

# DESAFÍOS DE LA MEMORIA: *UNA MISMA NOCHE* DE LEOPOLDO BRIZUELA Y *PURGATORIO* DE TOMÁS ELOY MARTÍNEZ

*Challenges of Memory: On a Similar Night by Leopoldo Brizuela and Purgatory, by Tomas Eloy Martínez*

**Emilia Deffis**

Université Laval  
Canada  
Emilia.deffis@lit.ulaval.ca

**RESUMEN:** Este trabajo analiza dos novelas pertenecientes al nutrido corpus que elabora el trauma producido por la última dictadura militar en la Argentina. La de Leopoldo Brizuela, *Una misma noche* (2012), presenta un conflicto de filiación y culpa, y la de Tomás Eloy Martínez, *Purgatorio* (2008), narra los esfuerzos de una exiliada por buscar a su esposo secuestrado treinta años antes. La problemática de los desaparecidos y el duelo inacabado que estos representan son puestos en evidencia en los textos elegidos. El objetivo del análisis es considerar las estrategias empleadas por los dos autores ante la situación de narrar la historia cuando se ha sido protagonista indirecto o bien involuntario de los hechos narrados. Sobre esta base procuro analizar el funcionamiento de algunos elementos (el poder evocativo del lenguaje, el sueño como elemento representativo y la fantasía restituidora de lo que no está) para reflexionar sobre los alcances de la escritura a la hora de contar el horror, como parte del deber colectivo y personal de la memoria histórica.

**PALABRAS CLAVE:** literatura argentina; memoria histórica; dictadura; Leopoldo Brizuela; Tomás Eloy Martínez

**ABSTRACT:** This document analyzes two historical novels belonging to the considerable corpus born out of the trauma of the last military dictatorship in Argentina. In *On a Similar Night* (2012), Leopoldo Brizuela presents a conflict between filial love and guilt while Tomas Eloy Martínez's *Purgatory* (2011) recounts the story of an exiled woman's efforts to locate her husband who was kidnapped 30 years earlier. The issues of missing loved ones (desaparecidos, in Spanish) and the unfinished mourning they represent are brought to the forefront in these works. The objective of this analysis is to study the narrative strategies employed by both authors faced with the task of narrating a history in which they are indirect or inadvertent protagonists. This is the basis from which I will examine how certain elements (the evocative power of language,

dreams as a representational device, and fantasy as a means to bring back the missing) were used to reflect upon the power of writing when recording trauma as part of a personal and collective duty toward historical memory.

**KEYWORDS:** Argentine Literature; historic memory; dictatorship; Leopoldo Brizuela; Tomas Eloy Martínez

*No obstante, una duda me asalta sobre la posibilidad de contar. No porque la experiencia vivida sea indecible. Ha sido invivible, algo del todo diferente, como se comprende sin dificultad. Algo que no atañe a la forma de un relato posible, sino a su sustancia. No a su articulación, sino a su densidad. Sólo alcanzarán esta sustancia, esta densidad transparente, aquellos que sepan convertir su testimonio en un objeto artístico, en un espacio de creación. O de recreación. Únicamente el artificio de un relato dominado conseguirá transmitir parcialmente la verdad del testimonio.*

Jorge Semprún, *La escritura o la vida* 25.

La elaboración del trauma producido por una dictadura supone, entre otras cosas, la verbalización de la memoria, el relato de lo vivido. En este sentido, la experiencia literaria de Jorge Semprún resulta emblemática del proceso de recuperación de y por la palabra. Las novelas argentinas consideradas aquí también nos enfrentan a esta cuestión. *Purgatorio* (2008) de Tomás Eloy Martínez narra los esfuerzos de una exiliada por recuperar, treinta años después, a su esposo desaparecido, y *Una misma noche* (2012), de Leopoldo Brizuela (2012), presenta un conflicto de filiación y culpabilidad. En ambos casos se subraya la problemática de los desaparecidos y el duelo inacabado que estos representan. Más allá de los artificios narrativos que ambos autores utilizan para construir sus relatos, me interesa reflexionar sobre los alcances de la escritura, en términos de sustancia y densidad a la hora de contar el horror –tal como quería Semprún–, como parte del deber colectivo y personal de la memoria histórica.

Sustancia y densidad, que defino como aquellos recursos narrativos que subrayan la intensidad de lo vivido, servirán para designar la eficacia expresiva del lenguaje utilizado por estos novelistas para verbalizar sus experiencias memorísticas en procura de una mejor comprensión de los hechos traumáticos. Con otras palabras, pero en el mismo sentido, Elsa Drucaroff apunta:

En la NNA (Nueva Narrativa Argentina) se lee hasta qué punto aquella historia de espanto y muerte [antes y después del 24 de marzo de 1976], tan lejos en la experiencia vital de sus autores, está sin embargo viva, y cómo opera. No se trata necesariamente de alusiones referenciales o temáticas sino de *su presencia sutil y connotada en una superficie signifiante*, de la misma textualidad que sueña de muchos modos el pasado traumático y se ofrece a la lectura y la interpretación, *como un inconsciente abierto*, o que habla de un presente derrotado y sin raíces, un desierto sin historia (27; el énfasis no está en el original)<sup>1</sup>.

1 Es necesario aclarar que Elsa Drucaroff considera un corpus en el que se incluye a Leopoldo Brizuela, pero no a Tomás Eloy Martínez, ya que los dos autores pertenecen a generaciones distintas

En las dos novelas se persigue la reconstrucción de los hechos a partir de restos dispersos en la memoria. Su análisis permitirá comprender mejor cómo se puede contar la historia cuando se ha sido protagonista indirecto o bien involuntario de los sucesos narrados. En una reflexión más amplia sobre la problemática de la memoria histórica, este estudio puede contribuir a abrir nuevas líneas de comprensión acerca de la transmisión generacional del trauma social producido en la Argentina por la violencia dictatorial<sup>2</sup>.

## ¿Una misma búsqueda?: *Purgatorio* de Tomás E. Martínez

Publicada en 2008, la última novela de Martínez (Tucumán, 1934 - Buenos Aires, 2010) da cuenta de la persistencia del recuerdo cuando los rituales del duelo son imposibles<sup>3</sup>. El epígrafe general es un fragmento de un verso de Quevedo: “lo fugitivo permanece y dura”, del soneto *A Roma sepultada en sus ruinas*. Esta cita señala el eje estético de sentido de toda la novela, que instauro la paradójica persistencia del desaparecido en la vida de sus seres queridos.

Las cinco partes que estructuran el relato llevan como títulos otras tantas citas del *Purgatorio*, de la *Divina Comedia* de Dante Alighieri<sup>4</sup>. Se trata de la historia de Emilia Dupuy, quien perdió a su marido en 1976 en un confuso operativo militar al sur de la provincia de Tucumán, y que pasará el resto de su vida esperándolo y buscándolo. Simón Cardoso fue detenido mientras realizaba tareas de relevamiento cartográfico para el Automóvil Club Argentino junto a su esposa. Ella, a pesar de los numerosos testimonios que le aseguran su asesinato, niega su muerte, lo espera y lo busca siguiendo pistas falsas por diferentes países durante treinta años. La protagonista conocerá al narrador, quien como ella se ha exiliado y vive en los Estados Unidos, y se entablará entre ambos un

---

y sería confuso pensar a los dos dentro de esa categoría.

- 2 La bibliografía sobre literatura y trauma es extremadamente abundante y excede los límites de este trabajo. Cito solamente algunos de los principales estudios, ver Nicolas Abraham y Maria Torok, Idelver Avelar, Daniel Balderston, Maurice Blanchot, Gordon Turnbull, Maurice Halbwachs, Joshua Hirsch, Dominick LaCapra, Fernando Reati, Beatriz Sarlo, Tzvetan Todorov, Hugo Vezzetti. Ver también Deffis, donde se estudia un corpus de narradores de la primera generación que sufrió en carne propia la represión militarizada de la última dictadura (1976-1983).
- 3 Importa consignar que, en 2009, pocos meses antes de su muerte, T. E. Martínez dejó sin publicar su novela *El Olimpo*, cuyos manuscritos y documentos se guardan en la Fundación que lleva su nombre. En ella el autor relaciona a los dioses del Olimpo con los torturadores nazis y los represores militares argentinos que obraron en el campo de concentración Garage Olimpo, en cuya puerta, según testimonio de un sobreviviente entrevistado por el autor, figuraba la siguiente frase: “Bienvenido al Olimpo de los Dioses. Firmado: Los Centuriones”. Ver [http://elpais.com/diario/2006/01/01/eps/1136100410\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2006/01/01/eps/1136100410_850215.html).
- 4 “Viendo la sombra como un objeto sólido” (*Purgatorio*, XXI, 36); “Dama solitaria que iba cantando” (P, XXVII, 40); “Vi espíritus andando entre las llamas” (P, XXV, 124); “Crees y no crees, y lo que es no es” (P, VII, 12) y “Este rumor del mundo es sólo un soplo” (P, XI, 100). E. Kristal analiza la utilización de las citas de Dante, su resignificación y la intertextualidad de la novela con otros textos rioplatenses.

diálogo entrecortado que recompondrá los hechos que han llevado a Emilia a creer firmemente que por fin ha encontrado a su marido, tal y como era a los 33 años<sup>5</sup>. Como afirma Villoro: “Al fracasar en su búsqueda territorial, Emilia traza un resistente mapa del deseo” (s.n.).

El reencuentro de Emilia y Simón queda teñido por la duda acerca de la realidad misma del hecho y el narrador intenta comprender lo que pasa en el presente mediante el repaso de la vida pasada de Emilia, en la que se destaca su relación con un padre violento y castrador. Ella ha quedado atrapada en esta idea: “la verdadera identidad de las personas son los recuerdos” (*Purgatorio* 17) y, dada la frágil entidad de la memoria de la protagonista y la ambigüedad controlada por el narrador, el lector deduce que todo es producto de su mente.

El Dr. Orestes Dupuy pertenece a la élite cercana al poder militar y opera como verdadero ideólogo de la dictadura. Él es el responsable presumible, aunque no declarado, tanto de la muerte de Simón como de todas las desgracias de Emilia<sup>6</sup>. Y a través de él desfilan los principales hechos de la época: las desapariciones y ejecuciones sumarias, el Mundial de Fútbol de 1978, el período de corrupción financiera de la “plata dulce”, la Guerra de Malvinas y la posterior decadencia del poder militar<sup>7</sup>. Ferviente católico, no duda en engañar a su hija para alejarla del país bajo pretexto de que encontrará vivo a su marido en otra parte. Él es el autor de buena parte de los discursos de la Junta Militar, de los eslóganes publicitarios y de las campañas mediáticas de la dictadura, y se reciclará como demócrata cuando sea necesario. Este padre tan destructor se encuentra en el centro mismo de la culpa de Emilia, quien siente que “[e] menor destello de duda la habría destruido, porque, si el marido estaba muerto, el padre era culpable, la madre su cómplice y ella la hija de un par de asesinos” (*Purgatorio* 196; el énfasis no está en el original). Esta idea siniestra, tan fuerte como el amor que Emilia quiere recuperar, es el motor de una búsqueda incansable que terminará en el delirio.

---

5 Valverde analiza la construcción del retrato de Simón y su sentido en la novela: “*Ainsi, l’absence d’identité aussi anthropologique qu’historique de Simon défie les codes établis, et oblige le lecteur à remettre en question sa façon de construire le personnage*” (300). El narrador lo presenta con rasgos ligeramente distintos al Simón que recuerda Emilia y, curiosamente, refiere que cuando se conocieron él le habló de su primer amor, otra chica llamada Emilia a la que nunca volvió a ver.

6 “Las organizaciones de derechos humanos que investigaron la historia estaban seguras de que la mano de Dupuy había guiado el crimen pero no tenían documentos que lo probaran” (196). Esta situación familiar es congruente con la observación formulada por Jelin acerca de su manipulación ideológica por parte del poder imperante: “Los militares que tomaron el poder en la Argentina en 1976 usaron (y abusaron) de la referencia a la familia. La familia como ‘célula básica’ de la sociedad y la Nación, entendida como ‘gran familia’, formó parte de una imagen que fue leída de maneras diferentes e incluso contradictorias. Los militares fueron mucho más allá que la apelación a la metáfora y el discurso; intervinieron violentamente en la privacidad y en la intimidad de la vida familiar argentina” (228).

7 Del Cueto y Luzzi trazan un cuadro socioeconómico de las consecuencias de la dictadura en la sociedad argentina.

Hay en esta novela rasgos de lo que se ha dado en llamar autoficción, es decir la identificación del narrador protagonista con el autor<sup>8</sup>. El primero, (que es escritor y al que resulta fácil asociar con el segundo por las referencias biográficas que él mismo suministra en el relato), encontrará en la historia de Emilia las claves de comprensión de su propio exilio y un medio de revisión histórica que traza un cuadro de situación de la dictadura y, en especial, del control de la opinión pública con la que esta ocultaba sus crímenes<sup>9</sup>.

La crítica ha observado que Martínez, gravemente enfermo mientras escribía la novela, tiene clara conciencia del final de su vida y encara el tema de la muerte y de la desaparición no solo desde lo personal (de su personaje y de sí mismo) sino también desde lo social. Dado que los desaparecidos siguen siendo una deuda pendiente de la sociedad argentina, esta novela apunta a los efectos de su ausencia en los sobrevivientes, en los seres queridos de las personas eliminadas que quedaron sujetos a la espera interminable (esa lacra elaborada artísticamente por la obra de Antonio Di Benedetto): “El purgatorio es una espera de la que no se conoce el fin”, afirma Emilia (97)<sup>10</sup>.

Al comienzo de este trabajo me referí a la densidad y sustancia del lenguaje. Sin ánimo de exhaustividad, me detendré ahora en algunos recursos expresivos puestos al servicio de esos rasgos en *Purgatorio*.

El recurso a las citas literarias, muy abundantes y diversas, ya ha sido anotado. En algunos casos, su resignificación adquiere un sentido funcional, entendiéndolo por esto que el texto citado permite comprender un mecanismo psicológico de la protagonista, e incluso del narrador, no siempre expresable por medio de un discurso racional. Esto es lo que ocurre con el poema de Idea Vilariño, transcrito

- 
- 8 El concepto de autoficción ha sido profusamente estudiado. Considero en mi trabajo una definición dada por Régine Robin: «Escritura trabajo de duelo, a la vez de deconstrucción de la ilusión biográfica y de reconstrucción, elaboración de un lugar distinto no aleatorio, lugar de verdad. Esta sería la tarea imposible de este objeto inasible que es la autoficción. Ni autobiografía, ni biotexto, ni museo portátil, ni heteronimia radical, sino elaboración de una huella que se transformó en palabra de verdad» (57). Puesto que la búsqueda de la verdad es, sin duda, un propósito implícito de la novela de Martínez, anoto también el sentido apuntado por Leonor Arfuch: «en esos atisbos biográficos que pueblan toda clase de discursos, de los más canónicos a los más innovadores –de la autobiografía clásica a la autoficción, del diario íntimo a los escarceos del blog– una proliferación de voces que pugnan por hacerse oír, disputando espacios éticos, estéticos y políticos, subvirtiendo los límites, nunca precisos, entre público y privado y tomando también indecible la distinción entre el centro y el margen» (19).
  - 9 Citas que revelan la autobiografía del narrador-autor son: “Ambos habíamos peleado contra la muerte a nuestra manera y no aceptábamos que nos venciera. Para mí, la mejor manera de salir adelante fue seguir viviendo como si la muerte nunca fuera a suceder, abrazado a la felicidad de cada nueva mañana” (196); “Cuando toco el papel casi no lo siento, tengo la sensación de que el papel es aire, ya sé que los sentidos se me están yendo, sé que veo menos y que oigo sólo lo que quiero: Kiri te Kanawa en la *Misa en Do Menor* de Mozart, *las voces de Gabriela y de mis hijos*, el piano de Keith Jarrett, el rumor de la nieve cuando cae” (249; lo destacado no está en el original). Tomas Eloy Martínez se casó tres veces y tuvo siete hijos. Su última esposa fue la periodista Gabriela Esquivada. Ver King.
  - 10 Antonio Di Benedetto trató el tema de la espera en su novela *Zama*, publicada en 1956. Ver Deffis 2010, capítulo 1.

para ilustrar el enajenamiento de Emilia, quien no ha visto morir a su esposo y busca la respuesta a la siguiente pregunta:

¿Cómo perder lo que todavía no se ha encontrado? ... *Ya no soy más que yo/ para siempre y tú/ ya no serás para mí/ más que tú. Ya no estás/ en un día futuro/ no sabré donde vives/ con quién/ ni si te acuerdas. / No me abrazarás nunca/ como esa noche/ nunca. / No volveré a tocarte. / No te veré morir*" (28; en itálica en el original)<sup>11</sup>.

En muchas oportunidades, además, las citas se constituyen en soportes estructurales de la novela. Es el caso de las de la *Divina Comedia*, sin ir más lejos. Cabe aclarar que Emilia es un personaje de gran refinamiento intelectual, rasgo que le permite al lector suponer en ella una sensibilidad particular y una rica cultura. Dante Alighieri, como principal referente temático, aparece citado más de una vez y en relación con otros escritores: "Emilia me interrumpió recitando largos fragmentos del *Infierno* y el *Purgatorio* que entretejía de modo imperceptible con versos de *El otro, el mismo* y *Elogio de la sombra*, dos colecciones que Borges publicó poco antes de cumplir setenta años" (91). Poco después, Emilia dirá sobre sí misma: "Quizás he muerto ya, ... y lo que estoy viendo es mi infierno o mi purgatorio" (132). El narrador comparte el imaginario dantesco cuando se refiere a su propio exilio y al retorno imposible:

Podrías decir que en ese momento entraste en el purgatorio si lo de antes hubiera sido el infierno (y no lo fue, para mí al menos no lo fue) y si después estuviera el paraíso, que nunca llega. Y cuando la migración termina, cuando volvés al hogar del que te fuiste, pensás que cerraste el círculo, pero al ver el museo [Museo judío de Berlín] te das cuenta de que tu viaje fue de ida, solo de ida. Del exilio nadie regresa (Martínez *Purgatorio* 236).

En el contexto de un encuentro del tipo que ocurre entre Emilia y Simón, en el que el narrador instala la ambigüedad con respecto a la realidad, resulta esperable encontrar el recurso a un lenguaje impreciso y, por momentos, estereotipado, como en las frases que repite Simón: "Ni un solo día he dejado de quererte" (*Purgatorio* 75, 77). Al enfrentarlo por primera vez, él actúa con una naturalidad sospechosa: "Luego encaró a Emilia como si la hubiera visto el día anterior. ... No le dio una sola explicación, no le preguntó cómo estaba, qué le había pasado en todos esos años. Nada que ver con el Simón cortés y atento con el que había vivido" (18), apunta el narrador. Más tarde, se deja ver la posibilidad de que Emilia esté hablando sola en el taxi, creyendo que Simón está con ella<sup>12</sup>. Ella misma formula la pregunta que se hace el lector: "¿Sos vos, Simón? ¿Sos vos, realmente?" (77).

---

11 Cita de *Poemas de amor* 1957.

12 "Cada tanto el taxista se volvía hacia ella y le preguntaba: ¿Todo está bien, señora? ¿Me dijo algo? No, todo estaba bien" (73).

En la tercera parte de la novela el narrador dice que Simón ha cambiado “en detalles muy sutiles”, aunque “Emilia ama por igual al de antes y al de ahora... Pero la inquieta que el de antes haya tenido que replegarse dentro del ser de este otro al que no termina de conocer” (139). El lector sabe ya que Emilia ha sido desde siempre ingenua y crédula (y sobre todo, sumisa ante su padre violento), de manera que resulta plausible que tome como real algo que está imaginando. Domina en el relato la ambigüedad entre la realidad y el deseo, colocando a esta historia en los márgenes de lo verosímil. Los personajes se “desdibujan” ante una experiencia cuyo vacío de sentido sitúa la búsqueda del otro perdido en el plano de lo inalcanzable. El desaparecido es una ausencia sin remedio, que el sobreviviente no logrará superar. Así, durante un paseo, Simón se queda mirando el río, “el sol, al iluminarlo de lleno, lo desdibuja. Pasa sobre su cuerpo como una gran goma de borrar” (142), y Emilia se pierde también en su mente ante el mismo río en el que culminará la acción: “Ella también contempla la corriente que se mueve sin apuro hacia *el mismo espacio ciego que la espera delante, plegándose en algo que no sabe si es luz u oscuridad, yéndose a la orilla donde suceden las historias*” (142; el énfasis no está en el original).

Frente a este lenguaje de sutilezas y escamoteos expresivos que gira alrededor de Emilia, el narrador contrasta el lenguaje del Dr. Orestes Dupuy, quien hace un uso perverso de la lengua para ocultar la realidad y manipular la opinión pública, y en la esfera de la intimidad familiar expresa su maldad<sup>13</sup>. Los ejemplos son muy numerosos, como cuando Dupuy, en el momento en que su yerno, Marcelo Echarri, le confiesa su bancarrota financiera a pesar de los créditos fáciles y el dólar barato impuesto por los militares en el poder, dice:

Vigilá de cerca los papeles. Yo voy a mandar camiones oficiales a que los recojan y los dejen en el vestíbulo de tu banco. Que nada se mueva de lugar, ni los muebles ni los cuadros. Cuando cierren las puertas, va a estallar un incendio inolvidable. ... Va a ser un acto de sabotaje. Contra vos, contra mí, contra los comandantes. Otra hazaña de los subversivos. No va a quedar ni una brasa en los escombros (*Purgatorio* 183).

Otro recurso de la densidad narrativa es el doble lenguaje, una de las principales armas de Dupuy. A él se le atribuye un eslogan usado antes del Mundial de Fútbol para contrarrestar la pretendida campaña internacional de desprestigio ante la Comisión de Derechos Humanos de la OEA: “¿‘Derechos y humanos’? Un modelo de inteligencia, doc, como todo lo suyo, dijo el marino [el almirante Emilio Massera]” (201). Durante su entrevista con Orson Welles para proponerle un video publicitario del régimen, Dupuy leerá un texto de su autoría en el que priman las mentiras: “Compartamos la emoción de este país derecho y humano, una de cuyas mayores hazañas ha sido organizar el Campeonato Mundial de 1978 dando una respuesta a los escépticos... Aquí se ama la vida y se vive en

---

13 Durante el episodio del robo de la capa de la reina española, el padre castiga a Emilia encerrándola en el vestidor de la madre y le dice: “Para mí estás muerta. Olvidate de tu madre” (282).

paz” (212). Las falsas explicaciones también se le atribuyen en lo referido a los desaparecidos. Así, la Anguila (apodo del Gral. Videla) declara ante los periodistas extranjeros: “Un desaparecido es una incógnita, no tiene entidad, no está ni vivo ni muerto, no está. Es un desaparecido” (71).

A la vuelta de los años, Emilia retrata a su padre como lo que era, un cómplice de los dictadores, al tiempo que pone en evidencia la responsabilidad criminal de la Junta Militar: “Los militares dejaban tras sí miles de muertos, campos de concentración, tumbas anónimas que empezaban a descubrirse, y mi padre había aplaudido cada uno de esos crímenes. Es más, no le parecía que fueran crímenes” (100).

El narrador da cuenta también del uso de la doble negación en la prensa de entonces, censurada por Dupuy, y de su supervivencia en el lenguaje periodístico posdictatorial:

Donde no se ve nada no hubo nadie, explicaban los voceros del gobierno. Las dobles negaciones, que desde entonces son tan comunes en el habla cotidiana, se apoderaron también del lenguaje periodístico. Acá no queda nada, no hay ninguno eran expresiones que se repetían en las radios y en los programas de televisión. Todavía se oyen y se leen (122).

El lenguaje del padre resulta un elemento sumamente importante en la novela, ya que opera la exposición de las verdades escamoteadas y las falsas explicaciones que él suministraba al régimen, y permanecieron cristalizadas en la conciencia de una parte de la sociedad argentina. El narrador inscribe, de esta manera, tanto los discursos políticos vigentes durante la dictadura, como aquellos que se les opusieron, en busca de la justicia, desde las organizaciones de Derechos Humanos y otras asociaciones civiles a partir de 1983.

El hecho de que los personajes principales, Emilia y Simón, sean cartógrafos, subraya la importancia de los mapas como documentos pasibles de confeccionarse con la imaginación o, dicho en otras palabras, que pueden representar lo que no está. El narrador apunta: “Y no solo desaparecía gente: ríos, lagos, estaciones de tren, ciudades a medio hacer se desvanecían en el aire como si jamás hubieran existido. Era infinito el saqueo de lo que ya no estaba y de lo que podría haber sido” (70). El mapa resulta ser el elemento representativo de la pérdida, pero también de la restitución de lo deseado. En este sentido, lo concibo como un recurso que aporta verosimilitud –en el sentido bajtiniano de las coordenadas espacio-temporales– a la sustancia de lo narrado. Y esto ocurre, no en la dimensión espacial, sino en la temporal. De esta manera, para Emilia los mapas se transforman en cartografía histórica, ya que el tiempo de la espera altera todos los parámetros espaciales de su vida, así como durante la dictadura los relevamientos del terreno eran invadidos por la crueldad y la violencia. En este sentido, la historia de Mary Ellis, la amante abandonada que recupera a su hombre en una navegación sin fin, actúa en el desenlace como elemento restaurador del trauma de Emilia: “Siempre me han gustado los finales felices” (291). La novela termina cuando ella anuncia que Simón la espera en un barco



que navegará por el río Raritán, el mismo que el narrador describe como “un río estrecho, un río de nada”, pero que Emilia defiende: “No importa, dice. Se va a volver ancho para nosotros” (291)<sup>14</sup>.

Al final de la novela los mapas habrán adquirido definitivamente el estatuto de creaciones interiores que revelan verdades profundas y se desagregan en su materialidad referencial, deformándose por obra de la emoción y proyectando lo imposible sobre lo real:

Lo sé cuando veo un mapa entre los papeles que ha dejado: el mapa de una ciudad que se extiende sobre el tiempo, no sobre el espacio, y tal vez por eso una ciudad imposible. Hay franjas transparentes con fechas, debajo de las cuales la ciudad es siempre otra. En el centro se alza un gran palacio junto a un lago o un estanque. Sobre el palacio [Emilia] ha escrito la palabra cifra de su vida, Simón, con letras mayúsculas. El mapa está desgarrado, mojado de babas y lágrimas. Le faltan franjas, pedazos, brújulas, escalas, y no creo que sea necesario preguntar dónde están (*Purgatorio* 264).

*Purgatorio* gana en profundidad al situarse como una reflexión sobre el tiempo, el espacio, la memoria y la escritura. Y lo hace desde una estética en la que lo marginal, lo soñado, lo deseado con desesperación, moldea las reglas del relato para transformarlo en el recuento de la búsqueda incansable de quienes, alienados en tiempo y espacio, se aferran a la restitución del otro irremediablemente perdido. El alcance político de esa misma búsqueda corresponde al imperativo ético de saber y entender para ejercer la justicia. En todos estos sentidos, esta novela materializa una de las principales líneas artísticas de la obra de Tomás Eloy Martínez: la armonización de la historia y la ficción en un relato coherente que ilumine las zonas más oscuras de las versiones oficiales. Tal como dice Nancy, la amiga de Emilia: “Lo que no se dice pero se adivina entre los pliegues de lo que se dice” (26). Esta es, precisamente, la aguda observación de Carlos Fuentes (2009) en su comentario:

Y es que en la novela, como en el cine, se pueden crear todas las realidades, imaginar lo que aún no existe y detener el tiempo. Busquemos entonces, en la novela, la realidad de lo que la historia olvidó. Y porque la historia ha sido lo que es, la literatura nos ofrece lo que la historia no siempre ha sido. (s.n.)

Finalmente, el purgatorio de Emilia Dupuy es, al mismo tiempo, una reflexión sobre la muerte a partir de lo que está todavía vivo; vivo, pero suspendido en la existencia por obra de la violencia y la mentira. Esta representación puede referirse también a la sociedad argentina, prisionera todavía hoy de los discursos reivindicadores de la dictadura y a las falsas explicaciones que promueven el olvido (Lvovich y Bisquert). Pero también se relaciona estrechamente con la experiencia de exilio del narrador: “Esos treinta años de separación –pensé–

---

14 El Río de la Plata fue, en los hechos, el destino final de miles de desaparecidos, arrojados a sus aguas todavía vivos, y cuyos cuerpos nunca fueron recuperados. Cf. Verbitsky.

repiten de algún modo el vacío de los treinta años que pasé fuera de mi país y al que esperé encontrar, cuando volviera, tal como lo había dejado” (240)<sup>15</sup>.

## **Víctima de la memoria: *Una misma noche* de Leopoldo Brizuela**

La novela *Una misma noche* de Leopoldo Brizuela (La Plata, 1963) ganó el premio Alfaguara en 2012 y materializa con maestría el sentimiento de culpa expresado por el epígrafe de Fernando Pessoa que la encabeza<sup>16</sup>.

El narrador dice: “Si me hubieran llamado a declarar, pienso. Pero eso es imposible. Quizá, por eso, escribo” (13). Esta idea es recurrente y subraya una vez más el poder reparador del arte: “Quizá solo la literatura podría perdonar. La literatura, ese lector futuro” (38). En este sentido, Elizabeth Jelin señala que, a pesar de que el testimonio judicial implica el triunfo del Estado de derecho, “[a]l mismo tiempo, sin embargo, el sufrimiento y la necesidad de saldar cuentas no se abolían en ese acto, y la especificidad del nivel personal y familiar irían a resurgir de varias maneras más adelante, incluso quizá de forma más potente” (235). La novela de Brizuela muestra este volver de la memoria traumática en el ánimo del protagonista que exige ser escrita a partir de una imaginaria y deseada declaración judicial.

Así pues, tras la hipótesis improbable de tener que declarar ante un juez, el recuerdo obsesivo de un padre violento y cómplice de la represión atormenta al protagonista de esta historia, que padece desde su infancia la mala conciencia de quien no hizo nada para evitar la catástrofe. El título refiere a dos instancias históricas, al mismo tiempo, diferentes y semejantes, aunadas en el recuerdo del que se siente culpable, ocurridas una durante una noche en 1977 y otra en 2010<sup>17</sup>. Cabe destacar que la cronología es una constante en esta novela, dado que la reconstrucción de los hechos a partir de su semejanza a través del tiempo necesita de la precisión temporal, tanto en el pasado como en el presente. Tal como lo expresa el narrador: “Pero para contar la historia, me dije, es preciso ser víctima. Del presente. O de su memoria” (87). Ser víctima de la memoria equivale a vivir en conflicto con las decisiones pasadas y su impacto en el

---

15 El narrador ha mostrado antes el efecto de autorreferencia: “Mientras escribo esta página, leo que ha desaparecido un lago patagónico de la noche a la mañana” (122). Desaparición y exilio se identifican. La escritura de la novela se autorrefiere, entonces, de manera coherente: “A ella [Emilia] la resucitó la esperanza de volver a ver a Simón, *a mí me ha resucitado este libro*” (241; el énfasis no está en el original).

16 *Sólo yo fui vil... literalmente vil / vil en el sentido mezquino e infame de la vileza*. Poema en línea recta, *Odas*, 1946. En otro orden, y ante la escasa presencia de estudios sobre el texto, anoto la inexplicable acumulación de errores argumentales en una reseña publicada en España poco tiempo después de aparecida la novela (Ramos).

17 La palabra noche carga también un evidente significado metafórico, en alusión a los tiempos del terror. La oscuridad de la noche se materializa, además, en el último capítulo de la novela, que se presenta como una página en negro.

presente. Dicho conflicto será representado bajo las imágenes recurrentes que persiguen al protagonista. Cuando se narren, esas imágenes deberán aparecer en un orden establecido. De esta forma, la novela pone de relieve un ordenamiento estructural preciso ya que, además de la alternancia de circunstancias históricas, los capítulos siguen un orden alfabético que se organiza, al mismo tiempo, en cuatro partes: Novela (letras de la A a la H), Memoria (de la I a la Ñ), Historia (de la O a la U) y Sueño (de la V a la Z). Estos cuatro términos son indispensables para entender la actividad memorística de un novelista que intenta escribir sobre los traumas provocados por su historia personal usando como clave comprensiva un sueño. Dicha actividad adquiere la forma de un archivo, que se muestra como un catálogo temático y alfabético de los datos dispersos, tanto en el pasado como en el presente, por obra y gracia del miedo: del miedo y de la culpa.

No conforme con esta manera de ordenar el relato, el narrador incluye un mapa de La Plata donde se ubican las siete casas, de la calle 532 entre 17 y 18, implicadas en la acción: “La ciudad es cuadrada. ... Quien la sobrevolara –un helicóptero de la policía, un guerrillero que ha conseguido escapar y vuela al exilio–, creería descubrir la verdadera función de esa cuadrícula: una jaula, un plano de operaciones” (27, 28). Resulta significativo observar que la imagen plantea la doble visión, la de la policía y la del guerrillero. La proximidad entre vecinos y sus conflictos de adhesión y delación resultan, así también, visibles para el lector. Esto se intensifica con referencias históricas precisas que refuerzan el clima de terror reinante en la sociedad, como por ejemplo las declaraciones del general Américo Saint-Jean, gobernador de la provincia de Buenos Aires, quien en 1976 declaró: “Primero los subversivos, después sus cómplices y por último los indiferentes. Todos serán eliminados” (27)<sup>18</sup>. La novela consigue de esta manera recrear, salvando sus distancias, el ambiente opresivo y amenazante de los años de la represión, y el de la inseguridad pública del periodo democrático.

Un elemento muy significativo es que, tal como sucedía en la de Martínez, en esta novela también adquiere protagonismo el personaje omnipotente y destructivo del padre. El narrador utiliza la primera persona del singular y su nombre, Leonardo Bazán, transluce ante el lector una evidencia de la enunciación autobiográfica del autor, Leopoldo Brizuela. De modo que su punto de vista lo dominará todo, aunque no de manera racional, ya que, como se ha apuntado antes, sus fantasías y sueños le darán al lector los elementos que permiten al narrador recordar y comprender<sup>19</sup>. Esos elementos aparecen subrayados tipográficamente en el texto mediante el uso de la cursiva, procedimiento que le permite al narrador superponer al hilo de la narración toda clase de reflexiones,

---

18 Ver: <http://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-120007-2009-02-15.html>.

19 De esta manera se pregunta: “¿Y por qué me niego a pensar, yo también, claramente en el fenómeno del terrorismo? ¿Por qué entre mis recuerdos encuentro solamente lo que sufrieron las víctimas?” (136; cursiva en el original).

interrogaciones e informaciones que crean, al mismo tiempo, una densidad semántica mayor<sup>20</sup>.

La acción se puede resumir en pocas líneas. Una noche de 1976 un ‘grupo de tareas’ –eufemismo por banda de policías y militares, asaltantes y secuestradores– llega a la casa de las vecinas, la Sra. Felisa Kuperman y sus hijas, Diana y Ruth. Los hombres entran por el jardín vecino, perteneciente a la Familia Bazán, formada por el padre, Antonio, la madre, Ventura, y un hijo de doce años, Leonardo<sup>21</sup>. El padre, marino retirado, ayudará a los asaltantes tirando abajo a patadas una puerta de la casa vecina, ante la mirada aterrorizada de su hijo. Más de treinta años más tarde, en 2010, el mismo Leonardo será testigo de la llegada de un coche de asaltantes, protegidos por la policía científica, quienes entran a la misma casa, ahora habitada por otros vecinos. El protagonista revive, de esta forma, el terror de la dictadura en los tiempos de la inseguridad durante un gobierno democrático, el de Cristina Fernández de Kirchner.

Entre otros temas de la novela, el de la filiación ocupa un lugar destacado, ya que el hijo deberá reconciliarse con la figura de un padre autoritario y violento a partir de recuerdos de alto contenido perturbador. Esta reconciliación implica que el hijo debe no solamente recuperar el amor a su padre, sino también establecer las fronteras entre su propia cobardía (siendo niño en 1976, y adulto en 2010) y su capacidad de exorcizar el miedo tocando el piano o mediante la escritura de una novela. Leonardo visita el predio de la ESMA, y este gesto desencadenará en él toda una serie de imágenes que lo conducirán a la escritura de un relato capaz de explicar buena parte de sus conflictos con el pasado violento. Resulta evidente, de esta forma, la autorreferencialidad de la novela, que bien puede considerarse como el resultado concreto de la que se anuncia al final de la historia<sup>22</sup>.

---

20 Esto sucede en los capítulos CH, E, G-1976; I-2010; J-1976; K-2010; L-1976; M-2010; N-1976; Ñ, O-2010; P, R-1977; S-2010; T-1977 y U-2010. Los capítulos W-1977 y Y-1974 están íntegramente en cursiva, el primero corresponde a un sueño y el segundo a un recuerdo muy anterior a los hechos principales de la novela.

21 El punto de vista del niño es presentado también en otras novelas recientes, como en *La casa de los conejos* (2007) de Laura Alcoba –traducida al castellano por Leopoldo Brizuela en 2010–, y *Un comunista en calzoncillos* (2013) de Claudia Piñeiro. Resulta interesante anotar que, en ambos casos, la culpa afecta de un modo completamente distinto a sus narradores, más conscientes de su diferencia ante su entorno social que de su supuesta responsabilidad en los hechos vividos.

22 Cabe señalar que el tema de los espacios y monumentos de la memoria ligados a la dictadura cobra una renovada vigencia en los momentos en que escribo este trabajo. En este sentido, la novela expone uno de los espacios de controversia social frente a la memoria del pasado y sus formas monumentales y museísticas. Ver Persino. M. Brodsky reflexiona en un artículo periódico sobre la utilización de los espacios de memoria en la ciudad de Buenos Aires y el Río de la Plata, al tiempo que se plantea los interrogantes que están en la base de este estudio: “¿Qué pasó en nuestro país? ¿Cómo fue que se asesinaron miles de argentinos desde el Estado hace tan poco tiempo? ¿Qué cambió desde entonces? ¿Podemos restañar las heridas producidas en nuestra sociedad? ¿Qué papel puede jugar el arte en este proceso? ¿Cómo le contamos lo que pasó a las nuevas generaciones? ¿Cómo se transmiten el conocimiento y la experiencia, la emoción, el miedo, la memoria de lo que no se ha vivido?” (s.n.).

En este contexto, su homosexualidad resulta un elemento identitario que lo aleja todavía más de la figura paterna, modelada según los principios machistas de la Escuela de Mecánica de la Armada, epicentro de la represión dictatorial. Por eso, la más aterradora evocación del padre está en el sueño, donde aparece como protagonista de una iniciación sangrienta: ha asesinado a su propia madre para ser admitido en la ESMA:

Es mi padre.

Y me acerco a mirarlo. Trae a su lado una camilla, como quien trae una ofrenda. Azucenas para la virgen en el mes de María. ... Es su tributo. ¡El precio que ha pagado! ¡El que le valdrá por fin su iniciación, su nombre! Y estoy por apartarme para dejarle paso cuando de pronto mi padre vuelve su rostro hacia mí y le descubro dos ojos rojos, locos, una mirada atroz que no ve y sin embargo vislumbra en mí algo que yo no nombro, que no entiendo, que me aterra entender.

... Como bandada de buitres los marinos se acercan a gustar el espectáculo imprevisto que el otro les ofrece. Y parecen tan ansiosos que hacen caer sin querer la sábana ensangrentada:

Es mi abuela.

La madre de mi padre. Muerta (260).

La presencia de la madre de Leonardo es otro componente importante, ya que ella es también testigo de lo ocurrido. Claro que lo es de una manera ambigua, por un lado se opone al padre en su manera de ver las cosas (es solidaria con las vecinas y se compadece de ellas), y al mismo tiempo parece colaborar con el jefe del grupo de tareas al responder a su interrogatorio. Su deterioro mental y físico al final de la novela, (está sorda y muestra signos de senilidad), no hace sino aumentar la complejidad de su estatuto como personaje. Pienso que este posee el alcance simbólico de la madre, no solo desde el referente de las Madres de la Plaza de Mayo, sino también como imagen de la sociedad argentina contemporánea, marcada por la dictadura y luchando entre la memoria y el olvido (Jelin).

La declaración bajo tortura o ante un juzgado democrático es un eje estructurador de todo el relato. Leonardo revisa sus recuerdos ante su posible declaración ante un juez y, como parte de sus mecanismos de evocación, rememora las declaraciones de Diana Kuperman ante el General Camps durante su secuestro y años más tarde ante un juez en un Juicio por la Verdad. Esta manera de narrar implica una revisión a fondo del grado de proximidad con la verdad en un caso clave del periodo dictatorial, el conocido como el “Caso Graiver” o “Caso Papel Prensa”, que volvió a la actualidad política del país en 2010<sup>23</sup>. Este hecho histórico será el telón de fondo que explica la desaparición de Diana Kuperman y, por ende, la participación del padre de Leonardo en el operativo destinado a secuestrarla.

Como en *Purgatorio*, en *Una misma noche* es muy significativa la red de referencias literarias que aparecen a lo largo del relato, reforzando la capacidad

---

23 Ver <http://www.juangasparini.com/libros/graiver-el-banquero-de-los-montoneros.php>.

evocadora de lo dicho y la evidente presencia de la literatura en la vida de un protagonista escritor. No se trata de un procedimiento del orden puramente intelectual, sino más bien una manera de subrayar los conflictos éticos del narrador, torturado interiormente por la pregunta: “¿Era igualmente culpable, y merecía igual castigo, el que mató y torturó que el que simplemente no se atrevió a enfrentar el horror?” (251). Tal es lo que ocurre con las referencias a la novela de Marcela Solá, *El silencio de Kind* (1999), al cuento de Cynthia Ozick, *Levitación* (1988), a la novela *El último encuentro* de Sandor Marai (1999), al poema de Borges, “La moneda de Hierro” (1976), y al cuento de Adolfo Bioy Casares “Otra esperanza” (1999)<sup>24</sup>. Esta última cita, así como las otras mencionadas, guarda una relación muy estrecha con las reflexiones del protagonista sobre la capacidad de la imaginación para entender la violencia y el terror. Sirva de ejemplo lo siguiente:

Y está ese otro cuento de Bioy, “Otra esperanza” –dijo Lila, pensativa–. En el que los inventores de una clínica siniestra explotan la energía del dolor de sus pacientes... y para ello, por supuesto, lo provocan. Debe ser del ’76, ’77, ese cuento. Tenés razón: *quizá no haya verdad que la imaginación no intuya...* (249; el énfasis no está en el original).

La novela de Brizuela presenta a un narrador que deriva entre las trampas de la memoria, la confusión provocada por la culpa y las angustias de la mala conciencia de las que busca liberarse por medio de la escritura. La estructuración externa del relato, bajo su aparente racionalidad, no hace más que poner en evidencia lo anterior. Es decir que, ante la pulsión del recuerdo traumático y su efecto desorganizador del relato, la estrategia narrativa del ordenamiento cronológico y alfabético parece ser la salida hacia una verbalización eficaz del conflicto. Hago esta observación convencida de que, desde una escala individual, este fenómeno puede relacionarse con un comportamiento colectivo de la sociedad argentina. El consenso social dicta que hay cosas del pasado de las que es mejor no hablar, y si se hace, deben adquirir la apariencia de lo ordenado y controlable<sup>25</sup>. Ante la violencia, el texto literario no solo asume la tarea de exponer el malestar de la conciencia en su arbitraria naturaleza, dejándose ganar por un

---

24 En la novela de Solá, el personaje “da un concierto de piano ante un jerarca de la dictadura para poder acercársele después y preguntarle por su hermana desaparecida.” (38) En la novela de Marai, dos amigos se reencuentran cuarenta años después y se enfrentan ante el recuerdo de una misma mujer. (81) El cuento de Ozick es evocado en el contexto del antisemitismo de los militares, tras la frase ‘los judíos están en las nubes’ (81) En cuanto al libro de Borges, *La moneda de hierro*, aparece en el recuerdo de Leonardo, en 1977: “El libro que comienza: ‘Qué no daría yo por la memoria...’ [...] el libro que reflexiona, largamente, sobre el mundo del sueño” (187). Es un recuerdo conflictivo ligado al problema central de la filiación, tal como aparece páginas después, en que se recuerda la visita de Borges al Gral. Videla, elogiando a Pinochet y, sin embargo: “Y a la vez es el único que me abre la posibilidad de un destino, que no sea ser padre, ni médico de policía, ni policía, ni muerto” (209).

25 En este sentido, el uso de frases hechas en el lenguaje coloquial resulta particularmente significativo.

orden externo y un lenguaje aproximativo y fuertemente connotado, sino que además detecta la existencia –en la lengua de hoy– de los rastros identificables del aparato represivo y de los mecanismos sociales que lo toleraron.

El hecho de que el narrador de *Una misma noche* busque al mismo tiempo reconciliarse con el recuerdo de su padre violento, con la decadente vejez de su madre y con su propia sensibilidad ‘anómala’ de homosexual muestra de qué manera el dinamismo de la memoria invade su presente. Recordar el pasado y entenderlo cambia, necesariamente, su vida actual. De esta forma, la novela de Brizuela expone contenidos éticos y políticos, al tiempo que ingresa en la categoría de género memorístico con diagrama familiar, tal como lo define Josefina Ludmer:

Va al horror del pasado de la fundación, y retorna al presente para cumplir con el mandato de escritura y transmisión (60).

El tiempo se repite y se duplica en la memoria: dos yoes, dos presentes, dos generaciones y dos personajes centrales que pueden ser uno solo. ... El tiempo de la memoria se repite, se duplica, se mide entre padres e hijos y es el tiempo familiar de una generación (62).

[La familia] sirve para narrar: las generaciones son un modo de contar en encadenamiento y en continuidad histórica con el pasado y el futuro. Por eso la familia es uno de los mecanismos de transición de dictadura a democracia<sup>26</sup>.

Esta trama familiar ha sido considerada también desde la perspectiva del filicidio, que permite explicar las circunstancias en las que una sociedad sacrifica a sus generaciones más jóvenes. Al respecto Elsa Drucaroff afirma:

La mancha temática del filicidio aparece en el ámbito privado como deseo o actitud filicida de los padres, pero también como pulsión político-social destructiva sobre la juventud. Si se ponen en serie las situaciones y connotaciones filicidas en los imaginarios narrativos de la postdictadura, queda claro que ambos sentidos están inextricablemente entremezclados (331)<sup>27</sup>.

En este contexto preciso, escribir resulta ser la culminación de la búsqueda de significado a través del tiempo. Creo que es en este sentido que el pretexto de la declaración jurídica, constantemente evocado por Leonardo en la novela como motor del recuerdo, deriva en creación artística y realiza una elaboración satisfactoria del trauma. La página final en negro (y no en blanco, tradicionalmente atribuible al vacío de la escritura) materializa, al mismo tiempo, la oscuridad de la memoria y la claridad de la escritura. No en vano le corresponde la última letra del alfabeto, punto de llegada y de salida. Ante ella se puede, por fin, nombrar lo abominable.

---

26 Ludmer agrega que: “Las políticas de la memoria son políticas de la justicia, de la identidad y la filiación, y políticas de los afectos” (68).

27 Ver especialmente el capítulo 9, “Hijos y padres: el imaginario filicida de la pos dictadura”.

## Conclusiones: ¿Quiénes construirán el relato?

La coincidencia más evidente entre estas dos novelas es el hecho de que ambas tratan el tema de los desaparecidos apelando al lenguaje de los sueños y el delirio<sup>28</sup>. El desaparecido genera un trauma sin solución, ya que resulta imposible realizar los rituales funerarios que permiten elaborar el duelo. Esta es una realidad tanto individual como colectiva que el discurso ficcional toma a su cargo para otorgarle la materialidad de las palabras. Es dable pensar entonces que nombrar al desaparecido viene a darle un cuerpo que es posible honrar e inhumar. Giorgio Agamben anotó a propósito de la eliminación de los cuerpos durante la Shoa:

*La privation de sépulture (à l'origine du conflit tragique entre Antigone et Créon) était aussi une forme de vengeance magique contre le corps du mort, condamné ainsi à demeurer une larva, à ne jamais trouver la paix. C'est pourquoi, dans le droit archaïque grec et romain, l'obligation des funérailles était si stricte qu'en l'absence d'un cadavre on exigeait l'inhumation d'un substitut, le colosse, double rituel du défunt (en général, une effigie de bois ou de cire) (102).*

Esta cita me lleva a afirmar que, mutatis mutandis, la 'aparición' de cada nuevo hijo de desaparecido, tarea incansable de las Abuelas de la Plaza de Mayo, certifica paradójicamente la muerte de sus padres, y se constituye en prueba irrefutable del crimen cometido contra quienes estuvieron y existieron (recordando la frase del Gral. Videla quien pretendía que los desaparecidos no eran ni estaban).

Al comenzar me fijé como primer objetivo el estudio de los alcances de la escritura a la hora de contar el horror. En los ejemplos que acabo de comentar, la acción se centra en personajes que, aunque fueron afectados por los hechos violentos, no fueron sus víctimas mortales. En el contexto argentino actual en el que, para los que no vivieron la última dictadura militar el pasado violento se hace tabú, resulta necesario tomar conciencia de quiénes construyen los relatos y de cómo lo hacen. Porque en esa misma medida se podrá evaluar mejor los aportes que las novelas estudiadas hacen al conjunto del trabajo colectivo de memoria histórica. Como se ha visto, quienes construyen los relatos son, por un lado, un novelista exiliado quien recupera la voz de la esposa de un desaparecido, que es al mismo tiempo la hija de un ideólogo de la represión. Por el otro lado, el narrador es un escritor, hijo de un suboficial de la Marina; un padre colaborador con las fuerzas represivas que lo aterroriza, dejándolo sujeto a la culpa, de la que busca redimirse para poder liberarse y ser él mismo. Una vez más, la culpa constituye una problemática perceptible tanto en lo individual como en lo social que permanece como un conflicto sin solución, y la novela verbaliza

28 En las dos novelas analizadas la acción se centra en personajes femeninos: Emilia y Diana Kuperman, y se autorrefieren en la actividad de sus narradores-escritores. La temática del hijotestigo de las atrocidades cometidas por un padre violento aúna también a las novelas de Martínez y Brizuela. Entre las diferencias más significativas figura la posición asumida por los narradores, uno en el exilio, el otro dentro del país, pero bajo la amenaza constante de la violencia.



sus alcances. Ambos se constituyen en voces marginales que buscan resolver el duelo ante la muerte en vida. Y lo hacen trazando una cartografía del deseo, el dolor y la culpa que subraya la invasión del tiempo histórico en el espacio (sea este el del exilio o el de la búsqueda).

Más allá del evidente enfrentamiento a la autoridad transformada en autoritarismo, el imaginario familiar subraya no solamente la necesidad de resolver el duelo sino también la afirmación de otras versiones de la historia que, desde la densa sustancia de lo personal e íntimo, se proyectan sobre lo social y público. Dicho en otras palabras, diferenciarse del padre violento es la única forma de afirmar la propia existencia, como contraofensiva frente al mandato de no ser, no hablar, no recordar (e incluso, no olvidar). En la medida en que Leonardo se deshaga de la culpa de ser el hijo de un marino cómplice de la dictadura, y Emilia reconozca que su padre ordenó la desaparición y muerte de su esposo, ambas novelas representan un comportamiento social necesario: identificar a los victimarios que todavía se pretende ocultar, y enterrar a los muertos cuyos cuerpos desaparecieron. En este sentido los dos textos se afirman como instrumentos de una rememoración simbólica más rica y constructiva, la fuerza del lenguaje (que nombra las cosas con palabras devaluadas pero eficaces), el sueño (que representa lo innombrable), y la fantasía reparadora (que sustituye lo muerto por lo vivo).

En mi lectura de ambas novelas, creo haber repasado algunos elementos que responden a la definición de la textualidad como un inconsciente abierto, de la cita inicial de Drucaroff, y que están presentes en la noción de “densidad transparente” a la que se refiere el epígrafe de Semprún. Estos son algunos de los desafíos de la memoria materializados en los textos de Martínez y Brizuela que acabo de interpretar, inscritos en el movimiento incesante del pasado, que siempre regresa y exige –como afirma Jelin– “un compromiso cívico... que sea más democrático más inclusivo” (249). O, como subrayó Carlos Fuentes (2009) acerca de *Purgatorio*, pero que considero aplicable también a la obra de otros escritores: “Quizá Tomás Eloy Martínez nos advierta, desde su vida, desde su muerte, que cuando al cabo entendemos nuestra miseria, podemos entender sus abismos y sus cumbres y, a partir de ello, conocer la verdad” (s.n.).

## Referencias bibliográficas

Agamben, Giorgio. *Ce qui reste d'Auschwitz*. París: Payot, 1999.

Alcoba, Laura. *La casa de los conejos*. Buenos Aires: Edhasa, 2010.

Aletta de Sylvas, Graciela. “La ficción: espacio simbólico de la ausencia en la novela argentina contemporánea”. *Amerika 2* (2010). En línea. Consultado 27 de noviembre de 2013. DOI : 10.4000/amerika.1177.

Alighieri, Dante. *La divina Comedia*. Madrid: Austral, 2010.

- Arfuch, Leonor. *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Bioy Casares, Adolfo. *El héroe de las mujeres* [“Otra esperanza”]. Buenos Aires: Emecé, 1999.
- Borges, Jorge Luis. *Elogio de la sombra*. 1969. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- \_\_\_\_\_. *La moneda de Hierro*. Buenos Aires: Emecé, 1976.
- \_\_\_\_\_. *El otro, el mismo*. 1964. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- Brizuela, Leopoldo. *Una misma noche*. Doral: Alfaguara, 2012.
- Brodsky, Marcelo. “Lugares donde poder reflexionar sobre el pasado”. *Ñ, revista de cultura*. Suplemento de *Clarín* 3 de octubre de 2013. Consultado 22 de noviembre de 2013.
- Deffis, Emilia. *Figuraciones de lo ominoso: memoria histórica y novela posdictatorial*. Buenos Aires: Biblos, 2010.
- Del Cueto, Carla y Mariana Luzzi. *Rompecabezas. Transformaciones en la estructura social argentina (1983-2008)*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2008.
- Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé, 2011.
- Fuentes, Carlos. “Los desaparecidos de Tomás Eloy”. *El País* 21 de marzo de 2009. Consultado 12 de noviembre de 2013.
- \_\_\_\_\_. “Tomás Eloy fue el escritor que nos acercó a la verdad”. *La Nación* 2 de febrero de 2010. Consultado el 21 de noviembre de 2013.
- Gasparini, Juan. *Graiver, el banquero de los montoneros*. Buenos Aires: Norma, 2010.
- Jelin, Elizabeth. “¿Víctimas, familiares o ciudadanos/as? Las luchas por la legitimidad de la palabra”. *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*, E. Crenzel, coord. Buenos Aires: Biblos, 2010. 227-249.
- Kristal, Efraín. “What is, is not: Dante in Tomás Eloy Martínez’s *Purgatorio*.” *Bulletin of Latin American Research* 31. 4 (October 2012): 473-84. DOI: 10.1111/j.1470-9856.2012.00740.x
- Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- Lvovich, Daniel y Bisquert, J. *La cambiante memoria de la dictadura. Discursos públicos, movimientos sociales y legitimidad democrática*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2008.
- Marai, Sandor. *El último encuentro*. Barcelona: Salamandra, 1999.
- Martínez, Tomas Eloy. *Purgatorio*. Buenos Aires: Alfaguara, 2008.

- \_\_\_\_\_. “El Olimpo del horror”. *El País* 1 de enero de 2006. Consultado el 11 de noviembre de 2013.
- Ozick, Cynthia. *Levitación*. Barcelona: Montesinos, 1988.
- Persino, María Silvana. “Memoriales, museos, monumentos: la articulación de una memoria pública en la Argentina posdictatorial”. *Revista Iberoamericana* LXXIV. 222 (2008):1-16. En línea. Consultado el 27 de noviembre de 2013.
- Piñeiro, Claudia. *Un comunista en calzoncillos*. Madrid: Santillana, 2013.
- Ramos, Arturo. “Conciencia de culpa”. *Cuadernos hispanoamericanos* 745-746 (2012): 189-194.
- Robin, Régine. « La autoficción. El sujeto siempre en falta ». *Identidades, sujetos y subjetividades*. Leonor Arfuch comp. Buenos Aires: Prometeo, 2005. 45-58.
- Solá, Marcela. *El silencio de Kind*. Buenos Aires: Planeta, 1999.
- Valverde, Lucie. «Entre fiction et réalité: un portrait de l’Absent dans *Purgatorio* de Tomás Eloy Martínez». *Le portrait: champ d’expérimentation*. Fernando Copello y Aurora Delgado Richet, dirs. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2013. 297-306.
- Verbitsky, Horacio. *El vuelo*. Buenos Aires: Sudamericana, 2004.
- Vilarino, Idea. *Poemas de amor*. 1957. Barcelona: Lumen, 1984.
- Villoro, Juan. “Una cartografía conjetural”. *ADN Cultura*. Suplemento de *La Nación* 10 de enero de 2009. En línea. Consultado 27 de noviembre de 2013.

---

**Fecha de recepción:** 17/02/2016 / **Fecha de aceptación:** 28/03/2016