ([1976] 2002). *Ganarse la muerte*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

Giardinelli, Mempo (1983). *Luna caliente.* Buenos Aires: Editorial Bruguera.

Gudiño Kieffer, Eduardo (^{2}1983). *¿Y qué querés que te diga?* (Colección Narradores argentinos contemporáneos). Buenos Aires: Editorial de Belgrano.

López, Fernando (1984). *El mejor enemigo*. Córdoba: El Cid Editor.

Loubet, Jorgelina ([1981] 1987). *Los caminos*. Buenos Aires: Hyspamerica Ediciones Argentina.

Moyano, Daniel (1981). *El vuelo del Tigre*. (Narradores Americanos). Madrid; Buenos Aires; México: Editorial Legasa.

Puig, Manuel ([1976] ^{2}2008). *El beso de la mujer araña*. Buenos Aires: Booket.

Traba, Marta ([1981] ^{9}2003). *Conversación al sur.* México: Siglo XXI.

Valenzuela, Luisa ([1983] 2007). *Cola de lagartija*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

2 Otros textos narrativos consultados

Aguinis, Marcos ([1970] 1980). *La cruz invertida*. (Biblioteca Universal Planeta; Fábula 38). Buenos Aires: Editorial Planeta Argentina.

Aira, César ([1981] 2005). *Ema, la cautiva*. Prólogo de Sandra Contreras. Mérida: Ediciones *El otro el mismo*.

Aira, César (1983). *La luz argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Alcoba, Laura ([2008] 2010). *La casa de los conejos.* Buenos Aires: Edhasa.

Asís, Jorge (1980). *Flores robadas en los jardines de Quilmes*. Buenos Aires: Editorial Losada.

Asís, Jorge (1977). *Los Reventados*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Asturias, Miguel Angel ([1946] [3]1978). *El señor presidente*. Edición crítica de las obras completas de Miguel Angel Asturias. Paris: Klincksieck.

Bruzzone, Félix (2008). *Los topos*. (Literatura Mondadori). Buenos Aires: Mondadori.

Cortázar, Julio (1973). *Libro de Manuel*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Devetach, Laura (1966). *La torre de cubos*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.

Eyras, María Eugenia (1995). *El viento en el jardín*. Buenos Aires: Ed. Atlántida.

Firpo, Norberto (1983). *Cuerpo a tierra: Buenos Aires 1982. La represión. La guerra. Una historia de infamias y crueldades*. Buenos Aires: Ed. Galerna.

Fogwill, Rodolfo Enrique ([1983] 2006). *Los pichiciegos: visiones de una batalla subterránea*. Buenos Aires: Interzona.

Gallardo, Sara (1968). *Los galgos, los galgos.* Buenos Aires: Ed. Sudamericana.

Gambaro, Griselda (2004). *Promesas y desvaríos*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

Gambaro, Griselda ([2001] [3]2010). *El mar que nos trajo*. (La otra orilla). Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

Gambaro, Griselda (1994). *Después del día de fiesta*. Buenos Aires: Editorial Seix Barral.

Gambaro, Griselda ([2]1990). *Teatro 4: Las paredes. El desatino. Los siameses. El campo*. *Nada que ver.* (Colección de teatro). Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Gambaro, Griselda ([1989] [3]1997). *Teatro 3. Viaje de invierno. Nosferatu. Cuatro ejercicios para actrices. Acuerdo para cambiar de casa. Sólo un aspecto. La gracia. El miedo. Nombre. El viaje a Bahía Blanca. El despojamiento. Decir sí. Antígona furiosa.* (Colección de teatro). Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Gambaro, Griselda ([1987] [2]1995). *Teatro 2. Dar la vuelta. Información para extranjeros. Puesta en claro. Sucede lo que pasa.* (Colección de teatro). Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Gambaro, Griselda ([1982] 1994). *La malasangre*. México: Editorial TIA.

Gambaro, Griselda ([1976] [4]2003). *La cola mágica*. Historias infantiles. (Colección Libros de la florcita 11). Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Gambaro, Griselda (1976). *Conversaciones con chicos: sobre la sociedad, los padres, los afectos, la cultura*. Buenos Aires: Timerman Editores.

Gambaro, Griselda (1963). *Madrigal en ciudad.* Buenos Aires: Editorial Goyanarte.

García Márquez, Gabriel (1975). *El otoño del patriarca*. Barcelona: Plaza & Janes.

Grass, Günter (1995). *Ein weites Feld*. Göttingen: Steidl.

Kohan, Martín ([2002] [6]2010). *Dos veces junio*. Buenos Aires: Editorial Debolsillo.

Lynch, Marta (1983). *Informe bajo llave*. (Narrativas argentinas). Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Martelli, Juan Carlos (1977). *El Cabeza*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

Martínez, Tomás Eloy (2008). *Purgatorio*. Buenos Aires: Editorial Alfaguara.

Martini, Juan Carlos (1981). *La vida entera*. Introducción de Julio Cortázar. Buenos Aires: Editorial Legasa.

Martini Real, Juan Carlos (1979). *Copyright*. (Colección "El Espejo"). Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Medina, Enrique ([1981] [5]1984). *Las muecas del miedo*. Editorial Galerna.

Medina, Enrique (1977). *Perros de la noche*. Buenos Aires: Editorial Eskol.

Medina, Enrique ([1976] [3]1984). *El Duke: memorias y antimemorias de un partícipe de la represión*. Buenos Aires: Editorial Galerna.

Medina, Enrique (1976). *Striptease*. Buenos Aires: Editorial Corregidor.

Medina, Enrique ([1972] [18]1974). *Las Tumbas*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Mercader, Martha ([1980] 1983). *Juanamanuela, mucha mujer. Novela*. (Colección contemporánea). Barcelona: Ed. Planeta.

Moyano, Daniel (1983). *Libro de navíos y borrascas*. Buenos Aires: Editorial Legasa.

Mujica Láinez, Manuel ([1974] 1992). *El viaje de los siete demonios*. Barcelona: Editorial Seix Barral.

Piglia, Ricardo ([1980] 1990). *Respiración artificial*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Possé, Abel (1983). *Los perros del paraíso*. Barcelona: Editorial Argos Vergara.

Puig, Manuel ([1980] 1982). *Maldición eterna a quien lea estas páginas*. México: Editorial Seix Barral.

Roa Bastos, Augusto ([1960] 2008). *Hijo de hombre*. Barcelona: Random House Mondadori.

Roa Bastos, Augusto ([1974] [4]2004). *Yo el supremo*. (Letras hispánicas 181). Madrid: Editorial Cátedra.

Sabato, Ernesto ([1974] 2001). *Abbadón el exterminador*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Shua, Ana María (1980). *Soy paciente.* Buenos Aires: Editorial Losada.

Soriano, Osvaldo ([1980] [3]1992). *Cuarteles de invierno.* Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Soriano, Osvaldo ([1978] [3]1983). *No habrá más penas ni olvido*. (Narradores de Hoy). Buenos Aires: Editorial Bruguera.

Timerman, Jacobo (1981). *Preso sin nombre, celda sin número*. Nueva York: Random Editores.

Torre, Javier (1983). *Quemar las naves.* Buenos Aires: Legasa.

Traba, Marta (1984). *En cualquier lugar*. (La creación literaria). Bogotá: Siglo XXI.

Valenzuela, Luisa (2010). *El Mañana*. Buenos Aires: Editorial Seix Barral.

Valenzuela, Luisa (2007). *Acerca de Dios, (o aleja)*. Rosario: Editorial Fundación Ross.

Valenzuela, Luisa (1993). *Simetrías*. (Colección Narrativas Argentinas). Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Valenzuela, Luisa ([1982] 2004). *Cambio de armas*. (La otra orilla). Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

Valenzuela, Luisa (1977). *Como en la guerra*. (Colección 'El Espejo'). Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Valenzuela, Luisa (1967). *Los heréticos*. Buenos Aires: Editorial Paidos.

Valenzuela, Luisa ([1966] 2007). *Hay que sonreír*. (Tierra firme). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Vargas Llosa, Mario (1981). *La guerra del fin del mundo*. Barcelona: Editorial Plaza & Janés.

Vargas Llosa, Mario (1969). *Conversación en La Catedral*. Barcelona: Editorial Seix Barral.

Walser, Martin (2011). *Muttersohn*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag.

Zamora, Francisco (1983). *Bisiesto viene de golpe*. Buenos Aires: Editorial Bruguera.

3 Diarios y revistas: sueltos periodísticos

Clarín (1976, 31 de marzo). S. t. Ernestina Herrera de Noble (Directora). Buenos Aires, pp. 3-4.

Clarín (1976, 26 de marzo). "Un verdadero arsenal de guerra fue descubierto por los efectos militares en dependencias del Ministerio de Bienestar Social." Ernestina Herrera de Noble (Directora). Buenos Aires.

La Razón (1976, 5 de octubre; 1976, 13 de octubre; 1976, 15 de octubre; 1976, 26 de octubre; 1976, 30 de octubre). S. t. Buenos Aires.

Revista Siete Días (1986, 20 de marzo). "El fin de un delirio." Buenos Aires, p. 46.

Revista Siete Días (1979, 06-12 de noviembre). "Entrevista con Virgil Gheorghiu." Buenos Aires, p. 25.

Somos (1976, 15 de octubre). S. t. Gustavo Landívar (Ed.). Buenos Aires: Editorial Atlántida, pp. 14-15.

Somos (1976, 1 de octubre). "Reflexión." Gustavo Landívar (Ed.). Buenos Aires: Editorial Atlántida.

The Buenos Aires Herald (1977, 17 de octubre). S. t. Robert Cox (Ed.). Buenos Aires.

4 Obra secundaria

Abraham, Tomás (1993). "Operación ternura." En: Pedro Laín Entralgo; Luis Rosales y José Antonio Maravall (Eds.), *La cultura argentina: de la dictadura a la democracia*. (Cuadernos Hispanoamericanos 517-519). Madrid: AECID, pp. 27-40.

Abuelas de Plaza de Mayo. http://www.abuelas.org.ar/ [último acceso: 16.01.2016].

Achtner, Wolfgang (2010). *Willensfreiheit in Theologie und Neurowissenschaften: Ein historisch-systematischer Wegweiser*. Darmstadt: WBG.

Adorno, Theodor W. (1977) *Kulturkritik und Gesellschaft I*: *Prismen. Ohne Leitbild.* (Gesammelte Schriften 10.1). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Agamben, Giorgio (2004). *Ausnahmezustand: Homo sacer II.1*. Aus dem Italienischen von Ulrich Müller-Schöll. (edition suhrkamp 2366). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Agamben, Giorgio (2002). *Homo sacer: Die souveräne Macht und das nackte Leben.* Aus dem Italienischen von Hubert Thüring. (edition suhrkamp 2068). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Ainsa, Fernando (1996-1997). "Del coraje de los guapos al país del miedo. Cambio y permanencia del miedo como tema: el ejemplo de la narrativa de Luisa Valenzuela." En: Paul Verdevoye; Ángeles Mateo del Pino y Belén Castro Morales (Eds.), *Cambio y permanencia.* Actas del Quinto Congreso Internacional del CELCIRP. París, Sorbona, 3, 4, 5 julio 1996. (Río de la Plata. Culturas 17-18). París: Centro de Estudios de Literaturas y Civilizaciones del Río de la Plata (CELCIRP), pp. 359-369.

Ainsa, Fernando (1995). "Journey to Luisa Valenzuela´s Land of Fear." *World Literature Today* 69 (4), pp. 683-690.

Ainsa, Fernando (1986). *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. (Estudios y Ensayos 348). Madrid: Editorial Gredos.

Aira, César (1981). "Novela argentina: nada más que una idea." En: *Vigencia* (51), pp. 55-58.

ALALITE (s.f.). *Bienvenidos: ALALITE. Asociación Latinoamericana de Literatura y Teología*. http://www.alalite.org/es/nosotros.html [último acceso: 07.02.2016].

Albertz, Rainer (1984). "Gebet: II. Altes Testament." En: Horst Robert Balz; Stuart G. Hall; Brian L. Hebblethwaite; et al. (Eds.), *Theologische Realenzyklopädie: Gabler – Gesellschaft/Gesellschaft und Christentum V.* (12). Berlin: de Gruyter, pp. 34-42.

Allochis, Anabel y Capitaine, María Clara (2006). "Reseña crítica acerca de *El mejor enemigo* de Fernando López." En: Carlos Gazzera y Carlos Surghi (Eds.), *Ficciones del horror: literatura y dictadura*. (Colección Lecturas Mínimas). Córdoba: Ediciones Recovecos, pp. 139-147.

Altamiranda, Daniel (1998). "Las armas y las letras: respuesta de los intelectuales a la guerra sucia." En: *Chasqui: Revista de literatura latinoamericana* XXVII (1), pp. 23-32.

Altamirano, Carlos (1996). "Régimen autoritario y disidencia intelectual: la experiencia argentina." En: Hugo Quiroga y César Tcach (Eds.), *A veinte años del Golpe: con memoria democrática.* (Serie Estudios Sociales). Rosario: Homo Sapiens Ediciones, pp. 59-65.

Amar Sánchez, Ana María (1998). "Política y placer: las seducciones del mal gusto." En: José Amícola y Graciela Speranza (Eds.), *Encuentro Internacional Manuel Puig.* 13-14-15 de agosto de 1997, La Plata (Selección de ponencias). Rosario: Beatriz Viterbo Editora, pp. 137-143.

Amato, Fernando (19.03.2006). "La historia 'inevitable'." En: *Rumbos* 3 (134), pp. 10-16.

Amícola, José (2000). "Manuel Puig y la narración infinita." En: Elsa Drucaroff (Ed.), *La narración gana la partida.* (Historia crítica de la literatura argentina 11). Buenos Aires: Emecé Editores, pp. 295-319.

Amícola, José y Puig, Manuel (1992). *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector: estudio sobre* El beso de la mujer araña *en su relación con los procesos receptivos y con una continuidad literaria contestataria*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.

Ammicht-Quinn, Regina (2008). "Vater Mutter Mensch: Räume des Christlichen in der Rückkehr der Religion." En: Andreas Nehring y Joachim Valentin (Eds.), *Religious Turns – Turning Religions: Veränderte kulturelle Diskurse – neue religiöse Wissensformen*. Stuttgart: Kohlhammer, pp. 120-134.

Andiñach, Pablo R. y Bruno, Daniel A. (2001). *Iglesias Evangélicas y Derechos Humanos en Argentina: 1976-1998*. Buenos Aires: Ediciones La Aurora.

André, Claudia (2000). "De novelas, cuentos y feminismos: Conversación con Luisa Valenzuela." En: *Crítica Hispánica* XXII (2), pp. 242-248.

Angel, Hans-Ferdinand (2006). "Religiosität – Die Neuentdeckung eines Forschungsgegenstands." En: Hans-Ferdinand Angel; Martin Bröking-Bortfeldt; Ulrich Hemel; et al. (Eds.), *Religiosität: Anthropologische, theologische und sozialwissenschaftliche Klärungen.* Stuttgart: Kohlhammer, pp. 7-15.

Angenot, Marc (1988). *Social Discourse Analysis: Outlines of a Research Project.* Montreal: McGill University http://discoverarchive.vanderbilt.edu/bitstream/handle/1803/125/angenotsocialdsv1n1.pdf?sequence=1 [último acceso: 18.01.2016].

Anglade, Roberto (1993). "Tiempo de no morir." En: Pedro Laín Entralgo; Luis Rosales y José Antonio Maravall (Eds.), *La cultura argentina: de la dictadura a la democracia.* (Cuadernos Hispanoamericanos 517-519). Madrid: AECID, pp. 474-477.

Anguita, Eduardo y Cáparros, Martín (1997). *La voluntad: una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina: 1966-1973.* Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

Ansaldi, Waldo (2006). "El silencio es salud: la dictadura contra la política." En: Hugo Quiroga y César Tcach (Eds.), *Argentina 1976-2006: entre la sombra de la dictadura y el futuro de la democracia.* (Politeia). Rosario: Homo Sapiens Ediciones, pp. 97-121.

Antes, Peter (^{4}2004). "III. Religion und Religionen." En: Hans Dieter Betz; Don S. Browning; Bernd Janowski; et al. (Eds.), *Religion in Geschichte und Gegenwart: Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft* (7, R-S). Tübingen: Mohr-Siebeck, pp. 274-279.

Araújo, Helena (1986). "El tema de la violación en Armonía Somers y Griselda Gambaro." En: *Plural* 15 (179), pp. 21-23.

Arning, Ursula (2012). "Inscribiéndose en el mundo de la ficción: una posibilidad de crítica política y social en *Cola de lagartija* de Luisa Valenzuela." En: Marta Álvarez, Antonio J. Gil González y Marco Kunz (Eds.), *Metanarrativas hispánicas.* (LIT Ibéricas 2). Zürich: LIT Verlag, pp.73-82.

Arns, Kardinal Paulo Evaristo (1986). "Kirche und Theologie der Befreiung." En: Johann Baptist Metz (Ed.), *Die Theologie der Befreiung: Hoffnung oder Gefahr für die Kirche? Mit Beiträgen von Kardinal Paulo Evaristo Arns, Darío Castrillón Hoyos, Peter Ehlen, Walter Kasper, Johann Baptist Metz, Rudolf Schnackenburg, Wolfgang Schoop und Pablo Sudar.* Im Anhang: Die Instruktionen der Kongregation für die Glaubenslehre über einige Aspekte der "Theologie der Befreiung" vom 6. August 1984 und über die christliche

Freiheit und die Befreiung vom 22. März 1986. (Schriften der Katholischen Akademie in Bayern 122). Düsseldorf: Patmos Verlag, pp. 136-146.

Asociación Madres de Plaza de Mayo (s.f.). http://www.madres.org [último acceso: 18.01.2016].

Assmann, Aleida [3](2006). *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses.* (C. H. Beck Kulturwissenschaft). München: Beck.

Assmann, Jan (1992). *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. (C. H. Beck Kulturwissenschaft). München: Beck.

Auerochs, Bernd ([4]2008). "Literatur und Religion." En: Hans Dieter Betz; Don S. Browning; Bernd Janowski; et al. (Eds.), *Religion in Geschichte und Gegenwart: Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft* (5, L-M). Tübingen: Mohr-Siebeck, pp. 391-403.

Auza, Néstor Tomás (1988). *Documentos del Episcopado Argentino: 1982-1983* XI. Buenos Aires: Oficina del Libro; Conferencia Episcopal Argentina.

Avellaneda, Andrés (1997). "Lecturas de la historia y lecturas de la literatura en la narrativa argentina de la década del ochenta." En: Adriana J. Bergero y Fernando Reati (Eds.), *Memoria colectiva y políticas de olvido: Argentina y Uruguay, 1970-1990*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, pp. 141-184.

Avellaneda, Andrés (1995). "Hablar y callar: construyendo sentido en la democracia." En: *Hispamérica: Revista de literatura* 24 (72), pp. 27-38.

Avellaneda, Andrés (1989). "Argentina militar: los discursos del silencio". En: Karl Kohut y Andrea Pagni (Eds.), *Literatura argentina hoy: de la dictadura a la democracia.* (Americana Eystettensia Serie A, Actas 6). Frankfurt a.M.: Vervuert, pp. 13-30.

Avellaneda, Andrés (1986). *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983/1*. (Biblioteca Política Argentina). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Avellaneda, Andrés (1985a). "El discurso de censura cultural en la Argentina, 1960-1983: notas para su análisis." En: *Les Ameriques et l´europe.* (Série B 08), pp. 185-207.

Avellaneda, Andrés (1985b). "Realismo, antirrealismo, territorios canónicos: Argentina literaria después de los militares." En: Hernán Vidal (Ed.), *Fascismo y experiencia literaria: reflexiones para una recanonización.* (Monographic Series of the Society for the Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literatures 2). Minneapolis: Society for the Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literatures, pp. 578-588.

Avellaneda, Andrés (1983). *El habla de la ideología: modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Avellaneda, Andrés (1977). "Literatura argentina, diez años en el sube y baja." En: *Todo es Historia* XI (120), pp. 105-120.

Avellaneda, Andrés (1973). "Encuentro, pérdida, búsqueda, en los cuentos de Daniel Moyano." En: *Hispamérica: Revista de literatura* 1 (3), pp. 25-38.

Avenatti de Palumbo, Cecilia Inés (2006). "Teología y literatura. Lenguaje y acontecimiento." En: *Revista Teología* XLIII (90), pp. 365-371.

Avenatti de Palumbo, Cecilia Inés y Safa, Hugo Rodolfo (2003). “Elementos para un método.” En: Cecilia Inés Avenatti de Palumbo y Hugo Rodolfo Safa (Eds.), *Letra y espíritu: diálogo entre literatura y teología.* (Serie estudios y documentos 21). Buenos Aires: Universidad Católica, pp. 23-40.

Avenatti de Palumbo, Cecilia Inés (2003a). “Hans Urs von Balthasar: El diálogo entre Literatura y Teología.” En: Cecilia Inés Avenatti de Palumbo y Hugo Rodolfo Safa (Eds.), *Letra y espíritu: diálogo entre literatura y teología.* (Serie estudios y documentos 21). Buenos Aires: Universidad Católica, pp. 101-103.

Avenatti de Palumbo, Cecilia Inés (2003b). “Elementos para un método. La configuración de un lenguaje. El aporte de Hans Urs von Balthasar al diálogo interdisciplinario.” En: Cecilia Inés Avenatti de Palumbo y Hugo Rodolfo Safa (Eds.), *Letra y espíritu: diálogo entre literatura y teología.* (Serie estudios y documentos 21). Buenos Aires: Universidad Católica, pp. 141-147.

Bacarisse, Pamela (1988). *The Necessary Dream: A Study of the Novels of Manuel Puig*. Cardiff: University of Wales Press.

Bach, Susanne (2001). “Einleitung: Die postsäkulare Gesellschaft.” En: Susanne Bach (Ed.), *Spiritualität und Transzendenz in der modernen englischsprachigen Literatur.* (Beiträge zur Englischen und Amerikanischen Literatur 19). Paderborn; München; Wien: Schöningh, pp. 9-20.

Bachmann-Medick, Doris (^{2}2007). *Cultural Turns: Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

Bahr, Hans-Eckehard (1961). *Poiesis: Theologische Untersuchung der Kunst*. Stuttgart: Evangelisches Verlags-Werk.

Bajtín, Mijaíl (2005). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Traducción de Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica.

Bajtín, Mijaíl (1990). *Literatur und Karneval: Zur Romantheorie und Lachkultur*. Aus dem Russischen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Alexander Kaempfe. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag.

Bajtín, Mijaíl (1989). *Teoría y estética de la novela: Trabajos de investigación.* (Teoría y Crítica literaria). Madrid: Taurus.

Bajtín, Mijaíl (1987). *Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur*. Aus dem Russischen von Gabriele Leupold. Herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von Renate Lachmann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Bajtín, Mijaíl (1979). *Die Ästhetik des Wortes*. Herausgegeben und eingeleitet von Rainer Grübel. Aus dem Russischen übersetzt von Rainer Grübel und Sabine Reese. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Balderston, Daniel (1990). “Dos literatos del Proceso: H. Bustos Domecq y Silvina Bullrich.” En: *Nuevo texto crítico* 3 (5), pp. 85-93.

Baltz, Ursula (1983). *Theologie und Poesie: Annäherungen an einen komplexen Problemzusammenhang zwischen Theologie und Literaturwissenschaft*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde des Fachbereichs Evangelische Theologie der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Frankfurt a. M.: Lang.

Baltz-Otto, Ursula (1989). *Poesie wie Brot. Religion und Literatur: gegenseitige Herausforderung*. (Kaiser-Taschenbücher 66). München: Kaiser.

Barcellos, José Carlos (2000). "Literatura e teología: perspectivas teórico-metodológicas no contemporáneo." En: *Numen: revista de estudos e pesquisa de religião* 3 (2), pp. 9-30.

Barra, María Josefa (1995). "La novela de los 70: una teoría de la Historia." En: Roland Spiller (Ed.), *Culturas del Río de la Plata (1973-1995): Transgresión e intercambio* (Lateinamerika-Studien 36). Frankfurt a. M.: Vervuert, pp. 97-110.

Barulich, Carlos ([2]1983). *Las listas negras (reportajes).* (Cuadernos para la Democracia). Buenos Aires: El Cid Editor.

Baschetti, Roberto (2001). *Documentos 1976-1977. (I): golpe militar y resistencia popular*. (Colección Campana de palo). La Plata: De La Campana.

Bauke-Ruegg, Jan (2004). *Theologische Poetik und literarische Theologie?: Systematisch-theologische Streifzüge*. Zürich: Theologischer Verlag Zürich.

Bayer, Osvaldo (1988). "Pequeño recordatorio para un país sin memoria." En: Saúl Sosnowski (Ed.), *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires: Eudeba, pp. 203-227.

Beauvoir, Simone de ([30]1997). *Soll man de Sade verbrennen?: Drei Essays zur Moral des Existentialismus*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Bellini, Giuseppe (2000). *El tema de la dictadura en la narrativa del mundo hispánico (siglo XX)*. Roma: Bulzoni.

Benítez, Marcelo Manuel (s.f.). *Breve Historia de la Tortura en la República Argentina*. Primera publicación en: *Nueva Presencia* 384, 9.11.1984. San Pedro, Provincia de Bs. As.: Delegación San Pedro (B) de la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos.

Berger, Klaus (1984). "Gebet: IV. Neues Testament." En: Horst Robert Balz; Stuart G. Hall; Brian L. Hebblethwaite; et al. (Eds.), *Theologische Realenzyklopädie: Gesellschaft/-Gesellschaft und Christentum V.* (12). Berlin: de Gruyter, pp. 47-60.

Beros, Daniel (2006). *Dietrich Bonhoeffer in der Evangelischen Kirche am La Plata: Wirkungen seines Zeugnisses und seiner Theologie.* http://www.ekd.de/international/berichte/-2006/reader_2006_7.html [último acceso: 18.01.2016].

Betsko, Kathleen y Koenig, Rachel (1987). *Interviews with Contemporary Women Playwrights*. New York: Beech Tree Books William Morrow.

Biedermann, Hans (1989). *Knaurs Lexikon der Symbole*. Mit über 600 Abbildungen. Gerhard Riemann (Ed.). München: Droemer Knaur.

Bilbija, Ksenija (2003a). "Luisa Valenzuela." En: George Plimpton (Ed.), *Latin American writers at work. Introduction by Derek Walcott*. New York: The Modern Library, pp. 300-320.

Bilbija, Ksenija (2003b). *Yo soy trampa: ensayos sobre la obra de Luisa Valenzuela*. (Colección Literatura y Crítica). Buenos Aires: Feminaria Ed.

Bilbija, Ksenija (2001). "Yo soy trampa …: conversación de Luisa Valenzuela con Ksenija Bilbija." En: Juanamaría Cordones-Cook (Ed.): *Número especial sobre Luisa Valenzuela*. (XXVII). Madison: Asociación de Literatura Femenina Hispánica, pp. 209-225.

Blatezky, Arturo (2006). “Zwischen Völkermord und Befreiungshoffnung: Eine Chronologie der Menschenrechtsarbeit in der Evangelischen Kirche am La Plata.” En: Gustav-Adolf-Werk (Ed.), *Die evangelische Diaspora.* (Jahrbuch des Gustav-Adolf-Werks 75). Leipzig: Gustav-Adolf-Werk, pp. 64-95.

Blatezky, Arturo (Ed.) (2004). *Espiritualidad de la resistencia: frente de lucha y transformación*. Buenos Aires: MEDH.

Blatezky, Arturo (Ed.) (2002). *Documentos fundamentales y declaraciones públicas del Movimiento Ecuménico por los Derechos Humanos: 1976-2002*. Buenos Aires: MEDH.

Bleicher, Joan Kristin (1993). *Literatur und Religiosität: Untersuchungen zu deutschsprachiger Gegenwartsliteratur*. Zugl.: Diss. Univ. Siegen 1990. (Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 35). Frankfurt a. M.: Peter Lang.

Bloth, Peter Constantin (1984). “Gebet: IX. Praktisch-theologisch.” En: Horst Robert Balz; Stuart G. Hall; Brian L. Hebblethwaite; et al. (Eds.), *Theologische Realenzyklopädie: Gabler – Gesellschaft/Gesellschaft und Christentum V*. (12). Berlin: de Gruyter, pp. 95-103.

Boaso, Fernando (1976). “¿Qué es la pastoral popular?” En: Equipo Seladoc (Ed.), *Religiosidad popular.* (Materiales 13). Salamanca: Ediciones Sígueme, pp. 89-117.

Boccanera, Jorge (1999). *Tierra que anda: los escritores en el exilio*. Rosario; Buenos Aires: Ameghino Editora.

Böhme, Hartmut (2006). *Fetischismus und Kultur: Eine andere Theorie der Moderne*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

Bondar, César Iván (2012). “Angelitos: altares y entierros domésticos. Corrientes (Argentina) y Sur de la Región Oriental de la República del Paraguay.” En: *Revista Sans Soleil – Estudios de la Imagen* 4, pp. 140-167. http://revista-sanssoleil.com/wp-content/uploads-/2012/02/art-Cesar-Ivan.pdf [último acceso 17.01.2016].

Bonhoeffer, Dietrich ([1951] [20]2010). *Widerstand und Ergebung: Briefe und Aufzeichnungen aus der Haft*. Herausgegeben von Eberhard Bethge. Mit einem Nachwort von Christian Gremmels. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus.

Bonhoeffer, Dietrich (1997). “Die Kirche vor der Judenfrage.” En: *Berlin: 1932 - 1933*. Herausgegeben von Carsten Nicolaisen und Ernst-Albert Scharffenorth. (Dietrich Bonhoeffer Werke 12). München: Chr. Kaiser Verlag, pp. 349-358.

Bonhoeffer, Dietrich (1958). *Ethik: Zusammengestellt und herausgegeben von Eberhard Bethge*. München: Chr. Kaiser Verlag.

Booth, Wayne C.; Fernández Zulaica, Jesús y Martínez Benito, Aurelio (1986). *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus.

Booth, Wayne C. (1974). *Die Rhetorik der Erzählkunst 1-2*. Übersetzt von Alexander Polzin. Heidelberg: Quelle & Meyer.

Boschki, Reinhold y Rehberger, Claudia (2006). “Dorothee Sölle: Religiöse Poesie und befreiende Theologie.” En: Carsten Barwasser (Ed.), *Theologien der Gegenwart. Eine Einführung: [Gollwitzer, Schillebeeckx, Moltmann, Küng, Metz, Sölle, Drewermann, Theologie der Befreiung, feministische Theologie, Prozesstheologie]*. Darmstadt: WBG, pp. 221-235.

Bosio Haulet, Gustavo M. (2002). *Influencia de la Doctrina de Seguridad Nacional en Argentina entre 1976 y 1983*. Córdoba: UNC. Centro de Investigación Jurídicas y Sociales.

Bourdieu, Pierre (1982). *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft.* Übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Bourdieu, Pierre y Eagleton, Terry (1992). "Doxa and Common Life." En: Robin Blackburn (Ed.), *New Left Review: The Left and the Election* 191. London: New Left Review Ltd., pp. 111-121.

Brandt, Hermann (2005). *Spiritualität und Protest: Religion und Theologie in Lateinamerika*. Neuendettelsau: Erlanger Verlag für Mission und Ökumene.

Braungart, Wolfgang (1998). *Literatur und Religion*. Seelze: Friedrich.

Braungart, Wolfgang (1996). *Ritual und Literatur*. (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 53). Tübingen: Niemeyer.

Braungart, Wolfgang; Fuchs, Gotthard y Koch, Manfred (1997). *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden*. Paderborn; München; Wien: Schöningh.

Briante, Miguel y Pérez Esquivel, Adolfo (Mayo 1983). "*Dios no mata.*" En: *El Porteño* II (17), pp. 6-10.

Brienza, Hernán (04.2004). "Inflexión estratégica en el Episcopado argentino: una relación ambivalente con el gobierno." En: *Le Monde diplomatique* 58. http://www.eldiplo.org//-inflexion-estrategica-en-el-episcopado-argentino [último acceso 16.01.2016].

Brocato, Carlos Alberto (1993). "Cultura y mitos argentinos." En: Pedro Laín Entralgo; Luis Rosales y José Antonio Maravall (Eds.), *La cultura argentina: de la dictadura a la democracia.* (Cuadernos Hispanoamericanos 517-519). Madrid: AECID, pp. 465-470.

Brocato, Carlos Alberto (1986). *El exilio es nuestro*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana/ Planeta.

Broich, Ulrich (1984). "William Golding and the Religious Function of Literature." En: Ulrich Broich; Theo Stemmler y Gerd Stratmann (Eds.), *Functions of Literature. Essays Presented to Erwin Wolff on his Sixtieth Birthday.* Tübingen: Niemeyer, pp. 305-326.

Bröking-Bortfeldt, Martin (2006). "Religiosität in theoriegeschichtlicher Perspektive: Anmerkungen zur Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte." En: Hans-Ferdinand Angel; Martin Bröking-Bortfeldt; Ulrich Hemel; et al. (Eds.), *Religiosität: Anthropologische, theologische und sozialwissenschaftliche Klärungen.* Stuttgart: Kohlhammer, pp. 16-29.

Budd, Ruth Lorraine (1995). *A House Is Not a Home: Domestic Violence in Selected Works by Carmen Naranjo and Griselda Gambaro*. Diss. NC Univ. Chapel Hill 1995. Ann Arbor: UMI.

Bueno, Mónica L. (1994). "La Utopía: entre la historia y la ficción." En: Elisa Teresa Calabrese (Ed.), *Itinerarios entre la ficción y la historia. Transdiscursividad en la literatura hispanoamericana y argentina*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, pp. 81-115.

Bultmann, Rudolf (^{6}1993). *Glauben und Verstehen: gesammelte Aufsätze*. (UTB für Wissenschaft Uni-Taschenbücher 1761). Tübingen: Mohr.

Burgos, Fernando y Fenwick, M. J. (2001). "Literatura y represión: perspectivas de Luisa Valenzuela. Entrevista." En: *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 5, pp. 203-222.

Butzer, Günter y Jacob, Joachim ([2]2012). *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart; Weimar: Metzler, J B.

Caistor, Nick (1987). "Taking Stock of Dead People: Argentina's Reflections on the 'Dirty War' Years." En: *Third World Quarterly* 9 (4), pp. 1366-1370.

Calabrese, Elisa Teresa (1994). "Historias, versiones y contramemorias en la novela argentina actual." En: Elisa Teresa Calabrese (Ed.), *Itinerarios entre la ficción y la historia: trans-discursividad en la literatura hispanoamericana y argentina*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, pp. 53-79.

Camozzi, Rolando (1977). "Literatura oral: *El beso de la mujer araña*. Manuel Puig." En: *Reseña de literatura, arte y espectáculos* (104), pp. 14-15.

Novena del Santo Ángel de la Guarda compuesta por un Padre de la Congregación del Oratorio de Lima (1853). Lima: ACI-Prensa (Agencia Católica de Informaciones) https://www.aciprensa.com/Oracion/angeles15.htm [último acceso: 08.01.2016].

Caraballo, Liliana; Charlier, Noemí y Garulli, Liliana (1998). *La Dictadura (1976 – 1983): testimonios y documentos*. Con la colaboración de Patricia Barrotarán. Buenos Aires: Eudeba.

Carter, Angela (1978). *The Sadeian Woman and the Ideology of Pornography*. New York: Pantheon Books.

Casarin, Marcelo (2002). *Daniel Moyano: el enredo del lenguaje en el relato. Una poética en la ficción*. Córdoba: Ediciones del Boulevard.

Castillo, Abelardo (1996). "Hay que fundar valores." Reportaje de Fernando Piñero. En: *Tramas: para leer la literatura argentina. Una encuesta a la literatura argentina* II (IV), Mónica Figueroa, Narvaja, pp. 13-32.

Castrillón Hoyos, Darío (1986). "Die Theologie der Befreiung im pastoralen Leben Lateinamerikas." En: Johann Baptist Metz (Ed.), *Die Theologie der Befreiung: Hoffnung oder Gefahr für die Kirche?* Mit Beiträgen von Kardinal Paulo Evaristo Arns, Darío Castrillón Hoyos, Peter Ehlen, Walter Kasper, Johann Baptist Metz, Rudolf Schnackenburg, Wolfgang Schoop und Pablo Sudar. Im Anhang: Die Instruktionen der Kongregation für die Glaubenslehre über einige Aspekte der "Theologie der Befreiung" vom 6. August 1984 und über die christliche Freiheit und die Befreiung vom 22. März 1986. (Schriften der Katholischen Akademie in Bayern 122). Düsseldorf: Patmos Verlag, pp. 116-135.

Castro, Marcela y Jurovietzky, Silvia (1996). "Decir no. Entrevista a Griselda Gambaro." En: *feminaria literaria* VI (11), pp. 41-45.

Cecchini, Daniel y Elizalde Leal, Alberto (2011, 31 de julio). "La casa operativa de la CNU." Primera publicación en: *Miradas al sur* 4 (167). Buenos Aires. http://colectivo-epprosario.blogspot.de/2011/07/la-plata-la-casa-operativa-de-la-cnu.html [último acceso 20.02.2016].

Chapeaurouge, Donat de ([5]2010). *Einführung in die Geschichte der christlichen Symbole*. Darmstadt: WBG.

Christoph, Nancy (1995). "Bodily Matters: The Female Grotesque in Luisa Valenzuela´s 'Cola de lagartija'." En: *Revista hispánica moderna* 48 (2), pp. 365-380.

Cobo Borda, Juan Gustavo (1984). “Marta Traba, novelista.” (Cuadernos Hispanoamericanos 414). Madrid: AECID, pp. 121-130.

Collet, Giancarlo (2006). “Theologie der Befreiung: ‘Vom Einbrechen der Armen in die Geschichte’. Zur Entstehung von Befreiungstheologien.” En: Carsten Barwasser (Ed.), *Theologien der Gegenwart: Eine Einführung: [Gollwitzer, Schillebeeckx, Moltmann, Küng, Metz, Sölle, Drewermann, Theologie der Befreiung, feministische Theologie, Prozesstheologie]*. Darmstadt: WBG, pp. 7-52.

CONADEP ([4]1998). *Nunca más: Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*. Buenos Aires: Eudeba.

Conferencia General del Episcopado Latinoamericano (1979). *Documento de Puebla*. http://-www.celam.org/doc_conferencias/Documento_Conclusivo_Puebla.pdf. [último acceso: 17.01.2016]

Contreras, Marta ([2]1994). “Las novelas grotescas de Griselda Gambaro.” En: Carmen Berenguer; Eugenia Brito; Diamela Eltit; et al. (Eds.), *Escribir en los bordes.* Congreso internacional de Literatura Femenina Latinoamericana 1987. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, pp. 119-126.

Corbatta, Jorgelina (2002). “Violencia y literatura: presencia del inconsciente individual y colectivo en dos novelas de Luis Gusman.” En: *Iberoamericana* (8), pp. 57-67.

Corbatta, Jorgelina (1999). *Narrativas de la guerra sucia en Argentina (Piglia, Saer, Valenzuela, Puig)*. Buenos Aires: Corregidor.

Corbatta, Jorgelina (1998). “Narrativas de la Guerra Sucia en Argentina: Manuel Puig.” En: José Amícola y Graciela Speranza (Eds.), *Encuentro Internacional Manuel Puig.* 13-14-15 de agosto de 1997, La Plata (Selección de ponencias). Rosario: Beatriz Viterbo Editora, pp. 167-192.

Corbatta, Jorgelina (1988). *Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig*. Madrid: Editorial Orígenes.

Cordones-Cook, Juanamaría (2001a). “Introducción: Luisa Valenzuela … ‘diciendo lo que no se dice’.” En: Juanamaría Cordones-Cook (Ed.)*, Número especial sobre Luisa Valenzuela* XXVII (1). Madison: Asociación de Literatura Femenina Hispánica, pp. 9-15.

Cordones-Cook, Juanamaría (2001b). “*Cola de lagartija*: La hibridez cultural como contradiscurso y resistencia.” En: Juanamaría Cordones-Cook (Ed.)*, Número especial sobre Luisa Valenzuela* XXVII (1). Madison: Asociación de Literatura Femenina Hispánica, pp. 83-103.

Cordones-Cook, Juanamaría (1991). *Poética de transgresión en la novelística de Luisa Valenzuela*. (American university studies. Series II, Romance languages and literature 173). New York: Peter Lang.

Corradi, Juan E. (1996). “El método de destrucción: el terror en la Argentina.” En: Hugo Quiroga y César Tcach (Eds.), *A veinte años del Golpe: con memoria democrática.* (Serie Estudios Sociales). Rosario: Homo Sapiens Ediciones, pp. 87-106.

Correa, Enrique (1986). “Cristianismo de izquierda e Iglesia popular: continuidad y ruptura del 60 al 80.” En: *Nueva Sociedad* (82), pp. 102-110.

Correas de Zapata, Celia (1985). “Escritoras Latinoamericanas: sus publicaciones en el contexto de las estructuras del poder.” En: *Revista Iberoamericana* LI (132-133), pp. 591-603.

Cortés, Jason (2001). “La teatralización de la violencia y la complicidad del espectáculo en *Información para extranjeros* de Griselda Gambaro.” En: George Woodyard (Ed.), *Latin American Theatre Review* 35 (1). Kansas: Center of Latin American Studies, The University of Kansas, pp. 47-61.

Corvalán, Graciela N. V. (2001). *Ezequiel Martínez Estrada: el hombre y su obra*. Contribución a la bio-bibliografía de Ezequiel Martínez Estrada. http://www.ensayistas.org/filosofos/argentina/eme/introd.htm [último acceso: 18.01.2016].

Cossa, Roberto (1993). “Teatro Abierto: un fenómeno antifascista.” En: Pedro Laín Entralgo; Luis Rosales y José Antonio Maravall (Eds.), *La cultura argentina: de la dictadura a la democracia.* (Cuadernos Hispanoamericanos 517-519). Madrid: AECID, pp. 529-532.

Coulson, Graciela (1979). “El texto ausente: notas a propósito de algunos relatos hispanoamericanos.” En: *Cuadernos americanos* CCXXIII (2), pp. 111-121.

Coulson, John (1984). “Religion and Imagination (Relating Religion and Literature) – a syllabus.” En: David Jasper (Ed.), *Images of belief in literature*. New York: San Martin’s Press, pp. 7-23.

Courau, Thérèse (2010). “La ‘escena de enunciación’ en la obra de Luisa Valenzuela: relaciones polémicas con los discursos dominantes y construcción de una identidad enunciativa antiautoritaria.” En: Gwendolyn Díaz; María Teresa Medeiros-Lichem y Erna Pfeiffer (Eds.), *Texto, contexto y postexto: aproximaciones a la obra literaria de Luisa Valenzuela*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 345-362.

Cox, Robert (15.09.2010). “¿La Argentina seguirá siendo una democracia?” En: *Clarín*. http://www.clarin.com/opinion/Argentina-seguira-democracia_0_335966466.html [último acceso: 18.01.2016].

Craig, Linda (2005). *Juan Carlos Onetti, Manuel Puig and Luisa Valenzuela: Marginality and Gender*. Woodbridge: Tamesis.

Crespo, Marcelo y Gómez, Germán (2002). “Una revista cultural en años de emergencia.” En: Félix Luna (Ed.), *Lo mejor de* Todo es Historia*. El país inestable* (5). Buenos Aires: Taurus, pp. 293-309.

Cuadernos Aesla (Ed.) (1977). *América Latina. Argentina: genocidio y resistencia*. Bilbao: Zero.

Cuervo Hewitt, Julia (1990). “El texto ausente en ‘El beso de la mujer araña’ de Manuel Puig: Silencios y reticencias de una época.” En: *Chasqui: Revista de literatura latinoamericana* 19 (2), pp. 51-57.

Cummings, Kate (1990). “Reclaiming the Mother(´s) Tongue: *Beloved, Ceremony, Mothers and Shadows*.” En: *College English* 52 (5), pp. 552-569.

Cymerman, Claude (1995). “La literatura rioplatense y el exilio.” En: Roland Spiller (Ed.), *Culturas del Río de la Plata (1973-1995): Transgresión e intercambio.* (Lateinamerika-Studien 36). Frankfurt a. M.: Vervuert, pp. 489-515.

Cymerman, Claude (1993). "La literatura hispanoamericana y el exilio." En: *Revista Iberoamericana* LIX (164-165), pp. 523-550.

D´Errico, Ana (1995). "Sangre de una voz no correspondida." En: Seminario Anual de Literatura Argentina (Ed.), *Manuel Puig y los ochenta: perspectivas críticas*. Córdoba: Imprenta-Editorial, pp. 27-51.

Dabove, Juan Pablo (2005). "Claudicaciones de la razón letrada y romance nacional totalitario: sobre *Cola de lagartija*, de Luisa Valenzuela." En: *Revista Iberoamericana* LXXI (210), pp. 203-220.

Dabove, Juan Pablo (1994). *La forma del Destino: sobre* El beso de la mujer araña *de Manuel Puig*. (Cuadernos de Tesis). Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

De Diego, José Luis (2000). "Relatos atravesados por los exilios." En: Elsa Drucaroff (Ed.), *La narración gana la partida.* (Historia crítica de la literatura argentina 11). Buenos Aires: Emecé Editores, pp. 431-458.

Dejbord, Parizard (2000). "Casas, casas y más casas: arquitectura de la represión en tres novelas de Marta Traba." En: *Chasqui: Revista de literatura latinoamericana* 29, pp. 14-23.

Delich, Francisco (1986). *Metáforas de la sociedad argentina*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Di Liscia, María Herminia (2007). "Cartas de Cristina desde la cárcel: identidad, militancia y memoria." En: Sara Beatriz Guardia (Ed.), *Mujeres que escriben en América Latina.* Actas Selectas del Tercer Simposio Internacional Escritura Femenina e Historia en América Latina, realizado en Lima entre el 9 y 11 de agosto del 2006. Lima: Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina, pp. 503-515.

Di Mario, María Cecilia (2004). *Griselda Gambaro: exilio textual y textos de exilio*. (Cuaderno de trabajo; Centro Cultural de la Cooperación 44). Buenos Aires: Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.

Di Stefano, Roberto y Zanatta, Loris (2000). *Historia de la Iglesia Argentina: desde la Conquista hasta fines del siglo XX*. Buenos Aires: Grijalbo Mondadori.

Díaz, Gwendolyn (2002). "A modo de introducción." En: Gwendolyn Díaz (Ed.), *Luisa Valenzuela sin máscara.* (Colección *Literatura y Crítica*). Buenos Aires: Feminaria Editora, pp. 9-13.

Díaz, Gwendolyn (1996a). "Introducción." En: Gwendolyn Díaz y María Inés Lagos (Eds.), *La palabra en vilo: narrativa de Luisa Valenzuela*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, pp. 9-12.

Díaz, Gwendolyn (1996b). "Entrevista con Luisa Valenzuela: Emory University, Atlanta, 1994." En: Gwendolyn Díaz y María Inés Lagos (Eds.), *La palabra en vilo: narrativa de Luisa Valenzuela*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, pp. 27-52.

Díaz, Gwendolyn, Medeiros-Lichem, María Teresa y Pfeiffer, Erna (2010). "Introducción: Luisa Valenzuela en la traducción y en la crítica." En: Gwendolyn Díaz, María Teresa Medeiros-Lichem y Erna Pfeiffer (Eds.), *Texto, contexto y postexto: aproximaciones a la obra literaria de Luisa Valenzuela*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, pp. 9-17.

Dill, Hans-Otto (1999). *Geschichte der lateinamerikanischen Literatur im Überblick*. Stuttgart: Philipp Reclam jun.

Documento Final de la Junta Militar sobre la guerra contra la subversión y el terrorismo (1983). http://www.memoriaabierta.org.ar/materiales/documento_final_junta.php [último acceso: 18.01.2016].

Dove, Patrick (2005). "Narrativas de justicia y duelo: testimonio y literatura del terrorismo de Estado en el Cono Sur." En: Elizabeth Jelin y Ana Longoni (Eds.), *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, pp. 131-163.

Dri, Rubén R. (1987). *La iglesia que nace del pueblo: crisis de la iglesia de cristiandad y surgimiento de la iglesia popular*. (Colección teología y política). Buenos Aires: Editorial Nueva América.

Drovetta, Raquel Irene y Eynard, Martín (2011). "La construcción de metáforas y adjetivaciones sobre la enfermedad en la prensa escrita: el caso de la epidemia de dengue en Córdoba durante abril de 2009." En: *Saúde e Sociedade* 20 (1), pp. 241-256. dx.doi.org/-10.1590/S0104-12902011000100024 [último acceso: 20.02.2016].

Dubatti, Jorge A. (1991). "Novela e historia en los comienzos de los ochenta: *Los caminos* (1981) de Jorgelina Loubet." En: Roland Spiller (Ed.), *La novela argentina de los años 80*. (Lateinamerika-Studien 29). Frankfurt a. M.: Vervuert, pp. 65-76.

Dunne, Michael (2005). "Dialogism in Manuel Puig´s *Kiss of the Spider Woman.*" En: Suman Gupta y David Johnson (Eds.), *A Twentieth-Century Literature Reader. Texts and Debates.* London and New York: Routledge and The Open University, pp. 203-216.

Dussel, Enrique (1988). "Hipótesis fundamentales." En: Karl Kohut y Albert Meyers (Eds.), *Religiosidad popular en América Latina.* Actas del Simposio 'Religiosidad popular en América Latina' de la Asociación Alemana de Investigación sobre América Latina del 28 al 31 de mayo de 1985 en la Universidad Católica de Eichstätt. Frankfurt a. M.: Vervuert, pp. 13-25.

Dussel, Enrique (1979). "La iglesia argentina de 1968 a 1979: entre Medellín y Puebla." En: *Cuadernos de marcha* I (2), pp. 55-71.

Düwell, Marcus (1999). *Ästhetische Erfahrung und Moral: zur Bedeutung des Ästhetischen für die Handlungsspielräume des Menschen*. Freiburg; München: Alber.

Eco, Umberto (1989). *Das Foucaultsche Pendel: Aus dem Italienischen von Burkhart Kroeber*. München: Carl Hanser Verlag.

Eggers Brass, Teresa (^{2}2004). *Historia Argentina (1806-2004): una mirada crítica*. Buenos Aires: Maipué.

Eisen, Ute E. (2006). *Die Poetik der Apostelgeschichte: eine narratologische Studie*. Fribourg: Acad. Press [u.a.].

Eliade, Mircea (1986). *Die Religionen und das Heilige: Elemente der Religionsgeschichte*. Aus dem Französischen von M. Rassem und I. Köck. Frankfurt a. M.: Insel Verlag.

Eliade, Mircea y Couliano, Joan Petru (^{2}1996). *Handbuch der Religionen*. (Suhrkamp-Taschenbuch 2386). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Equipo NayA. *Diccionario de Mitos y Leyendas*. http://www.cuco.com.ar/velorio_del_angelito.htm [último acceso: 28.01.2016].

Erll, Astrid y Roggendorf, Simone (2002). "Kulturgeschichtliche Narratologie: Die Historisierung und Kontextualisierung kultureller Narrative." En: Ansgar Nünning y Vera Nünning (Eds.), *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Trier: WVT, pp. 73-114.

Ezcurra, Ana María (1997). "La Iglesia católica a la ofensiva." En: Juan Gelman y Mara La Madrid (Eds.), *Ni el flaco perdón de Dios: hijos de desaparecidos*. Buenos Aires: Planeta; Espejo de la Argentina, pp. 189-195.

Ebach, Jürgen y Faber, Richard ([2]1998). "Einleitung." En: Jürgen Ebach y Richard Faber (Eds.), *Bibel und Literatur*. München: Fink, pp. 7-18.

Fabry, Geneviève (1998). *Personaje y lectura en cinco novelas de Manuel Puig*. (Ediciones de Iberoamericana, Serie A: Historia y Crítica de la Literatura 17). Frankfurt a. M.; Madrid: Vervuert; Iberoamericana.

Fares, Gustavo y Hermann, Eliana (1993a). *Escritoras argentinas contemporáneas*. (University of Texas Studies in Contemporary Spanish-American Fiction 8). New York: Peter Lang.

Fares, Gustavo y Hermann, Eliana (1993b). "¿Y ahora?: reflexiones acerca de la literatura femenina argentina actual. *Forma oculta del mundo* de María Rosa Lojo, *Metáforas y reflejos* de Jorgelina Loubet, y *Victoria Ocampo* de María Esther Vázquez." En: *Letras Femeninas* 19 (1-2), pp. 121-134.

Favoretto, Mara (2010). *Alegoría e ironía bajo censura en la Argentina del Proceso (1976-1983)*. With a Foreword by Hugo Hortiguera. Lewiston, NY: The Edwin Mellen Press.

Feil, Ernst ([4]2004). "Religion: I. Zum Begriff." En: Hans Dieter Betz; Don S. Browning; Bernd Janowski; et al. (Eds.), *Religion in Geschichte und Gegenwart: Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft* (7, R-S). Tübingen: Mohr-Siebeck, pp. 263-267.

Feinmann, José Pablo (13.06.1983). "De candados y exilios." En: *El Porteño* II (19), p. 4.

Feitlowitz, Marguerite y Gambaro, Griselda (1990). "Argentina: Two Writers." En: *BOMB Magazine* (1989). New York: New Art Publications, pp. 52-55.

Fernández, Nilda María Flawiá de (1990). *Cultura y creación literaria en el N.O.A.: ensayos sobre Aparicio, Moyano y Tizón*. Tucumán: INSIL Facultad de Filosofía y Letras Universidad Nacional de Tucumán.

Filc, Judith (1997). *Entre el parentesco y la política: familia y dictadura, 1976-1983*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

Filer, Malva E. (1995). "Las transformaciones del cuento fantástico en la narrativa rioplatense (1973-1993): Luisa Valenzuela y Mario Levrero." En: Roland Spiller (Ed.), *Culturas del Río de la Plata (1973-1995): Transgresión e intercambio.* (Lateinamerika-Studien 36). Frankfurt a. M.: Vervuert, pp. 531-543.

Fischer, Michael y Senkel, Christian (Eds.) (2004). *Vom lateinischen Hymnus zum deutschen Kirchenlied: Literatur-Musik-Religion*. Tübingen: A. Francke Verlag.

Fitschen, Klaus (2006). "Kirchengeschichte." En: Eva-Marie Becker y Doris Hiller (Eds.), *Handbuch Evangelische Theologie: Ein enzyklopädischer Zugang*. Tübingen; Basel: Francke, pp. 157-213.

Fitts, Alexandra (2000). “Luisa Valenzuela: The Sexual Politics of Language and the Language of Sexual Politics.” En: *Crítica Hispánica* 22 (2), pp. 179-193.

Flasche, Rainer (2002). “Umbanda.” En: Horst Balz; James K. Cameron; Stuart G. Hall; et al. (Eds.), *Theologische Realenzyklopädie: Trappisten/Trappistinnen – Vernunft II.* (34). Berlin: de Gruyter, pp. 263-265.

Flynn, Thomas R. (2008). *Existenzialismus: Eine kurze Einführung*. Aus dem Amerikanischen von Erik M. Vogt. Wien: Verlag Turia + Kant.

Fohrer, Georg (1986). *Vom Werden und Verstehen des Alten Testaments*. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus; Gerd Mohn.

Fohrer, Georg (1963). Studien zum *Buche Hiob.* Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus; Gerd Mohn.

Fontanet, Hernán (2008). *Fervor y exilio en la poética de Humberto Costantini*. With a foreword by Greg Dawes. New York: The Edwin Mellen Press.

Forni, Floreal H. (1992). “Derechos humanos y trabajo de base: la reproducción de una línea en el catolicismo argentino.” En: M. Cristina Liboreiro; Horacio Brito; Emilio F. Mignone; et al., *500 años de cristianismo en Argentina.* Buenos Aires: CEHILA; Centro Nueva Tierra, pp. 513-524.

Forschner, Maximilian (2006). *Thomas von Aquin*. München: C. H. Beck.

Forster, Edward Morgan (1974). *Aspects of the Novel and related writings*. (The Abinger Edition 12). London: Edward Arnold.

Foster, David William (1995). *Violence in Argentine literature: cultural responses to tyranny*. Columbia and London: University of Missouri Press.

Foster, David William (1987). “Los parámetros de la narrativa argentina durante el ‘Proceso de Reorganización Nacional’.” En: Daniel Balderston; David William Foster; Tulio Halperin Donghi; et al. (Eds.), *Ficción y política: la narrativa argentina durante el proceso militar.* Buenos Aires: Alianza Editorial, pp. 96-108.

Foucault, Michel (2008). “Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses.” En: *Die Hauptwerke*. Mit einem Nachwort von Axel Honneth und Martin Saar. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 701-1019.

Foucault, Michel (2004a). *Hermeneutik des Subjekts*. Vorlesung am Collège de France (1981/82). Aus dem Französischen von Ulrike Bokelmann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Foucault, Michel (2004b). *El orden del discurso*. Traducción de Alberto González Troyano. Buenos Aires: Fabula Tusquets Editores.

Foucault, Michel (1993). “Technologien des Selbst.” En: Luther H. Martin, Huck Gutman y Patrick H. Hutton (Eds.), *Technologien des Selbst*. Aus dem Amerikanischen von Michael Bischoff. Frankfurt a. M.: Fischer, pp. 24-62.

Franco, Jean ([10]1996a). *Historia de la literatura hispanoamericana: a partir de la Independencia*. (Letras e Ideas. Instrumenta 7). Barcelona: Editorial Ariel.

Franco, Jean (1996b). *Marcar diferencias, cruzar fronteras*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.

Frenschkowski, Marco (2009). “Der Teil und das Ganze: Wovon handelt Religionswissenschaft?” En: Jürgen Court y Michael Klöcker (Eds.), *Wege und Welten der Religionen. Forschungen und Vermittlungen.* Festschrift für Udo Tworuschka. Frankfurt a. M.: Lembeck, pp. 113-124.

Frenschkowski, Marco (2006). “Ist Phantastik postreligiös?: Religionswissenschaftliche Beiträge zu einer Theorie des Phantastischen.” En: Markus May; Ursula Reber y Clemens Ruthner (Eds.), *Nach Todorov: Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur*. Tübingen: Narr Francke Attempto, pp. 31-51.

Frenschkowski, Marco (1999). “Religionswissenschaftliche Prolegomena zu einer Theorie der Phantastik.” En: Winfried Freund; Johann Lachinger y Clemens Ruthner (Eds.), *Der Demiurg ist ein Zwitter: Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik.* München: Fink, pp. 37-57.

Friera, Silvina (6.10.2006). “Una mujer liberal, elegante y rebelde de profesión: Murió la escritora María Angélica Bosco.” En: *Página 12*. http://www.pagina12.com.ar/diario/-suplementos/espectaculos/2-4059-2006-10-06.html [último acceso: 18.01.2016].

Friera, Silvina (15.06.2003). “El éxito suele ser un malentendido. Entrevista a Griselda Gambaro, una figura clave de las letras argentinas.” En: *Página/12*. Buenos Aires: Editorial La Página S.A., http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-21438-2003-06-15.html [último acceso 08.01.2016].

Fröhlich, Karlfried (1996). “Petrus, *Apostel*: II. Alte Kirche.” En: Horst Robert Balz; James K. Cameron; Wilfried Härle; et al. (Eds.), *Theologische Realenzyklopädie: Paris – Polen.* (26). Berlin: de Gruyter, pp. 273-278.

Galeano, Eduardo (2002). “La dictadura y después: las heridas secretas.” En: *Nueva Sociedad: 30 años de Nueva Sociedad* (180-181), pp. 108-113.

Gambaro, Griselda y Berlanga, Ángel (2009). “Inventar lo más posible con lo menos posible.” En: Sylvia Iparraguirre (Ed.), *La literatura argentina por escritores argentinos: narradores, poetas y dramaturgos.* Entrevistas a cargo de Ángel Berlanga. (Ensayos & debates). Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional, pp. 49-53.

Gambaro, Griselda y Colina, Vilma (1999). “La única manera de cambiar una situación inaceptable es darla vuelta. Entrevista con Griselda Gambaro.” En: *Teatro: la revista del Teatro San Martín* XX (57). Buenos Aires: Teatro Municipal General San Martín, pp. 46-57.

Gambaro, Griselda y Pellettieri, Osvaldo (1998). “Diálogo de apertura: Griselda Gambaro y Osvaldo Pellettieri.” En: Osvaldo Pellettieri (Ed.), *El teatro y su crítica.* (Colección estudios de teatro argentino e iberoamericano). Buenos Aires: Galerna, pp. 19-27.

García Escudero, María del Carmen (2007). “El arco iris en la cosmovisión prehispánica centroandina: The rainbow in the Prehispanic central Andian vision of the cosmos.” En: *Gazeta de Antropología* (23). http://hdl.handle.net/10481/7046 [último acceso: 18.02.2016].

García Pinto, Magdalena (1988). *Historias íntimas: conversaciones con diez escritoras latinoamericanas*. Hanover: Ediciones del Norte.

García Pinto, Magdalena (1984). “Entrevista: Marta Traba.” En: *Hispámerica: revista de literatura* XIII (38), pp. 37-46.

García Ramos, Juan Manuel (1981). *La narrativa de Manuel Puig: (por una crítica en libertad)*. (Colección Monografías 6). La Laguna: Universidad de La Laguna.

García-Serrano, M. Victoria (1992). “Incompatibilidades: existencialismo y feminismo en ‘La identificación’ de Marta Traba.” En: *INTI: revista de Literatura Hispánica* Otoño 1991 - Primavera 1992 (34-35), pp. 131-140.

Garfield, Evelyn Picon (1988). *Women’s Fiction from Latin America: Selections from Twelve Contemporary Authors*. Edited with translations by Evelyn Picon Garfield. (Latin American Literature and Culture). Detroit: Wayne State University Press.

Garfield, Evelyn Picon (1986). “Interview with Luisa Valenzuela.” En: *Review of Contemporary Fiction* 6 (3), pp. 25-39.

Garfield, Evelyn Picon (1985). *Women´s Voices from Latin America: Interviews with Six Contemporary Authors*. Detroit: Wayne State University Press.

Garfield, Evelyn Picon (1980). “Una dulce bondad que atempera las crueldades: *El Campo* de Griselda Gambaro.” En: *Latin American Theatre Review* 14 (1), pp. 95-102.

Garhammer, Erich (2001). “Zwischen Bimini und Buffet: Zum Gespräch zwischen Theologie und Literatur.” En: Peter Tschuggnall (Ed.), *Religion - Literatur - Künste III: Perspektiven einer Begegnung am Beginn eines neuen Milleniums. Mit einem Vorwort von Paul Kardinal Poupard und dem Brief an die Künstler von Johannes Paul II.* (Im Kontext: Beiträge zu Religion, Philosophie und Kultur 15*).* Anif/Salzburg: Müller-Speiser, pp. 40-49.

Gasparini, Sandra (2000). “Típicas atracciones genéricas: fantástico y ciencia ficción. Luisa Valenzuela, Elvio. E. Gandolfo, Angélica Gorodischer.” En: Elsa Drucaroff (Ed.), *La narración gana la partida.* (Historia crítica de la literatura argentina 11). Buenos Aires: Emecé Editores, pp. 117-139.

Geertz, Clifford (2008). “Dichte Beschreibung: Bemerkungen zu einer deutenden Theorie von Kultur.” En: Uwe Wirth (Ed.), *Kulturwissenschaft. Eine Auswahl grundlegender Texte*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, pp. 453-487.

Gellner, Christoph (2004). *Schriftsteller lesen die Bibel: die Heilige Schrift in der Literatur des 20. Jahrhunderts.* Darmstadt: WBG.

Genette, Gérard ([3]2010). *Die Erzählung*. Übersetzt von Andreas Knop, mit einem Nachwort von Jochen Vogt, überprüft und berichtigt von Isabel Kranz. (UTB 8083). Paderborn: Fink.

Genette, Gérard ([2]2003). *Paratexte*. *Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Mit einem Vorwort von Harald Weinrich. Aus dem Französichen von Dieter Hornig. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1510). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Giella, Miguel Ángel (1985). “Griselda Gambaro. Entrevista.” En: *HISPAMERICA: revista de literatura* XIV (40), pp. 35-42.

Gil Amate, Virginia (1993). *Daniel Moyano: la búsqueda de una explicación*. Oviedo: Universidad, Departamento de Filología Española.

Girard, René (1990). *Hiob – Ein Weg aus der Gewalt*. Aus dem Französischen von Elisabeth Mainberger-Ruh. Zürich: Benziger.

Girodano, Enrique A. (1991). “La trayectoria de los sujetos en *Dios no nos quiere contentos* de Griselda Gambaro.” En: Juana Alcira Arancibia (Ed.), *Literatura e identidad latinoamericana*. Westminster: Instituto Literario y Cultural Hispánico, pp. 31-41.

Girona Fibla, Nuria (1995). *Escrituras de la historia: la novela argentina de los años ochenta*. Valencia: Universitat de València.

Gispert-Sauch, Ana (10.2000). “La Iglesia argentina confiesa sus culpas y pide perdón.” En: *Páginas* (165), pp. 88-91.

Goldschluk, Graciela y Romero, Julia (1997). “El contorno del fantasma: La huella de la historia en *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig.” En: *Orbis tertius* 2 (4), pp. 35-49.

Goldstein, Horst (1980). “Die Ideologie der Nationalen Sicherheit.” En: Martin Lange y Reinhold Iblacker (Eds.), *Christenverfolgung in Südamerika. Zeugen der Hoffnung*. Freibug: Herder, pp. 113-116.

Goloboff, Mario (1996). “Aceptar la ficción: sobre política y narración en algunas novelas contemporáneas.” En: Karl Kohut (Ed.), *Literaturas del Río de la Plata hoy: de las utopías al desencanto.* Actas del Simposio Internacional “Literaturas del Río de la Plata hoy. Máscaras regionales en rostros metropolitanos” del 6 al 8 de mayo 1993. (Americana Eystettensia Serie A, Actas 15). Frankfurt a. M.; Madrid: Vervuert, pp. 37-47.

Gómez, Susana (2007). *Julio Cortázar y la Revolución Cubana: la legibilidad política del ensayo*. Córdoba: Alción Editora.

Gómez Paz, Julieta (1982). “La obra narrativa de Jorgelina Loubet.” En: *Insula: revista de Letras y Ciencias Humanas* 37 (430), p. 15.

Gómez-Lara, Rubén L. (1996). *Intertextualidad generativa en* El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig*. Miami, Fla: Ediciones Universal.

González Gómez-Cásseres, Patricia (2010). “Luisa Valenzuela y *Cola de lagartija:* una sublime vuelta a la vida.” En: Gwendolyn Díaz; María Teresa Medeiros-Lichem y Erna Pfeiffer (Eds.), *Texto, contexto y postexto: aproximaciones a la obra literaria de Luisa Valenzuela.* Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, pp. 231-242.

González Uriarte, Walter (1982). “*El beso de la mujer araña* y el cine.” En: Olver Gilberto de León; Milagros Ezquerro; Thomas Oliu; et al. (Eds.), *Les Cahiers de Fontenay: actes du colloque sur l’oeuvre de Puig et Vargas Llosa* (26-27). Fontenay-aux-Roses: E.N.S., pp. 101-105.

Gorini, Ulises (2006). *La rebelión de las Madres: historia de las Madres de Plaza de Mayo*. *I: 1976-1983.* (Biografías y documentos). Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

Gräb, Wilhelm (2006). *Sinnfragen: Transformationen des Religiösen in der modernen Kultur*. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus.

Graves, Robert (1955). *The Greek Myths I*. Harmondsworth: Penguin.

Graziano, Frank (1992). *Divine Violence: Spectacle, Psychosexuality & Radical Christianity in the Argentine “Dirty War*”. Boulder: Westview Press.

Greenblatt, Stephen; Gallagher, Catherine (2000). *Practicing New Historicism*. Chicago; London: University of Chicago Press.

Gregorich, Luis (1988). “Literatura. Una descripción del campo: narrativa, periodismo, ideología.” En: Saúl Sosnowski (Ed.), *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires: Eudeba, pp. 109-124.

Greshake, Gisbert ([3]1995). “Eschatologie: A. Wissenschaftstheoretisch.” En: Walter Kasper (Ed.), *Lexikon für Theologie und Kirche (3)*: *Dämon bis Fragmentenstreit*. Freiburg: Herder, pp. 859-865.

Grossmann, Rudolf (1969). *Geschichte und Probleme der lateinamerikanischen Literatur*. München: Hueber.

Groupe d’Entrevernes (1977). *Signes et Paraboles sémiotique et texte évangélique: Avec une étude de jacques Geninasca, postface de Algirdas Julien Greimas*. Paris: Editions du Seuil.

Grupo Fahrenheit (s.f.). Listado de detenidos-desparecidos en Argentina. http://www.desaparecidos.org/GrupoF/des/s.html [último acceso: 20.01.2016].

Grözinger, Albrecht; Mauz, Andreas y Portmann, Adrian (2009). “Religion und Gegenwartsliteratur: Spielarten einer Liaison. Einleitendes zum Band und zur Thematik.” En: Albrecht Grözinger; Andreas Mauz y Adrian Portmann (Eds.), *Religion und Gegenwartsliteratur: Spielarten einer Liaison.* (Interpretation Interdisziplinär 6). Würzburg: Königshausen & Neumann, pp. 1-19.

Guest, Victoria (1990). *Reweaving the Violated Narrative: Strategies for Confronting the Discourse of Political Terror in Luisa Valenzuela’s* The Lizard’s Tail. (Stanford Honors Essay in Humanities 35). Stanford, California: Humanities Honors Program Stanford University.

Gumbrecht, Hans Ulrich (01.07.2007). *Stimmungen in der Literatur: Strom ohne Ursprung - Geisteswissenschaften - Feuilleton – FAZ.NET*. http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/-geisteswissenschaften/stimmungen-in-der-literatur-strom-ohne-ursprung-1459839.html [último acceso: 18.01.2016].

Gutiérrez, Gustavo ([10]1992). *Theologie der Befreiung.* Mit der neuen Einleitung des Autors und einem neuen Vorwort von Johann Baptist Metz. (Welt der Theologie). Mainz: Matthias-Grünewald-Verlag.

Gutiérrez Mouat, Ricardo (1990). “Texto e intertexto en la narrativa de Mempo Giardinelli.” En: Karl Kohut (Ed.), *Un universo cargado de violencia: presentación, aproximación y documentación de la obra de Mempo Giardinelli*. Frankfurt a. M.: Vervuert, pp. 101-118.

Habemus Papam (2011). Nanni Moretti (Director). Italia; Francia: Sacher Film, Le Pacte, France 3 Cinéma, 102 min.

Habermas, Jürgen (2005). *Zwischen Naturalismus und Religion: Philosophische Aufsätze*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Haker, Hille (2000). “Narrative und moralische Identität.” En: Dietmar Mieth (Ed.), *Erzählen und Moral: Narrativität im Spannungsfeld von Ethik und Ästhetik*. Tübingen: Attempto-Verlag, pp. 37-65.

Hallet, Wolfgang y Neumann, Birgit (2009). “Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung.” En: Wolfgang Hallet y Birgit Neumann (Eds.), *Raum und Bewegung in der Literatur: Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: transcript Verlag, pp. 11-32.

Hammer, Almuth ([4]2008). "Religion und Literatur." En: Ansgar Nünning (Ed.), *Metzler Lexikon: Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart: Metzler, pp. 614-615.

Hammer, Almuth (2003). "KulturVergessen: Religion und Kultur in Entwürfen einer 'religiösen Avantgarde'." En: Joachim Eibach y Marcus Sandl (Eds.), *Protestantische Identität und Erinnerung: Von der Reformation bis zur Bürgerrechtsbewegung in der DDR* (Formen der Erinnerung 16). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, pp. 191-214.

Harbeck-Pingel, Bernd (2002). "Transzendenz: II. Systhematisch-theologisch." En: Horst Balz; James K. Cameron; Stuart G. Hall; et al. (Eds.), *Theologische Realenzyklopädie: Technik-Transzendenz.* (33). Berlin: de Gruyter, pp. 771-775.

Hauthal, Janine; Nadj, Julijana; Nünning, Ansgar; et al. (2007). "Metaisierung in Literatur und anderen Medien: Begriffserklärungen, Typologien, Funktionspotentiale und Forschungsdesiderate." En: Janine Hauthal; Julijana Nadj; Ansgar Nünning; et al. *Metaisierung in Literatur und anderen Medien: Theoretische Grundlagen - Historische Perspektiven - Metagattungen - Funktionen*. (Spectrum Literaturwissenschaft 12). Berlin: de Gruyter.

Hayden, Rose Lee (1973). *An Existential Focus on Some Novels of the River Plate*. (Monograph Series 10). East Lansing: Latin American Studies Center Michigan State University.

Hazelton, Roger (1997). "The Grotesque, Theologically Considered." En: James Luther Adams y Wilson Yates (Eds.), *The Grotesque in Art and Literature: Theological Reflections.* Cambridge: William. B. Eerdmans Publishing Company, pp. 75-81.

Heker, Liliana (1999). *Las hermanas de Shakespeare*. Buenos Aires: Alfaguara.

Heker, Liliana (1993a). "Los talleres literarios." En: Pedro Laín Entralgo; Luis Rosales y José Antonio Maravall (Eds.), *La cultura argentina: de la dictadura a la democracia.* (Cuadernos Hispanoamericanos 517-519). Madrid: AECID, pp. 187-194.

Heker, Liliana (1993b). "Polémica con Julio Cortázar." En: Pedro Laín Entralgo; Luis Rosales y José Antonio Maravall (Eds.), *La cultura argentina: de la dictadura a la democracia.* (Cuadernos Hispanoamericanos 517-519). Madrid: AECID, pp. 590-604.

Heker, Liliana (1988). "Los intelectuales ante la instancia del exilio: militancia y creación." En: Saúl Sosnowski (Ed.), *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires: Eudeba, pp. 195-201.

Herder Lexikon: Symbole ([6]1983). Mit über 1000 Stichwörten sowie 450 Abbildungen. Verlag Herder (Ed.). Bearbeitet im Auftrag der Lexikonredaktion von Marianne Oesterreicher-Mollwo. Freiburg: Herder.

Heredia, Pablo (1996). "Exilio y región: los discursos de la resistencia cultural (un estudio de la narrativa argentina de los '70 y '80)." En: Jorge Torres Roggero y María Elena Legaz (Eds.), *Calibar sin rastros: aportes para una historia social de la literatura argentina.* Córdoba: Solsona, pp.187-212.

Herrero-Olaizola, Alejandro (2000). *Narrativas híbridas: parodia y posmodernismo en la ficción contemporánea de las Américas*. (Verbum Ensayo). Madrid: Editorial Verbum.

Hesayne, Padre Obispo Miguel Esteban (1989). *Cartas por la vida*. (Colección Testimonios). Buenos Aires: Centro Nueva Tierra; Latinoamérica Libros.

Hiller, Doris (2006). “Dogmatik.” En: Eva-Marie Becker y Doris Hiller (Eds.), *Handbuch Evangelische Theologie: Ein enzyklopädischer Zugang*. Tübingen: Francke, pp. 221-261.

Hirsch, Alfred (2001). “Sprache und Gewalt: Vorbemerkungen zu einer unmöglichen und notwendigen Differenz.” En: Ursula Erzgräber y Alfred Hirsch (Eds.), *Sprache und Gewalt*. Berlin: Berlin-Verlag Spitz, pp. 11-39.

Hoffmann, Daniel (1998). *Die Wiederkunft des Heiligen: Literatur und Religion zwischen den Weltkriegen*. Paderborn: Schöningh.

Homann, Ursula (2002). *Welche Rolle spielt Gott in der modernen Literatur?: Welchen Stellenwert räumen zeitgenössische Schriftsteller religiösen Erfahrungen und Fragen in ihren Romanen ein?* http://www.ursulahomann.de/WelcheRolleSpieltGottInDerModernenLiteratur/komplett.html [último acceso: 18.01.2016].

Hunter, Priscilla (1991). “Molina and the weaving goddesses: Thread imagery in Manuel Puig’s *El beso de la mujer araña.*” En: Luis González del Valle y Julio Baena (Eds.), *Critical essays on the literatures of Spain and Spanish-America*. Boulder: Society of Spanish and Spanish American Studies, pp. 133-144.

Hutcheon, Linda (1985). *A Theory of Parody: the Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen & Co.

Iffland, James (1994). *Ensayos sobre poesía revolucionaria de Centroamérica*. San José, C.R.: EDUCA.

Invernizzi, Hernán y Gociol, Judith (2002). *Un golpe a los libros: represión a la cultura durante la última dictadura militar*. (Derechos Humanos). Buenos Aires: Eudeba.

Jannidis, Fotis; Lauer, Gerhard; Martinez, Mathias; et al. (Eds.) (2000). *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam.

Jarkowski, Aníbal y Speranza, Graciela (1988). “Ficción y realidad política.” En: Crisis (62), pp. 34-40.

Jasper, David (^{2}1992). *The Study of Literature and Religion: An Introduction*. Houndmills: Macmillan.

Jaspers, Karl (1956). *Philosophie. II: Existenzerhellung*. Berlin; Göttingen; Heidelberg: Springer.

Jelin, Elizabeth (2005). “Los derechos humanos entre el Estado y la sociedad.” En: Juan Suriano (Ed.), *Dictadura y democracia (1976 – 2001).* (Nueva Historia Argentina 10). Buenos Aires: Editorial Sudamericana, pp. 507-557.

Jitrik, Noé (1996). “La lengua: apropiaciones y resistencias.” Reportaje de Néstor Aguilera y Silvana Mandolessi. En: *Tramas: para leer la literatura argentina* II (IV), pp. 33-47.

Jitrik, Noé (1988). “Miradas desde el borde: el exilio y la literatura argentina.” En: Saúl Sosnowski (Ed.), *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires: Eudeba, pp. 133-147.

Jitrik, Noé (1984). *Las armas y las razones: ensayos sobre el peronismo, el exilio, la literatura. 1975 - 1980*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Jung, Martin H. (2004). *Einführung in die Theologie*. Unter Mitwirkung von Tim Lindfeld und Stephanie Gwosdz. Darmstadt: WBG.

Kaiser, Gerhard (1998). "Christentum und säkulare Literatur." In: *Stimmen der Zeit* 123 (216), pp. 3-16.

Kaiser, Gerhard (1997). *Christus im Spiegel der Dichtung: Exemplarische Interpretationen vom Barock bis zur Gegenwart*. Freiburg: Herder.

Kaiser, Otto ([5]1975). *Einleitung in das Alte Testament: Eine Einführung in ihre Ergebnisse und Probleme*. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn.

Kann, Irene (1992). *Schuld und Zeit: Literarische Handlung in theologischer Sicht. Thomas Mann – Robert Musil – Peter Handke*. Paderborn: F. Schöningh.

Kantaris, Elia Geoffrey (1995). *The Subversive Psyche: Contemporary Women´s Narrative from Argentina and Uruguay*. Oxford: Clarendon Press.

Katz Crispin, Ruth (1986). "The Orphic Substructure of Manuel Puig´s *El Beso de la mujer araña.*" En: Luis T. González del Valle y Catherine Nickel (Eds.), *Selected Proceedings of the Mid-America Conference on Hispanic Literature.* Lincoln: Society of Spanish and Spanish-American studies, pp. 25-32.

Kern, Walter (1985). "Theologie: A. Systematisch." En: Peter Eicher (Ed.), *Neues Handbuch theologischer Grundbegriffe.* (4). München: Kösel, pp. 183-194.

Kerr, Lucille (1987). *Suspended Fictions: Reading Novels by Manuel Puig*. Urbana: University of Illinois Press.

Kersner, Daniel (2005). "El modelo mitológico como recurso para la inscripción histórica social." En: Diana R. Kordon (Ed.), *Efectos psicológicos y psicosociales de la Represión Política y la Impunidad: de la dictadura a la actualidad*. Buenos Aires: Asociación Madres de Plaza de Mayo, pp. 93-97.

Kienecker, Friedrich (1991). *Dialog vor offenem Horizont: Beiträge zum Gespräch zwischen Religion und Literatur*. Würzburg: Creator.

Kippenberg, Hans G. (2000). "Religious History, Displaced by Modernity." *Numen: International review for the History of Religions* (XLVII), pp. 221-243.

Kirchhofer, Anton (2009). "The Religious Turn in Literary and Cultural Studies: Introduction." En: Lars Eckstein y Christoph Reinfandt (Eds.), *Proceedings of the Conference of the German Association of University Teachers of English.* (XXX). Trier: WVT, pp. 3-7.

Kiss of the Spider Woman. El beso de la mujer araña (1985). Hector Babenco (Director). Adaptada por Leonard Schrader. Actores: William Hurt; Raúl Juliá; Sonia Braga; et al. Brasil; EE.UU., 120 min.

Kittel, Gisela (1999). *Befreit aus dem Rachen des Todes: Tod und Todesüberwindung im Alten und Neuen Testament*. (Biblisch-theologische Schwerpunkte 17). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Klaiber, Jeffrey S.J. (1998). *The Church, Dictatorships, and Democracy in Latin America* [Iglesia, dictaduras y democracia en América Latina]. Maryknoll, NY: Orbis Books.

Klein, Susanne (2009). *Terror, Terrorismus und Religion: Populäre Kinofilme nach 9/11*. (Populäre Kultur und Theologie POPKULT 6). Jena: IKS.

Klein, Wassilios (1997). "Priester/Priestertum: I. Religionsgeschichtlich, biblisch und jüdisch." En: Horst Balz; James K. Cameron; Stuart G. Hall; et al. (Eds.), *Theologische*

Realenzyklopädie: Politik/Politologie – Publizistik/Presse. (27). Berlin: de Gruyter, pp. 379-382.

Klimmeck, Barbara (2008). "Katholizismus, Gewalt und Militärdiktatur in Argentinien." En: Bernd Oberdorfer y Peter Waldmann (Eds.), *Die Ambivalenz des Religiösen: Religionen als Friedensstifter und Gewalterzeuger.* (Rombach Wissenschaften: Reihe Historiae 22). Freiburg: Rombach Verlag, pp. 219-246.

Knoll, Thomas Martin. *Gesangbuch Online: Evangelisches Gesangbuch und Gotteslob*. (Lieder der evangelischen und katholischen Kirche). http://www.gesangbuch-online.de/index.php?buchstabe=I&Lied=Ich+bin+ein+Gast+auf+Erden [último acceso: 18.01.2016].

Kohut, Karl (2010). "Luchar con la palabra: Luisa Valenzuela, la dictadura y la violencia." En: Gwendolyn Díaz; María Teresa Medeiros-Lichem y Erna Pfeiffer (Eds.), *Texto, contexto y postexto: aproximaciones a la obra literaria de Luisa Valenzuela*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, pp. 73-95.

Kohut, Karl (2003). "Más allá de la barbarie y del horror: La literatura argentina de la dictadura." En: Annette Paatz y Burkhard Pohl (Eds.), *Texto social: Estudios pragmáticos sobre literatura y cine*. Berlin: edition tranvía; Verlag Walter Frey, pp. 169-187.

Kohut, Karl (2002). "Política, violencia y literatura." En: *Anuario de Estudios Americanos* 59 (1), pp. 193-222.

Kohut, Karl (1996). "Introducción: De las utopías al desencanto. La novela argentina de los últimos dos decenios." En: Karl Kohut (Ed.), *Literaturas del Río de la Plata hoy: De las utopías al desencanto*. Actas del Simposio Internacional "Literaturas del Río de la Plata hoy. Máscaras Regionales en Rostros Metropolitanos" del 6 al 8 de mayo 1993. (Americana Eystettensia Serie A, Actas 15). Frankfurt a. M.; Madrid: Vervuert.

Kohut, Karl (1990). "La palabra, la imaginación, la vida. Entrevista (Eichstätt, noviembre de 1986)." En: Karl Kohut (Ed.), *Un universo cargado de violencia: presentación, aproximación y documentación de la obra de Mempo Giardinelli*. Frankfurt a. M.: Vervuert, pp. 13-57.

König, Kardinal Franz (1998). "Religion und Literatur: Vorwort von Kardinal Franz König." En: Peter Tschuggnall (Ed.), *Religion – Literatur – Künste: Aspekte eines Vergleichs.* (Im Kontext: Beiträge zu Religion, Philosophie und Kultur 4). Anif/Salzburg: Müller-Speiser, pp. 5-9.

Konstantinovic, Zoran (2002). "Religion als Gegenstand interdisziplinärer Literaturbetrachtung: Methodologische Ausgangspunkte." En: Peter Tschuggnall (Ed.), *Religion – Literatur – Künste II: Ein Dialog.* Mit einem Grußwort von Bischof Alois Kothgasser. (Im Kontext: Beiträge zu Religion, Philosophie und Kultur 14). Anif/Salzburg: Müller-Speiser, pp. 7-17.

Kopetzki, Annette (2005). "Religiöse Spuren in der modernen Literatur." En: *Der Evangelische Buchberater* 2, pp. 162-176.

Kovadloff, Santiago (1983). *Argentina, oscuro país: ensayos sobre un tiempo de quebranto*. Buenos Aires: Torres Agüero Editor.

Kozak, Claudia (2011). “Manuel Puig, la política, el umbral.” En: *Ciencia, Docencia y Tecnología* XXII (43). Universidad Nacional de Entre Ríos, pp. 129-153.

Kozhinov, Vadim (2005). “Algunas palabras acerca de la vida y la obra de M.M. Bajtín.” En: Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Traducción de Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 5-11.

Kretschmer, Hildegard (2008). *Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst*. Stuttgart: Philipp Reclam.

Kristeva, Julia (2004). “Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman.” En: Dorothee Kimmich; Rolf Günter Renner y Bernd Stiegler (Eds.), *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart.* Stuttgart: Reclam, pp. 334-348.

Krzywon, Ernst Josef (1975). “Literaturwissenschaft und Theologie: Über literaturtheologische Kompetenz.” En: *Stimmen der Zeit* 100 (193, 3), pp. 199-204.

Kucharz, Thomas (1995). *Theologen und ihre Dichter: Literatur, Kultur und Kunst bei Karl Barth, Rudolf Bultmann und Paul Tillich*. (Theologie und Literatur 4). Mainz: Matthias-Grünewald-Verlag.

Kunz, Marco (1994). *Trópicos y tópicos: la novelística de Manuel Puig*. Lausanne: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos.

Kurlat Ares, Silvia G. (1997). “*Cola de lagartija*: la novela como encrucijada.” En: *Tramas: para leer la literatura argentina* 2 (6), pp. 125-132.

Kurz, Paul Konrad (2004). *Unsere Rede von Gott: Sprache und Religion*. Münster: LIT Verlag.

Kurz, Paul Konrad (1996). *Gott in der modernen Literatur*. München: Kösel.

Kurz, Paul Konrad (1986). “Theologie und Literatur: Kritische Anmerkungen.” En: Walter Jens; Hans Küng y Karl-Josef Kuschel (Eds.), *Theologie und Literatur: Zum Stand des Dialogs.* München: Kindler, pp. 223-229.

Kuschel, Karl-Josef (2000). *Im Spiegel der Dichter: Mensch, Gott und Jesus in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Düsseldorf: Patmos.

Kuschel, Karl-Josef (1994). “Gegenwart Gottes?: Zur Möglichkeit theologischer Ästhetik in Auseinandersetzung mit George Steiner.” En: Walter Lesch (Ed.), *Theologie und ästhetische Erfahrung: Beiträge zur Begegnung von Religion und Kunst*. Darmstadt: WBG, pp. 145-165.

Kuschel, Karl-Josef (1991). “Vielleicht hält Gott sich einige Dichter …”: literarisch-theologische Poträts. (Rothenfelser Reihe). Mainz: Matthias-Grünewald-Verlag.

Kuschel, Karl-Josef (1986). “Theologie und Literatur heute: Themen und Konsequenzen.” En: Walter Jens; Hans Küng y Karl-Josef Kuschel (Eds.), *Theologie und Literatur: Zum Stand des Dialogs*. München: Kindler, pp. 199-222.

Kutzer, Mirja (2006). *In Wahrheit erfunden: Dichtung als Ort theologischer Erkenntnis.* (ratio fidei 30). Regensburg: Verlag Friedrich Pustet.

La Biblia: Dios habla hoy (^{3}1996). Edición Interconfesional de Referencia: Sociedades Bíblicas Unidas.

La noche de los lápices (1986). Héctor Olivera (Director). La película basa en el libro homónimo de María Seoane y Héctor Ruiz Nuñez. Argentina, 105 min.

Lafforgue, Jorge (1988). "La narrativa argentina. (Estos diez años: 1975-1984)." En: Saúl Sosnowski (Ed.), *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires: Eudeba, pp. 149-166.

Lanczkowski, Günter (1985). "Gott: I. Religionsgeschichtlich." En: Horst Robert Balz; Stuart G. Hall; Brian L. Hebblethwaite; et al. (Eds.), *Theologische Realenzyklopädie: Gesellschaft/Gesellschaft und Christentum VI – Gottesbeweise.* (13). Berlin: de Gruyter, pp. 601-608.

Langenhorst, Annegret (1998). *Der Gott der Europäer und die Geschichte(n) der Anderen: Die Christianisierung Amerikas in der hispanoamerikanischen Literatur der Gegenwart*. Mainz: Matthias-Grünewald-Verlag.

Langenhorst, Georg (Ed.) (s.f.). www.theologie-und-literatur.de. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft [último acceso 18.01.2016].

Langenhorst, Georg (2011a). "Romano Guardini und die Literatur." En: *Stimmen der Zeit* 229, pp. 690-700.

Langenhorst, Georg (2011b). "Teología y Literatura: historia, hermenéutica y programa desde una perspectiva europea." En: *TeoLiterária* 1 (1), pp. 169-185. http://revistas.pucsp.br/-index.php/teoliteraria/article/view/22943/16611 [último acceso 11.10.2015].

Langenhorst, Georg (2005). *Theologie und Literatur: Ein Handbuch*. Darmstadt: WBG.

Langenhorst, Georg (1998). "Jesus Christus im Spiegel seiner Autobiographie: Schriftsteller schreiben das Evangelium aus der Perspektive Jesu neu." En: *Stimmen der Zeit* 216, pp. 842-852.

Langenhorst, Georg (1995). *Hiobs Schrei in die Gegenwart: Ein literarisches Lesebuch zur Frage nach Gott im Leid*. (Religion und Ästhetik). Mainz: Matthias-Grünewald-Verlag.

Larraquy, Marcelo (2007). *López Rega: el peronismo y la triple A*. Buenos Aires: Punto de Lectura.

Lasala, Malena (1992). *Entre el desamparo y la esperanza: una traducción filosófica de la estética de Griselda Gambaro*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

Laudano, Claudia Nora (1998). *Las mujeres en los discursos militares (1976 - 1983)*. (Colección Papeles de Investigación 1). Buenos Aires: Editorial La Página.

Legaz, María Elena (1996). "Voces en exilio." En: Jorge Torres Roggero y María Elena Legaz (Eds.), *Calibar sin rastros: aportes para una historia social de la literatura argentina*. Córdoba: Solsona, pp. 19-26.

Legaz, María Elena (1995). "El rostro de la mujer araña." En: Seminario Anual de Literatura Argentina (Ed.), *Manuel Puig y los ochenta: perspectivas críticas*. Córdoba: Imprenta-Editorial, pp. 7-25.

Lesch, Walter (1994). "Einleitung: Autonomie der Kunst und Theologie der Kultur. Zugänge zum theologischen Interesse an Kunst und Kultur." En: Walter Lesch (Ed.), *Theologie und ästhetische Erfahrung: Beiträge zur Begegnung von Religion und Kunst*. Darmstadt: WBG, pp. 1-23.

Lévinas, Emmanuel ([4]2008). *Ethik und Unendliches: Gespräche mit Philippe Nemo*. Aus dem Französischen von Dorothea Schmidt. Wien: Passagen Verlag.

Lévinas, Emmanuel (1995). *Zwischen uns: Versuche über das Denken an den Anderen*. Aus dem Französischen von Frank Miething. (Edition Akzente). München; Wien: Carl Hanser Verlag.

Levine, Suzanne Jill (2001). *Manuel Puig and the spider woman: his life and fictions*. Madison: University of Wisconsin Press.

Liberman, Arnoldo (1993). "Rememoración del exilio." En: Pedro Laín Entralgo; Luis Rosales y José Antonio Maravall (Eds.), *La cultura argentina: de la dictadura a la democracia.* (Cuadernos Hispanoamericanos 517-519). Madrid: AECID, pp. 544-552.

Liedhegener, Antonius (2010). "Christliche Politik." En: Christoph Markschies y Hubert Wolf (Eds.), *Erinnerungsorte des Christentums. Unter Mitarbeit von Barbara Schüler.* München: Beck, pp. 438-448.

Lienemann, Wolfgang (2008). *Grundinformation Theologische Ethik*. (UTB 3138). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Link, Daniel (1995). "Ein Bericht für eine Akademie: Violencia, escritura y representación (1973-1993 en el Río de la Plata)." En: Roland Spiller (Ed.), *Culturas del Río de la Plata (1973-1995): transgresión e intercambio.* (Lateinamerika-Studien 36). Frankfurt a. M.: Vervuert, pp. 51-67.

Link, Jürgen (1988). "Literaturanalyse als Interdiskursanalyse: Am Beispiel des Ursprungs literarischer Symbolik in der Kollektivsymbolik." En: Jürgen Fohrmann y Harro Müller (Eds.), *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, pp. 284-307.

Link, Jürgen y Link-Heer, Ursula (1990). "Diskurs/Interdiskurs und Literaturanalyse." En: Helmut Kreuzer (Ed.), *Philologische Grundbegriffe.* (Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, pp. 88-99.

Liscano, Juan (1976). *Espiritualidad y literatura: una relación tormentosa*. Barcelona: Editorial Seix Barral.

Lockhart, Melissa (1997). "The Censored Argentine Text: Griselda Gambaro´s *Ganarse la muerte* and Reina Roffé´s *Monte de Venus*." En: Bishnupriya Ghosh y Brinda Bose (Eds.), *Interventions: Feminist dialogues on Third World Women´s Literature and Film.* (Gender, Culture, and Global Politics 1). New York; London: Garland Publishing, pp. 97-117.

Lojo, María Rosa (2000). "Pasos nuevos en espacios habituales." Con la colaboración de Marcela Crespo y Sonia Jostic. En: Elsa Drucaroff (Ed.), *La narración gana la partida.* (Historia crítica de la literatura argentina 11). Buenos Aires: Emecé Editores, pp. 19-48.

López Laval, Hilda (1995). *Autoritarismo y cultura: Argentina 1976-1983*. Madrid: Fundamentos.

López Mejía, Adelaida (1991). "La visión satírica de Humberto Costantini: *De Dioses, hombrecitos y policías*." En: *Chasqui: Revista de literatura latinoamericana* 20 (2), pp. 86-97.

López-Cabrales, María del Mar (2000). *La pluma y la represión: escritoras contemporáneas argentinas*. (Wor(l)ds of Change: Latin American and Iberian Literature 44). New York: Peter Lang.

López Saavedra, Emiliana (1984). *Testigos del proceso militar (1976-1983): 1*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Lorente-Murphy, Silvia (1995). "La dictadura y la mujer: opresión y deshumanización en *Ganarse la muerte* de Griselda Gambaro." En: Juana Alcira Arancibia y Yolanda Rosas (Eds.), *La nueva mujer en la escritura de autoras hispánicas.* Ensayos críticos. Montevideo: Instituto Literario y Cultural Hispánico, pp. 169-178.

Lorenz, Federico G. (2001). "Memorias de aquel veinticuatro: las conmemoraciones del golpe militar de 1976." En: *Todo es Historia* XXXIV (404), pp. 6-25.

Lorenzano, Sandra (2001). *Escrituras de sobrevivencia: narrativa argentina y dictadura*. (biblioteca de signos). México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa.

Lorenzo Alcalá, May (2006). "Carta de Buenos Aires: la generación de escritores del 70 contra la dictadura." En: *Cuadernos Hispanoamericanos* 667. Madrid: AECID, pp. 99-104.

Lotman, Jurij M. ([4]1993). *Die Struktur literarischer Texte*. Übersetzt von Rolf-Dietrich Keil. München: Fink.

Loubet, Jorgelina (1980). "Lo cotidiano, el fulgor y el signo en la obra de actuales escritoras argentinas." En: *Zona franca: Revista de Literatura* III (20), pp. 6-23.

Lüdecke, Norbert (2010). "Humanae vitae." En: Christoph Markschies y Hubert Wolf (Eds.), *Erinnerungsorte des Christentums.* Unter Mitarbeit von Barbara Schüler. München: Verlag C. H. Beck, pp. 534-546.

Lustig, Wolf (1989). *Christliche Symbolik und Christentum im spanischamerikanischen Roman des 20. Jahrhunderts.* Con un resumen en español. Zugl.: Diss. Univ. Mainz 1987. (Europäische Hochschulschriften; Reihe XXIV, Ibero-Romanische Sprachen und Literaturen 29). Frankfurt a. M.: Peter Lang.

Lyday, Leon ([2]1983). "Griselda Gambaro." En: Frank Dauster (Ed.), *[Nueve] dramaturgos hispanoamericanos.* Antología del teatro hispanoamericano del siglo XX. (Colección Telón; Antologías 2). Ottawa: Girol Books, pp. 89-91.

Maceiras, Pablo Enrique (1979). "Censura y autocensura." En: *Cuadernos de marcha* I (2), pp. 99-105.

Madres de Plaza de Mayo Línea fundadora. http://madresfundadoras.blogspot.de/ [último acceso 08.01.2016].

Magnarelli, Sharon (1997). "Images of Exile/Exile(d) Images: The Cases of Luisa Valenzuela and José Donoso." En: *Revista de Estudios Hispánicos* XXXI (1), pp. 61-75.

Magnarelli, Sharon (1988). *Reflections/Refractions: Reading Luisa Valenzuela*. (American University Studies. Series II: Romance Languages and Literature 80). New York; Bern; Frankfurt a. M.: Peter Lang.

Magnarelli, Sharon (1986). "The Lizard´s Tail: Discourse Denatured." En: *Review of Contemporary Fiction* 6 (3), pp. 97-104.

Magnarelli, Sharon (1984). "Censorship and the Female Writer: An Interview/Dialogue with Luisa Valenzuela." *Letras Femeninas* X (1), pp. 55-64.

Mangin, Annick (s.f.). *Literatura y dictadura:* Cola de lagartija *de Luisa Valenzuela*. http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/dc/mangin.pdf [último acceso 08.01.2016].

Mantero, José María (1995). *La voz política de Marta Traba: (a través de sus novelas "Conversación al sur, En cualquier lugar y Casa sin fin")*. (Ensayos 40). Madrid: Endymion.

Mariani, Ana María (19.1.2003). "Cementerio San Vicente: exhuman desaparecidos para identificarlos." En: *La voz del interior.* http://archivo.lavoz.com.ar/2003/0119/portada/-nota142781_1.htm [último acceso: 08.01.2016].

Maristany, José Javier (1999). *Narraciones peligrosas: resistencia y adhesión en las novelas del Proceso*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

Martin, Gerald (1989). *Journeys Through the Labyrinth: Latin American Fiction in the Twentieth Century*. London; New York: Verso.

Martínez, Tomás Eloy (1996). *Las memorias del general*. Buenos Aires: Editorial Planeta.

Martínez, Zulma Nelly (1995). "Dangerous Messianisms: The World According to Valenzuela." En: *World Literature Today* 69 (4), p. 697-701.

Martínez, Zulma Nelly (1994). *El silencio que habla: aproximación a la obra de Luisa Valenzuela*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

Martini, Juan Carlos (1988). "Especifidad, alusiones y saber de una escritura." En: Saúl Sosnowski (Ed.), *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires: Eudeba, pp. 125-132.

Marx, Karl y Engels, Friedrich (^{5}1964). *Werke* 1. Berlin: Dietz Verlag.

Marzal, Manuel M. (1976). "Diez hipótesis de interpretación del catolicismo popular." En: Equipo Seladoc (Ed.), *Religiosidad popular.* (Materiales 13). Salamanca: Ediciones Sígueme, pp. 128-135.

Masiello, Francine (1987). "La Argentina durante el Proceso: las múltiples resistencias de la cultura." En: Daniel Balderston; David William Foster; Tulio Halperin Donghi; et al. (Eds.), *Ficción y política: la narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza Editorial, pp. 11-29.

Mattalia, Sonia (2003). *Máscaras suele vestir: pasión y revuelta; escrituras de mujeres en América Latina*. (Colección Nexos y diferencias 7). Madrid; Frankfurt a. M.: Iberoamericana; Vervuert.

Mauss, Marcel (1989). *Soziologie und Anthropologie. I: Theorie der Magie. Soziale Morphologie.* Mit einer Einleitung von Claude Lévi-Strauss. Aus dem Französischen von Henning Ritter. München: Carl Hanser Verlag.

Medeiros-Lichem, María Teresa (2002). *Reading the Feminine Voice in Latin American Women's Fiction: from Teresa de la Parra to Elena Poniatowska and Luisa Valenzuela*. Diss. Carleton Univ. Ottawa 1999. (Latin America 2). New York: Peter Lang.

Medina, Enrique (7.-13.10.1981). "Censura (primera nota)." En: *Revista Siete Días* XIV (747), p. 40.

Meesmann, Hartmut y Sill, Bernhard (Eds.) (1994). *Androgyn: "Jeder Mensch in sich ein Paar!?" Androgynie als Ideal geschlechtlicher Identität*. Mit Beiträgen von Dorothee Alfermann. Weinheim: Deutscher Studien Verlag.

Melano, Beatriz (1998). "La presencia de Bonhoeffer en América Latina." En: *Dietrich Bonhoeffer: a 50 años de su ejecución por el Tercer Reich* (*cátedras carnahan 1995)*. Buenos Aires: Instituto Superior Evangélico de Estudios Teológicos.

Méndez-Faith, Teresa (1985). "Sobre el uso y abuso de poder en la producción dramática de Griselda Gambaro." En: *Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* LI (132-133), pp. 831-841.

Merks, Karl-Wilhelm (2003). "Gott in der Moral." En: Thomas Laubach (Ed.), *Angewandte Ethik und Religion*. Tübingen; Basel: Francke, pp. 39-60.

Merrim, Stephanie (2005). "Through the Film Darkly: Grade 'B' Movies and Dreamwork in *Tres tristes tigres* and *El beso de la mujer arana* (1985)." En: Suman Gupta y David Johnson (Eds.), *A Twentieth–Century Literature Reader. Texts and Debates.* London und New York: Routledge and The Open University, pp. 217-229.

Messinger Cypess, Sandra (1989). "La dinámica del monstruo en las obras dramáticas de Griselda Gambaro." En: Diana Taylor (Ed.), *Ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana.* Edición, introducción y entrevista por Diana Taylor. Textos inéditos de Griselda Gambaro y José Triana. (Colección Telón Crítica 1). Canadá: Girol Books, pp. 53- 64.

Metz, Johann Baptist (1986). "Thesen zum theologischen Ort der Befreiungstheologie." En: Johann Baptist Metz (Ed.), *Die Theologie der Befreiung: Hoffnung oder Gefahr für die Kirche?* Mit Beiträgen von Kardinal Paulo Evaristo Arns, Darío Castrillón Hoyos, Peter Ehlen, Walter Kasper, Johann Baptist Metz, Rudolf Schnackenburg, Wolfgang Schoop und Pablo Sudar. Im Anhang: Die Instruktionen der Kongregation für die Glaubenslehre über einige Aspekte der "Theologie der Befreiung" vom 6. August 1984 und über die christliche Freiheit und die Befreiung vom 22. März 1986. (Schriften der Katholischen Akademie in Bayern 122). Düsseldorf: Patmos Verlag, pp. 147-157.

Miano, Francesco (2008). "Phänomenologie des Gewissens: Zur Existenzerhellung bei Karl Jaspers." En: Anton Hügli y Curzio Chiesa (Eds.), *Glaube und Wissen: Zum 125. Geburtstag von Karl Jaspers. Croire et savoir: à propos du 125. anniversaire de Karl Jaspers*. Basel: Schwabe, pp. 95-108.

Mieth, Dietmar (2003). "Kulturethik." En: Thomas Laubach (Ed.), *Angewandte Ethik und Religion.*Tübingen; Basel: Francke, pp. 293-307.

Mieth, Dietmar (1986). "Braucht die Literatur(wissenschaft) das theologische Gespräch?: Thesen zur Relevanz 'literaturtheologischer' Methoden." En: Walter Jens, Hans Küng y Karl-Josef Kuschel (Eds.), *Theologie und Literatur: Zum Stand des Dialogs*. München: Kindler, pp. 164-177.

Mieth, Dietmar (1976). *Dichtung, Glaube und Moral: Studien zur Begründung einer narrativen Ethik. Mit einer Interpretation zum Tristanroman Gottfrieds von Strassburg*. (Tübinger theologische Studien 7). Mainz: Matthias-Grünewald-Verlag.

Mignone, Emilio Fermín (07/08.1987). "The Military: What is to be done?" En: *NACLA: Report on the Americas* XXI (4), pp. 15-18.

Mignone, Emilio Fermín (1986a). *Iglesia y dictadura: el papel de la Iglesia a la luz de sus relaciones con el régimen militar*. Buenos Aires: Ediciones del Pensamiento Nacional.

Mignone, Emilio Fermín (03/04.1986b). "Iglesia y dictadura: la experiencia argentina." En: *Nueva Sociedad: Religión, Creencias y Sociedad* 82, pp. 121-128.

Míguez Bonino, José (1985). "Presencia y ausencia protestante en la Argentina del proceso militar 1976-1983." En: *Cristianismo y Sociedad* XXIII (83), pp. 81-85.

Mildenberger, Friedrich (1979). "Auferstehung: IV. Dogmatisch." En: Horst Robert Balz; Stuart G. Hall; Richard Hentschke; et al. (Eds.), *Theologische Realenzyklopädie: Arkandisziplin – Autobiographie.* (4). Berlin: de Gruyter, pp. 547-575.

Mizraje, María Gabriela (1999). *Argentinas de Rosas a Perón*. (Biblioteca de las mujeres 9). Buenos Aires: Editorial Biblos.

Moltmann, Jürgen (1975). *Kirche in der Kraft des Geistes: Ein Beitrag zur messianischen Ekklesiologie*. München: Chr. Kaiser Verlag.

Monteleone, Jorge (1993). "Cuerpo constelado: Sobre la poesía de rock argentino." En: Pedro Laín Entralgo; Luis Rosales y José Antonio Maravall (Eds.), *La cultura argentina: de la dictadura a la democracia.* (Cuadernos Hispanoamericanos 517-519). Madrid: AECID, pp. 401-420.

Montesinos, Toni (15.11.2011). "D'Annunzio el hombre que sí perdonó Italia." En: *La Razón.es*. http://www.larazon.es/noticia/4888-d-annunzio-el-hombre-que-si-perdono-italia [último acceso: 08.01.2016].

Morales Padrón, Francisco (1973). *América en sus novelas*. Madrid: Editorial Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana.

Morandini, Norma (2006). "La oscuridad como marca." En: Hugo Quiroga y César Tcach (Eds.), *Argentina 1976-2006: entre la sombra de la dictadura y el futuro de la democracia.* (Politeia). Rosario: Homo Sapiens Ediciones, pp. 47-68.

Morell, Hortensia Rosa (2008). *Palabras en las tablas: ensayos de literatura latinoamericana contemporánea*. Río Piedras: La Editorial Universidad de Puerto Rico.

Morell, Hortensia Rosa (1992). "Ganarse la muerte y la evolución de los personajes de Griselda Gambaro." En: *Experimental fiction by the Hispanic women writers.* (Monographic review 8), pp. 183-196.

Morell, Hortensia Rosa (1991). "La narrativa de Griselda Gambaro: *Dios no nos quiere contentos.*" En: *Revista Iberoamericana* 57, pp. 481-494.

Morello, Raúl (1988). *Rezar hasta la libertad*. Buenos Aires: Editorial Paulinas.

Morello-Frosch, Marta (1987). "Biografías fictivas: formas de resistencia y reflexión en la narrativa argentina reciente." En: Daniel Balderston; David William Foster; Tulio Halperin Donghi; et al. (Eds.), *Ficción y política: la narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza Editorial, pp. 60-70.

Morello-Frosch, Marta (1986). "La ficción de la historia en la narrativa argentina reciente." En: Daniel Balderston (Ed.), *The Historical novel in Latin America.* A symposium. Gaithersburg, MD, U.S.A, [New Orleans, La.]: Ediciones Hispamérica; Roger Thayer Stone Center for Latin American Studies, Tulane University, pp. 201-208.

Moret, Zulema (2005). “Una lectura de la violencia, el poder y la crueldad en ‘Ganarse la muerte’, de Griselda Gambaro.” En: *Chasqui: Revista de literatura latinoamericana* 34 (2), pp. 3-16.

Motté, Magda (1997). *Auf der Suche nach dem verlorenen Gott: Religion in der Literatur der Gegenwart.* (Theologie und Literatur 6). Mainz: Matthias-Grünewald-Verlag.

Mowinckel, Sigmund (1953). *Religion und Kultus*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Müller, Gotthold (1984). “Gebet: VIII. Dogmatische Probleme gegenwärtiger Gebetstheologie.” En: Horst Robert Balz; Stuart G. Hall; Brian L. Hebblethwaite; et al. (Eds.), *Theologische Realenzyklopädie: Gabler – Gesellschaft/Gesellschaft und Christentum V*. (12). Berlin: de Gruyter, pp. 84-94.

Muno, Wolfgang; Spiller, Roland (Eds.) (2007). *“Gracias, Dios, por el fútbol”: Diskurse rund um den Fußball in Lateinamerika.* (Veröffentlichungen des Interdisziplinären Arbeitskreises Lateinamerika 3). Mainz: Univ. Interdisziplinärer Arbeitskreis Lateinamerika.

Muñoz, Elías Miguel ([1987]). *El discurso utópico de la sexualidad en Manuel Puig*. (Pliegos de Ensayo). Madrid: Editorial Pliegos.

Navascués, Javier de (2002). “Revolución, cristianismo y literatura en América Latina.” En: *Anuario de historia de la iglesia* 11, pp. 155-163.

Navascués, Javier de (1996). “Imagen de la Iglesia en la literatura hispanoamericana contemporánea.” En: Josep-Ignasi Saranyana; Enrique de La Lama y Miguel Lluch-Baixauli (Eds.), *Qué es la historia de la Iglesia.* Actas del XVI Simposio Internacional de Teología de la Universidad de Navarra. (Simposios Internacionales de Teología 16). Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, pp. 367-384.

Neary, John (1999). *Like and unlike God: religious imaginations in modern and contemporary fiction*. (Reflection and theory in the study of religion 13). Atlanta: American Academy of Religion.

Nehring, Andreas (2008). “Religion und Kultur: Zur Beschreibung einer Differenz.” En: Andreas Nehring y Joachim Valentin (Eds.), *Religious Turns - Turning Religions: Veränderte kulturelle Diskurse - neue religiöse Wissensformen*. Stuttgart: Kohlhammer, pp. 11-31.

Neumann, Birgit (2006). “Kulturelles Wissen und Literatur.” En: Marion Gymnich, Birgit Neumann y Ansgar Nünning (Eds.), *Kulturelles Wissen und Intertextualität: Theoriekonzeptionen und Fallstudien zur Kontextualisierung von Literatur*. (ELCH 22). Trier: WVT, pp. 29-51.

Neumann, Birgit y Nünning, Ansgar (2006). “Kulturelles Wissen und Intertextualität: Grundbegriffe und Forschungsansätze zur Kontextualisierung von Literatur.” En: Marion Gymnich, Birgit Neumann y Ansgar Nünning (Eds.), *Kulturelles Wissen und Intertextualität: Theoriekonzeptionen und Fallstudien zur Kontextualisierung von Literatur* (ELCH 22). Trier: WVT, pp. 3-28.

Neuschäfer, Hans-Jörg (1994). *Adiós a la España eterna: la dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo.* Traducción de Rosa Pilar Blanco. (Pensamiento Crítico/ Pensamiento Utópico 86). Barcelona: Editorial Anthropos.

Norat, Gisela (1991). *Four Latin American Writers Liberating Taboo: Albalucía Angel, Marta Traba, Sylvia Molloy, Diamela Eltit*. Saint Louis: Washington University.

Novaro, Marcos y Palermo, Vicente (2003). *La dictadura militar (1976-1983): del golpe de Estado a la restauración democrática*. Buenos Aires: Paidós.

Nünning, Ansgar (2001). "Mimesis des Erzählens: Prolegomena zu einer Wirkungsästhetik, Typologie und Funktionsgeschichte des Akts des Erzählens und der Metanarration." En: Jörg Helbig (Ed.), *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Füger.* (Anglistische Forschungen 294). Heidelberg: Winter, pp. 13-47.

Nünning, Ansgar (1995). *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion. Bd. 1: Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans.* (Literatur - Imagination – Realität 11). Zugl.: Köln, Univ., Habil.-Schr., 1994. Trier: WVT.

Nünning, Vera (2000). "Parodie, Metafiktion und die Transformation des realistischen Erzählens im englischen Roman von 1960 bis 1980: Die 'experimentellen Realisten' Doris Lessing, John Fowles, David Lodge und B.S. Johnson." En: Vera Nünning y Ansgar Nünning (Eds.), *Klassiker und Strömungen des englischen Romans im 20. Jahrhundert. Festschrift zum 65. Geburtstag von Gerhard Haefner*. Trier: WVT, pp. 87-115.

Nuño Avila, Anthony (2002). *El sujeto de la posmodernidad en la narrativa de Manuel Puig.* A Dissertation Submitted to the Faculty of the Departement of Spanish and Portuguese. Ann Arbor: UMI.

Ochoa, Daniel (1992). "La formación del protestantismo: cronología." En: M. Cristina Liboreiro; Horacio Brito; Emilio F. Mignone; et al., *500 años de cristianismo en Argentina*. Buenos Aires: CEHILA; Centro Nueva Tierra, pp. 439-446.

Ordoñez, Montserrat (1985). "Máscaras de espejos, un juego especular: entrevista-asociaciones con la escritora Luisa Valenzuela." En: *Revista Iberoamericana* LI (132-133), pp. 511-519.

Orgambide, Pedro (1983). "Notas sobre un poema de Humberto Costantini." En: *Hispamérica: Revista de literatura* 12 (36), pp. 45-49.

Oronoz, Isabel (1983). "La macumba es cosa de negros." En: *El Porteño* (23), pp. 32-34.

Páez, Roxana (1995). *Manuel Puig: del pop a la extrañeza*. (Colección perfiles 21). Buenos Aires: Editorial Almagesto.

Pagni, Andrea (2002). "Von der Revolutionsutopie der siebziger zur Medienkritik der neunziger Jahre: Orte der Intellektuellen." En: Klaus Bodemer, Andrea Pagni y Peter Waldmann (Eds.), *Argentinien heute. Politik, Wirtschaft, Kultur.* (Bibliotheca Ibero-Americana 88). Frankfurt a. M.: Vervuert, pp. 589-606.

Pagni, Andrea (1989). "Zonas de discusión." En: Karl Kohut y Andrea Pagni (Eds.), *Literatura argentina hoy: de la dictadura a la democracia.* (Americana Eystettensia Serie A, Actas 6). Frankfurt a. M.: Vervuert, pp. 287-297.

Paley Francescato, Martha (1985). "*Cola de Lagartija*: látigo de la palabra y la triple P." En: *Revista Iberoamericana* LI (132-133), pp. 875-882.

Paley Francescato, Martha de (1980). "La novela de la dictadura: nuevas estructuras narrativas." En: *Actas del Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores.* Michigan: Mátyás Horányi, pp. 147-152.

Parada Cangas, Andrea (1993). *Dos cuentistas feministas hispanoamericanas de hoy: Luisa Valenzuela y María Luisa Mendoza*. A dissertation submitted in partial fulfillment of the

requirements for the degree of Doctor of Philosophy (Romance Languages and Literatures: Spanish). Michigan: University of Michigan.

Paul PP VI (25.7.1968). *Carta Encíclica Humanae Vitae*. http://w2.vatican.va/content/paul-vi/es/encyclicals/documents/hf_p-vi_enc_25071968_humanae-vitae.html [último acceso: 18.01.2016].

Paz, Marcelo. *La domesticidad del horror en dos novelas de Griselda Gambaro*. http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v14/paz.htm [último acceso: 18.01.2016].

Pellettieri, Osvaldo (Ed.) (1995). *Teatro latinoamericano de los setenta: autoritarismo, cuestionamiento y cambio*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

Peltzer, Federico (2003). *... En la narrativa Argentina*. (Estudios Académicos XXXVIII). Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.

Perches, Ana (1995). "El discurso hémbrico de Luisa Valenzuela en *Cola de lagartija*." En: Adelaida López de Martínez (Ed.), Discurso femenino actual. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, pp. 111-120.

Pérez Esquivel, Adolfo (2012). *A 32 años de recibir el Premio Nobel de la Paz… y un traje. Entrevista en 1982 a Adolfo Pérez Esquivel sobre la dictadura argentina y los desaparecidos: entrevista realizada en 1982 por la prensa italiana*. (video 2) http://www.adolfoperezesquivel.org/?p=2577#more-2577 [último acceso: 18.01.2016].

Pérez Esquivel, Leonardo (1994). "La Iglesia Argentina durante la dictadura militar." En: Enrique Dussel; F. Mallimaci; M. Cristina de Liboreiro; et al., *Historia general de la iglesia en América Latina IX: Cono Sur (Argentina, Chile, Uruguay y Paraguay).* Buenos Aires: CEHILA; Ediciones Sígueme, pp. 541-561.

Pérez Esquivel, Leonardo (1992). "Democracia y dictadura: opciones y compromisos de los cristianos." En: M. Cristina Liboreiro; Horacio Brito; Emilio F. Mignone; et al., *500 años de cristianismo en Argentina.* Buenos Aires: CEHILA; Centro Nueva Tierra, pp. 393-435.

Perilli, Carmen (1995). *Historiografía y ficción en la Narrativa Hispanoamericana*. Tucumán: Universidad de Tucumán.

Pesch, Otto Hermann (2004). "Wille/Willensfreiheit: III. Dogmen- und theologiegeschichtlich." En: Horst Balz; James K. Cameron; Christian Grethlein; et al. (Eds.), *Theologische Realenzyklopädie: Wiedergeburt – Zypern.* (36). Berlin: de Gruyter, pp. 76-97.

Pfeiffer, Erna (1998). *Territorium Frau: Körpererfahrung als Erkenntnisprozeß in Texten zeitgenössischer lateinamerikanischer Autorinnen*. Frankfurt a. M: Vervuert.

Pfister, Manfred ([11]2001). *Das Drama: Theorie und Analyse*. München: Fink.

Piglia, Ricardo (1989). "Ficción y política en la literatura argentina." En: Karl Kohut y Andrea Pagni (Eds.), *Literatura argentina hoy: de la dictadura a la democracia.* (Americana Eystettensia Serie A, Actas 6). Frankfurt a. M.: Vervuert, pp. 97-103.

Piña, Cristina (1993). "La narrativa argentina de los años setenta y ochenta." En: Pedro Laín Entralgo; Luis Rosales y José Antonio Maravall (Eds.), *La cultura argentina: de la dictadura a la democracia.* (Cuadernos Hispanoamericanos 517-519). Madrid: AECID, pp. 121-138.

Pinillos, Maria de las Nieves (1987). *El Sacerdote en la Novela Hispanoamericana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Pinillos, Maria de las Nieves (1989). "Repercusión de la Teología de la Liberación en la narrativa iberoamericana." En: Escuela de Estudios Hispanoamericanos (Ed.), *Implicaciones sociales y políticas de la Teología de la Liberación*. Madrid: Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla; Instituto de Filosofía, pp. 211-218.

Pirner, Manfred L. (2006). "Religiosität als Gegenstand empirischer Forschung." En: Hans-Ferdinand Angel; Martin Bröking-Bortfeldt; Ulrich Hemel; et al. (Eds.), *Religiosität: Anthropologische, theologische und sozialwissenschaftliche Klärungen.* Stuttgart: Kohlhammer, pp. 30-52.

Pitt, Kristin E. (2010). *Body, Nation, and Narrative in the Americas.* New York: Palgrave Macmillan.

Pizarro, Ana (1996). "Marta Traba: apuntes sobre una omisión." En: Tânia Franco Carvalhal (Ed.), *O discurso crítico na América Latina*. Porto Alegre: IEL Ed. da Unisinos, pp. 261-282.

Plotnik, Viviana (1985). "Alegoría y proceso de reorganización nacional: propuesta de una categoría de mediación socio-histórica para el análisis discursivo." En: Hernán Vidal (Ed.), *Fascismo y experiencia literaria: reflexiones para una recanonización.* Minneapolis: Society for the Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literatures, pp. 532-577.

Poce, Julio C. (2002). *Historia no oficial de la dictadura del 'Proceso': sus antecedentes y consecuencias*. La Plata: Grafikar.

Polaschegg, Andrea y Weidner, Daniel (2012). "Bibel und Literatur: Topographie eines Spannungsfelds." En: *Das Buch in den Büchern: Wechselwirkungen von Bibel und Literatur*. (Trajekte). München: Wilhelm Fink Verlag, pp. 9-35.

Pollmann, Leo (1968). *Der neue Roman in Frankreich und Lateinamerika*. (Sprache und Literatur 49). Stuttgart: Kohlhammer.

Poniatowska, Elena (1985). "Marta Traba o el salto al vacío." En: *Revista Iberoamericana* 51 (132), pp. 883-897.

Pontoriero, Gustavo (1991). *Sacerdotes para el Tercer Mundo: "el fermento en la masa"/1+2 (1967-1976)*. (Biblioteca Política Argentina). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Potvin, Claudine (1997). "Gender Politics: Luisa Valenzuela's *Cola de lagartija.*" En: Elizabeth Dore (Ed.), *Gender politics in Latin America: Debates in Theory and Practice*. New York: Monthly Review Press, pp. 209-221.

Prien, Hans-Jürgen (1988). "Algunas Hipótesis desde la Historia de la Iglesia." En: Karl Kohut y Albert Meyers (Eds.), *Religiosidad popular en América Latina.* Actas del Simposio 'Religiosidad popular en América Latina' de la Asociación Alemana de Investigación sobre América Latina del 28 al 31 de mayo de 1985 en la Universidad Católica de Eichstätt. Frankfurt a. M.: Vervuert, pp. 47-54.

Prien, Hans-Jürgen (1978). *Die Geschichte des Christentums in Lateinamerika.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Promis, José (1993). *La novela chilena del último siglo*. Santiago de Chile: Editorial la Noria.

Pujol, Sergio A. ([2]2006). *Rock y dictadura: crónica de una generación (1976-1983)*. Buenos Aires: Emecé Editores.

Punte, María José (2007). *Estrategias de supervivencia: tres décadas de peronismo y literatura*. (Nueva crítica hispanoamericana 23). Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

Punte, María José (2002). *Rostros de la utopía: la proyección del peronismo en la novela argentina de la década de los 80*. (Anejos de *RILCE* 39). Pamplona: EUNSA.

Pye, Geralyn (1994). "Political Football: Sports, Power and Machismo in Luisa Valenzuela's *The Lizard's Tail.*" En: *Studies in Latin American Popular Culture* 13, pp. 115-128.

Quiroga, Hugo (2005). "El tiempo del 'Proceso'." En: Juan Suriano (Ed.), *Dictadura y democracia. (1976 – 2001).* (Nueva Historia Argentina 10). Buenos Aires: Editorial Sudamericana, pp. 33-86.

Quiroga, Hugo (2004). *El tiempo del 'Proceso': conflictos y coincidencias entre políticos y militares*. *1976-1983*. (Politeia). Rosario: Homo Sapiens Ediciones; Editorial Fundación Ross.

Ratschow, Carl Heinz (1991). "Magie: Religionsgeschichtlich." En: Horst Robert Balz; James K. Cameron; Wilfried Härle; et al. (Eds.), *Theologische Realenzyklopädie: Leonardo da Vinci – Malachias von Armagh.* (21). Berlin: de Gruyter, pp. 686-691.

Ratschow, Carl Heinz (1984). "Gebet: I. Religionsgeschichtlich." En: Horst Robert Balz; Stuart G. Hall; Brian L. Hebblethwaite; et al. (Eds.), *Theologische Realenzyklopädie: Gabler – Gesellschaft/Gesellschaft und Christentum V*. (12). Berlin: de Gruyter, pp. 31-34.

Ratzinger, Kardinal Joseph (1986). "Instruktion der Kongregation für die Glaubenslehre über einige Aspekte der 'Theologie der Befreiung': 6. August 1984." En: Johann Baptist Metz (Ed.), *Die Theologie der Befreiung: Hoffnung oder Gefahr für die Kirche?* Mit Beiträgen von Kardinal Paulo Evaristo Arns, Darío Castrillón Hoyos, Peter Ehlen, Walter Kasper, Johann Baptist Metz, Rudolf Schnackenburg, Wolfgang Schoop und Pablo Sudar. Im Anhang: Die Instruktionen der Kongregation für die Glaubenslehre über einige Aspekte der "Theologie der Befreiung" vom 6. August 1984 und über die christliche Freiheit und die Befreiung vom 22. März 1986. (Schriften der Katholischen Akademie in Bayern 122). Düsseldorf: Patmos Verlag, pp. 161-188.

Real Academia Española (Ed.) (2013). *Diccionario de la Real Academia*. http://www.rae.es [último acceso: 18.01.2016].

Reati, Fernando O. (1992). *Nombrar lo innombrable: violencia política y novela argentina, 1975-1985*. Buenos Aires: Editorial Legasa.

Reichardt, Dieter (1989). "La imagen de la literatura en la revista 'Pájaro de fuego' (1977-1980)." En: Karl Kohut y Andrea Pagni (Eds.), *Literatura argentina hoy: de la dictadura a la democracia.* (Americana Eystettensia Serie A, Actas 6). Frankfurt a. M.: Vervuert, pp. 77-85.

República Argentina Junta Militar (1980). *Documentos básicos y bases políticas de las Fuerzas Armadas para el Proceso de Reorganización Nacional.* Buenos Aires: Imprenta del Congreso de la Nación. http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL000162.pdf. [último acceso: 18.01.2016].

Requeni, Antonio (20.03.2002). "Clima sórdido y macabro: *Ganarse la muerte*." En: *lanacion.com.* (Suplemento Cultura). http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=220175 [último acceso: 08.01.2013].

Ricci Sindoni, Paola (2008). "Gott unter Anklage: Jaspers und der Fall Hiob." En: Anton Hügli y Curzio Chiesa (Eds.), *Glaube und Wissen: Zum 125. Geburtstag von Karl Jaspers. Croire et savoir: à propos du 125. anniversaire de Karl Jaspers.* Basel: Schwabe, pp. 39-52.

Rice, Andrea (1987). *Técnicas de caracterización en las novelas de Manuel Puig*. A dissertation in Spanish. Ann Arbor: UMI.

Ricoeur, Paul (1995). *Figuring the Sacred: Religion Narrative and Imagination*. Minneapolis: Fortress Press.

Ricoeur, Paul (1988). *Zeit und Erzählung: Band I. Zeit und historische Erzählung*. (Übergänge: Texte und Studien zu Handlung, Sprache und Lebenswelt 18 (1)). München: Fink.

Rivera, Andrés (1996). "El sistema nunca estuvo en peligro." Entrevista de Carlos Gazzera. En: *Tramas: para leer la literatura argentina* II (IV), pp. 48-53.

Rivera, Jorge B. (1993). "Periodismo y transición: de la recuperación pluralista al shopping comunicacional." En: Pedro Laín Entralgo; Luis Rosales y José Antonio Maravall (Eds.), *La cultura argentina: de la dictadura a la democracia*. (Cuadernos Hispanoamericanos 517-519). Madrid: AECID, pp. 337-351.

Roffé, Mercedes (1991). *La literatura religiosa española e hispanoamericana.* Noticia preliminar, compilación y notas. Buenos Aires: Editorial Losada.

Roffé, Reina (1985). "Omnipresencia de la censura en la escritora argentina." En: *Revista Iberoamericana* 51 (132), pp. 909-915.

Rolón, Alicia (2005). *Historia, ficción y escritura a la novelística de Mempo Giardinelli entre 1980 y 1991*. Edición literaria a cargo de Alberto Verdaguer. (Ensayo Argentino I). Buenos Aires: Alberto Verdaguer Editor.

Rosenau, Hartmut (1994). "Natur." En: Horst Robert Balz; James K. Cameron; Wilfried Härle; et al. (Eds.), *Theologische Realenzyklopädie: Napoleonische Epoche – Obrigkeit.* (24). Berlin: de Gruyter, pp. 98-107.

Rosenkrantz, Guillermina (1999). *El cuerpo indómito: espacios del exilio en la literatura de Manuel Puig*. (Cuadernos de Ensayo). Buenos Aires: Ediciones Simurg.

Roster, Peter (1990). "*...Yo aparecí un poco como una francotiradora": entrevista a Griselda Gambaro*. http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/roster001.htm [último acceso: 18.01.2016].

Roster, Peter (1989a). "Griselda Gambaro: de la voz pasiva al verbo activo." En: Diana Taylor (Ed.), *Ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana.* Edición, introducción y entrevista por Diana Taylor. Textos inéditos de Griselda Gambaro y José Triana. (Colección Telón Crítica 1). Canadá: Girol Books, pp. 43-52.

Roster, Peter (1989b). "'Lo grotesco', 'El grotesco criollo' y la obra dramática de Griselda Gambaro." En: Nora Mazziotti (Ed.), *Poder, deseo y marginación: aproximaciones a la obra de Griselda Gambaro.* (Colección *Bambalinas*). Buenos Aires: Puntosur Editores, pp. 55-63.

Rotella, Pilar V. (1996). "*Similia similibus curantur*: The Lizard´s Tail and the Writer´s Tale." En: Ana María Hernández de López (Ed.), *Narrativa hispanoamericana contemporánea. Entre la vanguardia y el posboom*. Madrid: Editorial Pliegos, pp. 127-139.

Rothgangel, Martin (2006). "Religiosität als menschliches Gesicht der Offenbarung Gottes: Evangelisch-theologische Perspektiven." En: Hans-Ferdinand Angel; Martin Bröking-Bortfeldt; Ulrich Hemel; et al. (Eds.), *Religiosität. Anthropologische, theologische und sozialwissenschaftliche Klärungen.* Stuttgart: Kohlhammer, pp. 175-198.

Rubio, Patricia ([2]1994). "Luisa Valenzuela: fragmentación del discurso narrativo." En: Carmen Berenguer; Eugenia Brito; Diamela Eltit; et al. (Eds.), *Escribir en los bordes.* Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana 1987. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, pp. 127-132.

Sablich, José (1996). "Contextos reales y ficcionales en la novela negra argentina de la década del '70." En: Jorge Torres Roggero y María Elena Legaz (Eds.), *Calibar sin rastros: aportes para una historia social de la literatura argentina*. Córdoba: Solsona, pp. 155-185.

Safa, Hugo Rodolfo (2003). "Biblia y Literatura." En: Cecilia Inés Avenatti de Palumbo y Hugo Rodoldo Safa (Eds.), *Letra y espíritu: diálogo entre literatura y teología*. (Serie estudios y documentos 21). Buenos Aires: Universidad Católica, pp. 121-123.

Salas, Horacio (1993). "Duro oficio el exilio." En: Pedro Laín Entralgo; Luis Rosales y José Antonio Maravall (Eds.), *La cultura argentina: de la dictadura a la democracia.* (Cuadernos Hispanoamericanos 517-519). Madrid: AECID, pp. 555-559.

Sales, Dolly (10.11.2007). "En torno a la narrativa de Jorgelina Loubet: a diez años de su fallecimiento, un abordaje a la labor de esta narradora, poco reconocida pero con una obra considerable." En: *Los Andes.* http://www.losandes.com.ar/notas/2007/11/10/cultura-247660.asp [último acceso: 18.01.2016].

Santamaría, Daniel J. (1992). "El ocultismo en la Argentina: fuentes, organización, ideología." En: Daniel J. Santamaría; Susana Bianchi y Roberto S. Aruj (Eds.), *Ocultismo y espiritismo en la Argentina.* (Biblioteca Política Argentina 391). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pp. 7-45.

Sarlo, Beatriz (2007). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. (Sociología y política). Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.

Sarlo, Beatriz (1988). "El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado." En: Saúl Sosnowski (Ed.), *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino.* Buenos Aires: Eudeba, pp. 95-107.

Sarlo, Beatriz (1987). "Política, ideología y figuración literaria." En: Daniel Balderston; David William Foster; Tulio Halperin Donghi; et al. (Eds.), *Ficción y política: la narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza Editorial, pp. 30-59.

Sarlo, Beatriz (1983). "Literatura y política." En: *Punto de Vista* VI (19), pp. 8-11.

Sartre, Jean-Paul (1986a). *Drei Essays: Ist der Existentialismus ein Humanismus? Materialismus und Revolution. Betrachtungen zur Judenfrage*. Mit einem Nachwort von Walter Schmiele. Frankfurt a.M., Berlin: Ullstein.

Sartre, Jean-Paul (1986b). "Vorstellung von *Les Temps Modernes*." En: *Der Mensch und die Dinge: Aufsätze zur Literatur 1938 - 1946*. *Baudelaire: ein Essay*. (Gesammelte Werke 1. Schriften zur Literatur 1). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, pp. 156-170.

Schaller, Hans (1984). "Gebet." En: Peter Eicher (Ed.), *Neues Handbuch theologischer Grundbegriffe* 2. München: Kösel, pp. 26-34.

Schaposnik, Eduardo (1981). "El partido militar argentino." En: *Nueva Sociedad* (54), pp. 91-108

Schillebeeckx, Edward (1988). "Befreiende Theologie." En: Edward Schillebeeckx (Ed.), *Mystik und Politik: Theologie im Ringen um Geschichte und Gesellschaft. Johann Baptist Metz zu Ehren.* Mainz: Matthias-Grünewald-Verlag, pp. 56-71.

Schmidinger, Heinrich; Bachl, Gottfried (Eds.) (^{2}2000). *Die Bibel in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts* 1-2. Mainz : Matthias-Grünewald-Verl.

Schmidt, Hermann von (1943). *Geschichte der deutschen evangelischen Gemeinde Buenos Aires 1843 - 1943*. Buenos Aires: Deutsche Evangelische Gemeinde.

Schmiele, Walter (1986). "Nachwort." En: *Drei Essays: Ist der Existentialismus ein Humanismus? Materialismus und Revolution. Betrachtungen zur Judenfrage.* Mit einem Nachwort von Walter Schmiele. Frankfurt a.M.; Berlin: Ullstein, pp. 191-206.

Schnaith, Nelly (1989). "La astucia del lenguaje." En: Nora Mazziotti (Ed.), *Poder, deseo y marginación: aproximaciones a la obra de Griselda Gambaro.* (Colección *Bambalinas*). Buenos Aires: Puntosur Editores, pp. 121-139.

Schoenborn, Paul Gerhard (1993). "Bonhoeffer in Lateinamerika: Beziehungen zwischen Dietrich Bonhoeffer und Christen und Theologie in Lateinamerika - ein Werkstattbericht." En: Hermann de Buhr; Heinrich Küppers y Volkmar Wittmütz (Eds.), *Kirche im Spannungsfeld von Staat und Gesellschaft. Festschrift für Günther van Norden*. Köln: Rheinland-Verlag, pp. 395-446.

Schöne, Albrecht (2000). *Dichtung als verborgene Theologie: Versuch einer Exegese von Paul Celans "Einem, der vor der Tür stand"*. (Göttinger Sudelblätter). Göttingen: Wallstein Verlag.

Schoop, Wolfgang (1986). "Die wirtschaftliche, soziale und politische Situation in Lateinamerika als Hintergrund der Theologie der Befreiung." En: Johann Baptist Metz (Ed.), *Die Theologie der Befreiung: Hoffnung oder Gefahr für die Kirche?* Mit Beiträgen von Kardinal Paulo Evaristo Arns, Darío Castrillón Hoyos, Peter Ehlen, Walter Kasper, Johann Baptist Metz, Rudolf Schnackenburg, Wolfgang Schoop und Pablo Sudar. Im Anhang: Die Instruktionen der Kongregation für die Glaubenslehre über einige Aspekte der "Theologie der Befreiung" vom 6. August 1984 und über die christliche Freiheit und die Befreiung vom 22. März 1986. (Schriften der Katholischen Akademie in Bayern 122). Düsseldorf: Patmos Verlag, pp. 29-45.

Schreiner, Martin (2012). "Brot und Wein – Literarische Zugänge zum Abendmahl." En: Toni Tholen, Burkhard Moennighoff y Wiebke von Bernstorff (Eds.), *Literatur und Religion.* (Hildesheimer Universitätsschriften 25). Hildesheim: Universitätsverlag Hildesheim, pp. 8-24.

Schröer, Henning (1991). “Literatur und Religion: VI. Praktisch-theologisch.” En: Horst Robert Balz; James K. Cameron; Wilfried Härle; et al. (Eds.), *Theologische Realenzyklopädie: Leonardo da Vinci – Malachias von Armagh.* (21). Berlin: de Gruyter, pp. 294-306.

Schröer, Henning y Wegenast, Klaus (1998). “Unterwegs zur Theopoesie: Ein Interview mit Kurt Marti.” En: *Pädagogik und Theologie: Der Evangelische Erzieher* 50 (2). Braunschweig: Bildungshaus Schulbuchverlage Westermann Schroedel Diesterweg Schöningh Winklers, pp. 235-243.

Schult, Maike (2011). “Im Grenzgebiet: Theologische Erkundungen der Literatur.” En: Maike Schult y Philipp David (Eds.), *Wortwelten: Theologische Erkundung der Literatur*. (Kieler Theologische Reihe 11). Berlin: Lit Verlag, pp. 1-30.

Schult, Maike y David, Philipp (Eds.) (2011). *Wortwelten: Theologische Erkundung der Literatur*. (Kieler Theologische Reihe 11). Berlin: Lit Verlag.

Schumm, Petra (1990). *Exilerfahrung und Literatur: Lateinamerikanische Autoren in Spanien*. (Frankfurter Beiträge zur Lateinamerikanistik 2). Tübingen: Gunter Narr Verlag.

Schüßler, Werner (2002). “Transzendenz: I. Philosophisch.” En: Horst Balz; James K. Cameron; Stuart G. Hall; et. al (Eds.), *Theologische Realenzyklopädie: Technik – Transzendenz.* (33). Berlin: de Gruyter, pp. 768-771.

Schvarzer, Jorge (1996). “La política económica como política de poder.” En: Hugo Quiroga y César Tcach (Eds.), *A veinte años del Golpe: con memoria democrática.* (Serie Estudios Sociales). Rosario: Homo Sapiens Ediciones, pp. 107-122.

Schweizer, Rodolfo C. (1996). *Daniel Moyano: las vías literarias de la intrahistoria*. Córdoba: Alción Editora.

Schwöbel, Christoph (2002). “Trinität: IV. Systematisch-theologisch (mit Berücksichtigung der Kirchengeschichte seit 1577).” En: Horst Robert Balz; James K. Cameron; Stuart G. Hall; et al. (Eds.), *Theologische Realenzyklopädie: Trappisten/Trappistinnen – Vernunft II*. (34). Berlin: de Gruyter, pp. 110-121.

Sebreli, Juan José ([7]2004). *Crítica de las ideas políticas argentinas: los orígenes de la crisis*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Seckler, Max y Berchtold, Christoph (1991). “Glaube.” En: Peter Eicher (Ed.), *Neues Handbuch theologischer Grundbegriffe* 2. München: Kösel, pp. 232-252.

Seebaß, Gottfried (2004). “Wille/Willensfreiheit: I. Philosophisch.” En: Horst Balz; James K. Cameron; Christian Grethlein; et al. (Eds.), *Theologische Realenzyklopädie: Wiedergeburt – Zypern.* (36). Berlin: de Gruyter, pp. 55-73.

Seoane, María (2011). *El enigma Perrotta.* Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Seoane, María (2004). *Argentina: el siglo del progreso y la oscuridad (1900-2003)*. (Letras de Crítica). Buenos Aires: Crítica.

Seoane, María y Ruiz Nuñez, Héctor ([2]2005). *La noche de los lápices*. Buenos Aires: Sudamericana.

Serú Girán (1980). “Canción de Alicia en el país.” En: *Bicicleta.* Buenos Aires: SG Discos. http://www.rock.com.ar/letras/1/1913.shtml [último acceso: 18.01.2016].

Sexl, Martin (2002). "Die Vermittlung menschlicher *Erfahrung* in Religion und Literatur." En: Peter Tschuggnall (Ed.), *Religion - Literatur - Künste II: Ein Dialog.* Mit einem Grußwort von Bischof Alois Kothgasser. (Im Kontext: Beiträge zu Religion, Philosophie und Kultur 14). Anif/Salzburg: Müller-Speiser, pp. 457-471.

Shaw, L. Donald ([6]1999). *Nueva narrativa hispanoamericana: Boom. Posboom. Posmodernismo*. (Crítica y estudios literarios). Madrid: Ediciones Cátedra.

Sienkiewicz, Henryk (1920). *Quo vadis? Erzählung aus dem Zeitalter Neros.* Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.

Sigal, Silvia y Santi, Isabel (1985). "Del discurso en régimen autoritario: un estudio comparativo." En: *Crítica y Utopía latinoamericana de ciencias sociales* 19 (1), pp. 79-113.

Siwak, Pedro (2000). *Víctimas y mártires de la década del setenta en la Argentina*. (Colección héroes en serio). Buenos Aires: Editorial Guadalupe.

Sobrino, Jon (1982). *Jesús en América Latina: su significado para la fe y la cristología*. (Colección Presencia Teológica 12). Santander: Editorial Sal Terrae.

Sola, María (1984). "'Escribo como mujer': trajectoria de la narrativa de Marta Traba." En: *Sin nombre* XIV (3), pp. 101-114.

Sola, María (1982). "'Conversación al Sur', novela para no olvidar." En: *Sin nombre* XII (4), pp. 64-71.

Solari Yrigoyen, Hipólito ([4]1984). *Los años crueles*. (Pensadores y temas de hoy 50). Buenos Aires: Editorial Bruguera.

Sölle, Dorothee (1973). *Realisation: Studien zum Verhältnis von Theologie und Dichtung nach der Aufklärung*. (Theologie und Politik 6). Darmstadt: Luchterhand.

Soneira, Abelardo Jorge y Lumerman, Juan Pedro (1986). *Iglesia y nación: aportes para un estudio de la historia -contemporánea- de la Iglesia en la comunidad nacional*. Buenos Aires: Editorial Guadalupe.

Sosnowski, Saúl (1983). "La dispersión de las palabras: novelas y novelistas argentinos en la década del setenta." En: *Revista Iberoamericana* XLIX (125), pp. 955-963.

Spiller, Roland (Ed.) ([2]1993). *La novela argentina de los años 80*. (Lateinamerika-Studien 29). Frankfurt a. M.: Vervuert.

Sprenger, Mirjam (1999). *Modernes Erzählen: Metafiktion im deutschsprachigen Roman der Gegenwart*. (M-&-P-Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung). Stuttgart: Metzler.

Steimberg Kaplán, Olga Ruth de (1989). *Manuel Puig: un renovador de la novela argentina*. (Colección Ensayos). Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.

Steiner, George (1990). *Von realer Gegenwart: Hat unser Sprechen Inhalt?* Mit einem Nachwort von Botho Strauß. Aus dem Englischen von Jörg Trobitius. (Edition Akzente). München; Wien: Carl Hanser Verlag.

Steinfort, Dirk (s.f.). "'Dank an Pfarrer Matull': Eine Spurensuche im Werk von Günter Grass auf dem Grat zwischen Glaube und Zweifel." En: *Theologie-und-literatur.de.* http://www.theologie-und-literatur.de/fileadmin/user_upload/Theologie_und_Literatur/-Grass-matull.pdf [último acceso: 28.01.2016].

Stephenson, Mary Ellen (1951). *The Treatman of Religion in Contemporary Spanish American Fiction*. Diss. Univ. of Chicago. Chicago: Mikrofilm - Univ. of Chicago.

Stoellger, Philipp (2009). "Potenz und Impotenz der Narration: Zur Allmacht der Erzählung – und deren Kritik." En: Albrecht Grözinger; Andreas Mauz y Adrian Portmann (Eds.), *Religion und Gegenwartsliteratur: Spielarten einer Liaison.* (Interpretation Interdisziplinär 6). Würzburg: Königshausen & Neumann, pp. 33-51.

Stork, Dennis (2008). *Religion und Fußball: nicht um Leben und Tod im Fußball geht es um viel mehr; wie sich der Fußball um die Seele sorgt.* Hildesheim; Berlin: Tharax.

Strauß, Botho (1990). "Der Aufstand gegen die sekundäre Welt: Bemerkungen zu einer Ästhetik der Anwesenheit. Nachwort." En: George Steiner, V*on realer Gegenwart: Hat unser Sprechen Inhalt?* München; Wien: Carl Hanser Verlag, pp. 303-320.

Sturm, Erdmann (2009). "Tillichs religiöser Sozialismus im Rahmen seines theologischen und philosophischen Denkens." En: Christian Danz; Werner Schüßler; Erdmann Sturm (Ed.), *Religion und Politik.* (Internationales Jahrbuch für die Tillich-Forschung 4). Wien: LIT Verlag, pp. 15-34.

Sudar, Pablo (1986). "Die Befreiungstheologie im Leben der lateinamerikanischen Kirche." En: Johann Baptist Metz (Ed.), *Die Theologie der Befreiung: Hoffnung oder Gefahr für die Kirche?* Mit Beiträgen von Kardinal Paulo Evaristo Arns, Darío Castrillón Hoyos, Peter Ehlen, Walter Kasper, Johann Baptist Metz, Rudolf Schnackenburg, Wolfgang Schoop und Pablo Sudar. Im Anhang: Die Instruktionen der Kongregation für die Glaubenslehre über einige Aspekte der "Theologie der Befreiung" vom 6. August 1984 und über die christliche Freiheit und die Befreiung vom 22. März 1986. (Schriften der Katholischen Akademie in Bayern 122). Düsseldorf: Patmos Verlag, pp. 46-76.

Suriano, Juan (2005). "Introducción: Una Argentina diferente." En: Juan Suriano (Ed.), *Dictadura y democracia (1976 – 2001).* (Nueva Historia Argentina 10). Buenos Aires: Editorial Sudamericana, pp. 11-31.

Surkamp, Carola (2003). *Die Perspektivenstruktur narrativer Texte: Zu ihrer Theorie und Geschichte im englischen Roman zwischen Viktorianismus und Moderne.* (ELCH 9). Zugl.: Diss. Univ. Gießen 2002. Trier: WVT.

Swanson, Philip (2005). *Latin American Fiction: A Short Introduction*. Malden: Blackwell Publishing.

Swanson, Philip (1995). *The New Novel in Latin America: Politics and Popular Culture after the Boom*. Manchester; New York: Manchester University Press.

Tangos: el exilio de Gardel ([1985] 2006). Fernando Ezequiel Solanas (Director), Astor Piazzolla (Música). RA/F. Ennetbaden: Trigon-Film, 121 min.

Tarantuviez, Susana (2007). *La escena del poder: el teatro de Griselda Gambaro*. (Colección Nueva Investigación Teatral). Buenos Aires: Corregidor.

Tarantuviez, Susana (2001). *La narrativa de Griselda Gambaro: una poética del desamparo*. (Los libros del GEC). Mendoza: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras.

Taylor, Claire (2003). *Bodies and Texts: Configurations of Identity in the Works of Griselda Gambaro, Albalucía Ángel, and Laura Esquivel*. Diss. Univ. Cambridge. (Texts and Dissertations; Modern Humanities Research Association 59). Leeds: Maney Publishing.

Taylor, Claire Louise (2001). “Bodily Mutilation and the Dismemberment of Discourse in the Novels of Griselda Gambaro.” En: *Forum For Modern Language Studies* XXXVII (3), pp. 326-335.

Taylor, Diana (1989). “Paradigmas de Crisis: la Obra dramática de Griselda Gambaro.” En: Diana Taylor (Ed.), *Ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana.* Edición, introducción y entrevista por Diana Taylor. Textos inéditos de Griselda Gambaro y José Triana. (Colección Telón Crítica 1). Canadá: Girol Books, pp. 11-23.

Techera Marset, Walter (1995). *Entre la Resistencia y la Sumisión: el Discurso de las Iglesias Protestantes frente a la Realidad Socio-Política Argentina* (*1955-1982)*. Buenos Aires: IERP.

Thiébaut, Guy (1982). “*El beso de la mujer araña*, novela comprometida.” En: Olver Gilberto de León; Milagros Ezquerro; Thomas Oliu; et al. (Eds.), *Les Cahiers de Fontenay: actes du colloque sur l’oeuvre de Puig et Vargas Llosa* (26-27). Fontenay-aux-Roses: E.N.S., pp. 131-142.

Tholen, Toni, Moennighoff, Burkhard y Bernstorff, Wiebke von (Eds.) (2012). *Literatur und Religion.* (Hildesheimer Universitätsschriften: 25). Hildesheim: Universitätsverlag Hildesheim.

Tillich, Paul (2007). *Vorlesungen über Geschichtsphilosophie und Sozialpädagogik (Frankfurt 1929/30).* Herausgegeben und mit einer historischen Einleitung versehen von Erdmann Sturm. (Ergänzungs- und Nachlassbände zu den gesammelten Werken von Paul Tillich XV). Berlin; New York: de Gruyter; Evangelisches Verlagswerk.

Tillich, Paul (1972). *Impressionen und Reflexionen: Ein Lebensbild in Aufsätzen, Reden und Stellungnahmen*. (Gesammelte Werke XIII). Stuttgart: Evangelisches Verlagswerk.

Tillich, Paul (1971). *Begegnungen: Paul Tillich über sich selbst und andere*. (Gesammelte Werke XII). Stuttgart: Evangelisches Verlagswerk.

Tillich, Paul (1967). *Die religiöse Substanz der Kultur: Schriften zur Theologie der Kultur*. (Gesammelte Werke IX). Stuttgart: Evangelisches Verlagswerk.

Tillich, Paul (1964). *Die Frage nach dem Unbedingten: Schriften zur Religionsphilosophie*. (Gesammelte Werke V). Stuttgart: Evangelisches Verlagswerk.

Tillich, Paul (1955-1956). “Religion und bildende Kunst.” En: *Quatember: Evangelische Jahresbriefe* 20, (4), pp. 198-204.

Tittler, Jonathan (1993). *Manuel Puig*. (Twayne’s world authors series; Latin American literature 836). New York: Twayne Publishers.

Toro, Fernando de (1995). “La referencialidad especular del discurso en Griselda Gambaro.” En: Roland Spiller (Ed.), *Culturas del Río de la Plata (1973-1995): transgresión e intercambio.* (Lateinamerika-Studien 36). Frankfurt a. M.: Vervuert, pp. 257-268.

Trigo, Pedro (1987). *Cristianismo e historia en la novela mexicana contemporánea*. (CEP 85). Lima: Centro de Estudios y Publicaciones.

Trigo, Pedro (1978). “¿Doctrina social de la iglesia?: Sí. Pero, ¿qué es Eso?” En: *Nueva Sociedad* 36, pp. 35-44.

Trigo Durá, Pedro (1976). “El cristianismo popular en la nueva novela latinoamericana.” En: Equipo Seladoc (Ed.), *Religiosidad popular.* (Materiales 13). Salamanca: Ediciones Sígueme, pp. 241-259.

Tschuggnall, Peter (2006). “Literatur und andere Künste im Kontext einer ‘TheoArt’.” En: *theologie-und-literatur.de.* http://www.theologie-und-literatur.de/fileadmin/user_upload-/Theologie_und_Literatur/Theoart__Studien_zur_Deutschkunde.pdf [último acceso: 18.01.2016].

Tschuggnall, Peter (2001). “Literatur-Künste-Religion: Aspekte und Perspektiven einer Begegnung von Religion und Ästhetik.” En: Peter Tschuggnall (Ed.), *Religion - Literatur - Künste III: Perspektiven einer Begegnung am Beginn eines neuen Milleniums.* Mit einem Vorwort von Paul Kardinal Poupard und dem Brief an die Künstler von Johannes Paul II. (Im Kontext: Beiträge zu Religion, Philosophie und Kultur 15). Anif/Salzburg: Müller-Speiser, pp. 29-39.

Tupawuni Imoro, Peter (2006). *Cultura e ideología en cuatro novelas de Manuel Puig*. Madrid: Editorial Pliegos.

Turner, Victor (2000). *Das Ritual: Struktur und Anti-Struktur*. Frankfurt a. M., New York: Campus Verlag.

Umpierre, Luz María (1985). “Cola de lagartija de Luisa Valenzuela: reseña.” En: *Revista Iberoamericana* LI (130-131), pp. 430-432.

V wie Vendetta. (2006). Joel Silver (Productor), James McTeigue (Director). La película se basa en el cómic de Alan Moore y David Lloyd. EE.UU.; Inglaterra; Alemania: Babelsberg Studio, 132 min.

Valenzuela, Luisa (2006). *Escritura y Secreto*. (Colección Cuadernos de la Cátedra Alfonso Reyes). Madrid: Fondo de Cultura Económica; ITESM.

Valenzuela, Luisa (2002). “Siete aproximaciones al Secreto.” En: *Casa de las Américas: Semana de Luisa Valenzuela* XLII (226), pp. 90-95.

Valenzuela, Luisa (2001). “La búsqueda, la escritora y la Tierra sin Mal.” En: Juanamaría Cordones-Cook (Ed.): *Número especial sobre Luisa Valenzuela* (XXVII). Madison: Asociación de Literatura Femenina Hispánica, pp. 32-36.

Valenzuela, Luisa (2000). “Lo que no puede ser dicho.” En: *Quimera* (195), pp. 14-17.

Valenzuela, Luisa y Berlanga, Ángel (2009). “Entrevista: ‘hay que abrir espacios para que el otro entienda lo que quiera entender, no lo que le quieras endilgar’.” En: Sylvia Iparraguirre (Ed.), *La literatura argentina por escritores argentinos: narradores, poetas y dramaturgos. Entrevistas a cargo de Ángel Berlanga.* (Ensayos & debates). Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional, pp. 307-312.

Valle Palacios, Nilda del (1964). “El tema de la violencia en algunos escritores argentinos.” En: *Revista de humanidades* 7, pp. 142-168.

Varios sacerdotes y laicos católicos argentinos (1985). “Panorama de la Iglesia Católica en Argentina.” En: *Cristianismo y Sociedad* XXIII (83), pp. 67-80.

Vaughn, Jeanne Marie (1991). *La construcción de la subjetividad femenina y feminista en dos obras de Marta Traba*. Ann Arbor: UMI.

Velasco Marín, María Adriana (2007). "La crítica feminista, el dedo en la llaga o el cuestionamiento al canon literario." En: Sara Beatriz Guardia (Ed.), *Mujeres que escriben en América Latina.* Actas Selectas del Tercer Simposio Internacional Escritura Femenina e Historia en América Latina, realizado en Lima entre el 9 y 11 de agosto del 2006. Lima: Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina, pp. 551-562.

Vellguth, Klaus (2001). "Über den Dialog zwischen Theologie und Literatur." En: Klaus Vellguth (Ed.), *Gott sei Dank bin ich Atheist: Gott als Thema in der Literatur des 20. Jahrhunderts.* Lahr: Kaufmann, pp. 7-13.

Verbitsky, Horacio ([3]2005). *El Silencio: de Paulo VI a Bergoglio. Las relaciones secretas de la Iglesia con la ESMA*. (Investigación periodística). Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Verbitsky, Horacio (1997). "Militares, civiles y el miedo." En: Juan Gelman y Mara La Madrid (Eds.), *Ni el flaco perdón de Diós: hijos de desaparecidos*. Buenos Aires: Planeta; Espejo de la Argentina, pp. 124-135.

Verlichak, Victoria (2001). *Marta Traba: una terquedad furibunda*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero, Fundación Proa.

Vezzetti, Hugo (2002). *Pasado y presente: guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Vidal, Hernán (1985). "Hacia un modelo general de la sensibilidad social literaturizable bajo el fascismo." En: Hernán Vidal (Ed.), *Fascismo y experiencia literaria: reflexiones para una recanonización.* (Monographic Series of the Society for the Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literatures 2). Minneapolis: Society for the Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literatures, pp. 1-63.

Vignolo, Griselda (1989). "Griselda Gambaro: 'una doble vida literaria'." En: Nora Mazziotti (Ed.), *Poder, deseo y marginación: aproximaciones a la obra de Griselda Gambaro.* (Colección *Bambalinas*). Buenos Aires: Puntosur Editores, pp. 109-120.

Viñas, David (1982). *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Viswanathan, Gauri (2009). "Secularism, Literature, and Heterodoxy." En: Lars Eckstein y Christoph Reinfandt (Eds.), *Proceedings of the Conference of the German Association of University Teachers of English.* (XXX). Trier: WVT, pp. 9-24.

Vorländer, Wolfgang ([2]1990). *Christus erkennen: Die Theologie des Paulus als Frage an uns*. Neukirchen-Vluyn: Aussaat- und Schriftenmissions-Verlag.

Wagner, Falk (1997). "Religion: II. Theologiegeschichtlich und systematisch-theologisch." En: Horst Balz; James K. Cameron; Stuart G. Hall; et al. (Eds.), *Theologische Realenzyklopädie: Pürstinger – Religionsphilosophie.* (28). Berlin: de Gruyter, pp. 522-545.

Walser, Martin & Wesener, Sigried (2011). *Martin Walser: Religion und Literatur gehören zusammen. Der Schriftsteller über sein neues Buch "Muttersohn".* Martin Walser im Gespräch mit Sigried Wesener. http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/thema/1501785/ [último acceso: 18.01.2016].

Walsh, María Elena (1993). *Desventuras en el País-Jardín-de-Infantes*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Walsh, María Elena (16.08.1979). “Desventuras en el País Jardín-de-Infantes.” En: *Clarín.* Buenos Aires.

Walsh, Rodolfo ([1977] 2009). *Carta abierta a la Junta Militar.* Homenaje al escritor y periodista Rodoldo [sic!] Walsh. Córdoba: Comisión de Programación de Feria del Libro Córdoba; Secretaría de Derechos Humanos de la Provincia de Córdoba.

Warley, Jorge (1993). “Revistas culturales de dos décadas (1970-1990).” En: Pedro Laín Entralgo; Luis Rosales y José Antonio Maravall (Eds.), *La cultura argentina: de la dictadura a la democracia.* (Cuadernos Hispanoamericanos 517-519). Madrid: AECID, pp. 195-207.

Weber, Hermann (Ed.) (2011). *Literatur, Recht und Religion.* Tagung im Nordkolleg Rendsburg vom 18. bis 20. September 2009. (Rechtsgeschichte und Rechtsgeschehen 11). Berlin: LIT Verlag.

Weber, Max ([5]1979). *Die protestantische Ethik: I. Eine Aufsatzsammlung*. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus Mohn.

Wergin, Ulrich y Sauerland, Karol (Ed.) (2005). *Literatur und Theologie: Schreibprozesse zwischen biblischer Überlieferung und geschichtlicher Erfahrung*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH.

Werz, Nikolaus (2008). “Theologie der Befreiung in Lateinamerika.” En: Bernd Oberdorfer y Peter Waldmann (Eds.), *Die Ambivalenz des Religiösen: Religionen als Friedensstifter und Gewalterzeuger.* (Rombach Wissenschaften: Reihe Historiae 22). Freiburg: Rombach Verlag, pp. 107-131.

Williams, Raymond (1977). *Marxism and Literature*. London: Oxford University Press.

Wintzer, Friedrich (1979). “Auferstehung: III. Praktisch-theologisch.” En: Horst Robert Balz, Stuart G. Hall, Richard Hentschke; et al. (Eds.), *Theologische Realenzyklopädie: Arkandisziplin – Autobiographie.* (4). Berlin: de Gruyter, pp. 529-547.

Wolf, Werner (1993). *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst: Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*. Tübingen: Niemeyer.

Wright, Terence R. (1988). *Theology and Literature*. Oxford; New York: Blackwell.

Würthwein, Ernst (1970). *Wort und Existenz: Studien zum Alten Testament*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Zandstra, Dianne Marie (2007). *Embodying Resistance: Griselda Gambaro and the Grotesque*. Cranbury: Lewisburg Bucknell University Press.

Zandstra, Dianne Marie (2005). “God, Art, and Suffering in *Dios no nos quiere contentos.”* En: *Journal of Christianity and Foreign Languages* (6), pp. 23-36. http://christianassociationofworldlanguages.org/journals/nacfla-journal-volume-3-spring-2005/ [último acceso: 18.01.2016].

Zerweck, Bruno (2001). *Die Synthese aus Realismus und Experiment: Der englische Roman der 1980er und 1990er Jahre aus erzähltheoretischer und kulturwissenschaftlicher Sicht*. Zugl.: Diss. Univ. Gießen 2001. (ELCH 3). Trier: WVT.

Ziolkowski, Theodore (1986). "Theologie und Literatur: Eine polemische Stellungnahme zu literaturwissenschaftlichen Problemen." En: Walter Jens; Hans Küng y Karl-Josef Kuschel (Eds.), *Theologie und Literatur: Zum Stand des Dialogs*. München: Kindler, pp. 113-128.

Zirker, Hans (^{3}1999). "Religion: I. Begriff." En: Walter Kasper (Ed.), *Lexikon für Theologie und Kirche: Pearson bis Samuel 8*. Freiburg: Herder, pp. 1034-1036.

Zirker, Hans (1985). "Sprachformen des Glaubens." En: Peter Eicher (Ed.), *Neues Handbuch theologischer Grundbegriffe* 4. München: Kösel, pp. 138-148.