

Fingimiento y ficción en la narrativa argentina sobre los años 70

✉ VICTORIA GARCÍA / Universidad de Buenos Aires – CONICET / victoriaggarcia@gmail.com

Resumen

El fingimiento es un tema central de la narrativa argentina sobre los años 70, vinculado a las dobles identidades que asumieron los miembros de organizaciones revolucionarias clandestinas, por un lado, y a la simulación de la colaboración a la que recurrieron para sobrevivir ciertos militantes detenidos durante la dictadura, por otro. Pero, además, el fingimiento es la forma que cobra cierta literatura sobre los 70, en la que la tematización de la simulación como modo de vida, dentro y fuera del cautiverio, se realiza mediante procedimientos narrativos característicos del discurso ficcional. En efecto, la ficción implica un tipo particular de fingimiento. El presente artículo orienta sus reflexiones en esa línea. En primer lugar, introducimos la cuestión de las relaciones entre fingimiento y ficción, subrayando la oscilación semántica entre engaño y creación imaginativa, que históricamente ha rodeado al concepto de ficción. En segundo lugar, analizamos tres textos que tematizan el fingimiento como práctica cotidiana y hasta vital en los años 70: *Los compañeros* (Rolo Diez), *La Voluntad* (Eduardo Anguita y Martín Caparrós) y *Pequeños combatientes* (Raquel Robles). Al recrear el proceso de la década de 1970 como una gran «ficción» sostenida por sus

protagonistas, estos textos intervienen en los dilemas y debates de posdictadura, exponiendo la complejidad de las subjetividades políticas que participaron de aquella experiencia.

Palabras clave: fingimiento • identidad • clandestinidad • posdictadura • autoficción

Abstract

Pretense is an important theme in Argentine narrative about the 70s. On one hand, it is related to double identities which were assumed by members of clandestine revolutionary organizations; on the other hand, it is linked to the simulated collaboration as a strategy of survival adopted by some activists who were prisoners during the dictatorship. Moreover, pretense gives shape to certain literature about the 70s in which simulation as a way of life, in and outside captivity, is represented by means of narrative procedures which are characteristic of fictional discourse. In fact, fiction implies a particular type of pretense. In such sense, this paper firstly poses the question of relations between pretense and fiction, emphasizing the semantic ambiguity between deception and imaginative creation, which has historically surrounded the concept of fiction. Secondly, we analyze three texts which present

pretense as an everyday and even vital practice during the 70s: *Los compañeros* (Rolo Diez), *La Voluntad* (Eduardo Anguita y Martín Caparrós) and *Pequeños combatientes* (Raquel Robles). These texts recreate the 1970 decade process as a great «fiction» held by its protagonists. They take

part in post-dictatorship dilemmas and debates, showing the complexity of political subjectivities which participated in such experience.

Key words: pretense • identity • clandestine activism • post-dictatorship • autofiction

Introducción. Formas de fingir: distancias y aproximaciones entre ficción y engaño

Françoise Lavocat afirma que, si se analiza la historia cultural de la ficción en una perspectiva de larga duración, su significado no ha cesado de oscilar entre una concepción vinculada a la simulación tramposa y al engaño, por un lado, y una ligada a la simulación que se exhibe como tal y se realiza con fines imaginativos y lúdicos, por otro (20). La noción de fingimiento se encuentra en la base de dicha ambigüedad. En efecto, en el lenguaje ordinario la palabra «ficción» —derivada del latín, *fingere*— designa la acción de fingir, y remite en forma indeterminada ya a creaciones de la imaginación, ya a falsificaciones de la realidad (Hamburger:47–48; cfr. también Cohn:1–3 y Schaeffer 2010).

Ciertas teorías del discurso ficcional, y en particular los enfoques pragmáticos, han buscado resolver la imprecisión conceptual que rodea al término «ficción», a partir de la distinción entre fingimiento serio y lúdico: el primero se realiza con una intención de engaño que no debe ser conocida por el interlocutor para que la acción de fingir funcione como tal; el segundo, en tanto, implica un pacto comunicativo compartido por los interlocutores, que establece el carácter recreativo del discurso en cuestión y lo sustrae de una descripción en términos de verdad o falsedad de sus enunciados (Searle:326, Schaeffer 1999:130). Jean-Marie Schaeffer ha señalado, en esta línea, que la ficción se vale del dispositivo del engaño, pero produce distintos efectos de sentido (39–40). De hecho, mientras que el fingimiento lúdico crea un universo imaginario y empuja al destinatario a introducirse en ese universo, el fingimiento serio induce al interlocutor a adoptar creencias falsas (138). El autor sostiene, en la misma línea, que el engaño y la ficción tienen lugar en condiciones sociales muy diferentes: el fingimiento engañoso pone de relieve relaciones intersubjetivas antagónicas, mientras que la situación de fingimiento lúdico compartida asociada al discurso ficcional «sólo es posible en el marco de una organización social en la que la cooperación recíproca es más importante que las relaciones conflictivas» (148).

La noción de fingimiento se encuentra, así, en la base de la definición del estatuto de la ficción. Asimismo, el concepto permite describir el funcionamiento específico de la ficción verbal y de su manifestación artística, la literatura de ficción (cfr. Genette 1991:31, Schaeffer 2010). En este sentido, es sabido que la ficción narrativa no conforma un ámbito uniforme sino que funciona bajo dos

Fecha de recepción:

5/7/2016

Fecha de aceptación:

27/3/2017

modalidades distintas, la heterodiegética y la homodiegética (Genette 1991:30–53, Cohn, Schaeffer 1999:49–50, Lavocat). En la ficción heterodiegética, el autor finge hacer aserciones verídicas (Searle:327, Schaeffer 1999:247), asumiendo la voz de un narrador que opera como una instancia discursiva abstracta, irreductible a una persona real o ficticia —i.e., no es el autor ni tampoco uno de los personajes del relato—. La narrativa heterodiegética es, desde esta perspectiva, la forma impersonal de la literatura de ficción (Genette 1991:34). En la ficción homodiegética, el autor finge ser otra persona que hace aserciones verídicas (Searle:328, Schaeffer 1999:247). El relato contiene en este caso un narrador que, además, es un personaje. Por eso, la narrativa ficcional en primera persona se ha caracterizado como una forma de simulación o de sustitución de identidad (Genette 1991:52, Lavocat:36).¹

Los conceptos de fingimiento serio y lúdico permiten, de esta manera, comprender el funcionamiento de la ficción en general y de la ficción literaria en particular. Lejos de constituir meras abstracciones teóricas, ajenas a la experiencia ordinaria del mundo social, se trata de categorías que operan de manera imprescindible, aun intuitiva, en la vida cotidiana. En efecto, los juicios intuitivos que permiten diferenciar la ficción de la mentira, por una parte, y distinguirlas por otra parte de lo que se considera verdad, orientan a diario la actividad discursiva y la vida social.²

No obstante, si la diferencia entre fingimiento serio y lúdico es ineludible como criterio ordenador de la experiencia del mundo social, a la vez hay que comprender que ambas modalidades del fingimiento pueden confundirse en situaciones de la vida real. En efecto, la actividad discursiva no es lineal, y se presta a la ambigüedad y a los equívocos de manera constitutiva más que excepcional (Culioli:26). En esta línea, es posible observar diversos casos de fronteras imprecisas entre fingimiento serio y lúdico. Por un lado, existen malentendidos imprevistos: discursos que son producidos como ficticios, con una finalidad lúdica, pero se interpretan como factuales y, en este sentido, engañan a los lectores involuntariamente. Tal fue el caso de la célebre adaptación radiofónica de *La guerra de los mundos*, de Orson Wells (1938), y algo similar ocurrió con la biografía ficticia *Marbot* de Wolfgang Hildesheimer (1981), que los lectores interpretaron como historia de vida de una persona real (Ryan:170, Cohn:29, Schaeffer 1999:115–116, Caira:138). Por otro lado, existen casos de ambivalencia del pacto de lectura, que inducen a la confusión entre lo serio y lo lúdico, volviendo inciertas las fronteras entre ficción, engaño y verdad. En la literatura moderna, estas confusiones premeditadas han sido frecuentes. Edgar Allan Poe combinó a menudo el ejercicio de la ficción con el de la falsificación: inventó noticias sobre avances científicos y las difundió en la prensa, no solo para empujar a sus destinatarios a creer historias falsas, sino también con una finalidad lúdica y hasta literaria, que consistía en experimentar hasta qué punto dichas historias podían resultar verosímiles, en el doble sentido de creíbles e imaginables (Bourgoyne:17–34).³ Jorge Luis Borges intentó un truco parecido a los *hoaxes* de Poe con «El acercamiento a Almotásim», que fingía ser la reseña de una novela india, y que el autor incluyó originalmente en su

volumen de ensayos *Historia de la eternidad* (1936) —engañando así a algunos lectores, que creyeron en la existencia real de aquel libro inventado— (Genette 1962:324–328, Borges:103–104, Rodríguez Monegal:240). Más recientemente, la autoficción —especie particular de la narrativa ficcional homodiegética, en la que el autor inventa un personaje ficticio que lleva su mismo nombre o uno similar—, ha consagrado la ambigüedad del pacto de lectura como convención de un género literario (Alberca 2005:6–7). En la autoficción, el carácter lúdico del relato se asocia a la imprecisión de las fronteras entre lo ficticio y lo verídico. Si bien la identidad fingida que asume allí el autor no se asocia a una intención deliberada de engaño, el género funciona a condición de escamotear información ante los lectores, básicamente, la que permitiría discernir de modo concluyente si el texto es autobiográfico y/o ficcional. En este sentido, la autoficción no deja de implicar cierto ocultamiento: como lo señala Alberca, en ocasiones el género constituye un «elaborado subterfugio para esconder pudorosamente lo que no se quiere exponer al juicio público» (II).

Así, si el concepto de ficción ha sido ambivalente a través de su historia cultural, ello no se debe simplemente a arbitrariedades o imprecisiones del lenguaje ordinario. Más aun, se trata de que las dos formas del fingimiento, una engañosa y otra lúdica, se entrecruzan en diversas situaciones de la vida real. Tales situaciones se encuentran insertas, a la vez, en condiciones históricas, políticas y socioculturales. Por eso, el análisis de las relaciones entre fingimiento y ficción remite necesariamente a prácticas humanas, dimensiones de la experiencia y formas de vida social.

El caso de la narrativa argentina sobre el proceso político de la década de 1970, que nos proponemos analizar en este artículo, muestra a las claras las relaciones complejas entre ficción y fingimiento, que hemos introducido en los párrafos precedentes. En efecto, la experiencia de los años 70 tiende a aparecer en ciertos textos dedicados a ella como una «ficción» sostenida por sus protagonistas, en particular por los miembros de organizaciones revolucionarias, que mantuvieron dobles identidades debido a la clandestinidad en la que desarrollaron su actividad política. Para los clandestinos, el fingimiento (serio, i.e. engañoso) fue una forma de vida y, más aun, fue vital, ya que de la simulación constante dependió el funcionamiento de las organizaciones y, sobre todo, la supervivencia de sus militantes. Dada esa simulación constante, las referencias a la vida como ficción y a la acción política como actuación teatral son múltiples en los textos que se refieren al tema. Pero, además, el fingimiento permea la forma de los relatos que lo tienen como núcleo temático: como veremos a continuación, la ficción —que es un tipo de fingimiento— proporciona un dispositivo de representación propicio para (re)crear la simulación y la duplicación de identidades que atravesó la vida cotidiana de los militantes clandestinos en los años 70.

Fingimiento y ficción en la narrativa argentina sobre los años 70

Abordaremos en lo que sigue las relaciones entre fingimiento y ficción que se constatan en una serie de narrativas sobre el proceso político de los años 70.

Perseguimos, con dicho análisis, un objetivo doble: por una parte, buscamos contribuir a los estudios sobre la literatura argentina de la posdictadura, en los cuales el tema de la simulación no ha recibido atención específica por parte de la crítica;⁴ por otra parte, nos interesa aportar a la reflexión sobre la naturaleza de la ficción y sobre sus relaciones con el fingimiento, cuestión que ha suscitado profusos debates académicos en las dos últimas décadas, debates de los cuales, no obstante, la literatura argentina y latinoamericana ha estado prácticamente ausente.⁵

Como ya sugerimos, el tema del fingimiento es central en la narrativa sobre el proceso argentino de la década de 1970. En particular, se vincula a tres aspectos interrelacionados de la experiencia política de aquellos años: primero, las condiciones de clandestinidad en las que se desarrolló la actividad de las organizaciones revolucionarias, por las cuales sus militantes debieron sostener dobles identidades; segundo, las estrategias de supervivencia a las que recurrieron los militantes detenidos durante la dictadura, entre las que se contó la simulación de la colaboración con los represores; tercero, las repercusiones de la militancia clandestina y de la represión dictatorial en la vida de los hijos e hijas de los miembros de las organizaciones revolucionarias, que a menudo debieron fingir para encubrir la identidad política de sus padres. Consideraremos estas cuestiones tal como aparecen representadas, respectivamente, en tres textos: *Los compañeros* de Rolo Diez (1987), *La Voluntad* de Eduardo Anguita y Martín Caparrós (1998) y *Pequeños combatientes* de Raquel Robles (2013). Se trata de narrativas que, aun habiendo sido escritas en momentos disímiles de la posdictadura,⁶ comparten dos características relevantes a los fines de lo que nos ocupa: desde el punto de vista de su tema, presentan el fingimiento como una dimensión central del proceso político de los años 70; desde el punto de vista formal, combinan modos de ser de la narrativa factual y ficcional: *Los compañeros* y *Pequeños combatientes* son ficciones que sugieren elípticamente una dimensión testimonial, mientras que *La Voluntad* es narrativa factual que apela a procedimientos característicos del discurso ficcional.⁷ Como veremos, el contenido y la forma de estos textos no se combinan de manera azarosa, sino que son interdependientes: el recurso a la ficción permite re-crear las dobles vidas y los desdoblamiento de identidades que signaron las prácticas de militancia en la década de 1970. Los textos que analizaremos, así, no solo tematizan ciertos métodos de organización y acción política. Más aun, exponen la complejidad de la experiencia setentista, que surge al ser considerada desde la perspectiva de las subjetividades que participaron en ella.

Militancia clandestina y teatralidad de la vida cotidiana: *Los compañeros* de Rolo Diez

Disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene.

Uno remite a una presencia, el otro a una ausencia.

JEAN BAUDRILLARD, *Simulacres et simulation*

Distintos estudios historiográficos y sociológicos han reflexionado sobre los procesos de construcción de subjetividades revolucionarias ligados a las prácticas políticas de los grupos militantes de los 70 y, en particular, a ciertas modalidades de organización y acción que desplegaban las guerrillas de la etapa (Calveiro 2005, Pittaluga 2009, Carnovale, Oberti). En relación con su estructura clandestina, señalemos que si bien la existencia de las organizaciones como Montoneros y ERP era conocida públicamente, su funcionamiento dependía de que se desconociera la identidad de sus miembros, sus decisiones y sus objetivos. Debido a ello, los militantes pasaron a asumir identidades falsas, no solo al encarar relaciones sociales por fuera de los grupos políticos a los cuales pertenecían, sino también frente a sus propios compañeros (Peller:9). En efecto, dentro de las organizaciones se implementaban límites estrictos a la circulación de la información: se evitaba que los militantes tuvieran un conocimiento completo de la estructura a la que pertenecían, para impedir filtraciones indeseadas de datos comprometedores, así como para desproveer a los miembros de las organizaciones de información que pudiesen revelar en caso de ser detenidos y, sobre todo, sometidos a tormentos. Dentro del ERP, este sistema se denominó «tabicamiento» (Mattini:130).

Debido a lo anterior, la vida de los militantes clandestinos se tejió en torno del secreto de su participación política y, más aun, de su verdadera identidad. Ocultar qué hacían y quiénes eran les implicó, en lo cotidiano, fingir una identidad que no era la propia. «Todo el tiempo tenía que andar inventando la historia de lo que estaba haciendo, por si lo paraba la policía», dice *La Voluntad* a propósito de Luis Venencio, militante de Montoneros (Anguita y Caparrós:28). Las referencias al fingimiento y a la simulación como características centrales de la vida de los militantes de los 70 son constantes en narrativa sobre el período.⁸ Sin embargo, el texto que más abiertamente aborda el tema, y que aquí consideraremos, es *Los compañeros*, de Rolo Diez. El libro se publicó en 1987 en México —donde se había exiliado el autor—, y solo trece años más tarde se editó en la Argentina. Cuenta la historia de Roberto y de sus compañeros de militancia en el PRT-ERP, tal como transcurre entre el tercer gobierno peronista y los primeros años de la dictadura militar.

Los compañeros es una novela pero, dentro de ese género, presenta características singulares. Por una parte, el relato alterna sistemáticamente entre la enunciación homodiegética y la heterodiegética, alternancia que marcan los capítulos, titulados todo a lo largo de la novela «Roberto» y «Los compañeros»: en el primer caso narrador y protagonista coinciden, en el segundo discrepan. Por otra parte, el carácter ficcional que a primera vista tendería a atribuirse inequívocamente al relato sobre Roberto, se combina con una dimensión testimonial —factual— que queda expuesta ante el lector, en la relación que el texto mantiene con su paratexto editorial. En efecto, las solapas del libro indican que el propio Diez fue militante del PRT-ERP y que, al igual que el personaje, se exilió durante la dictadura. Asimismo, el prólogo escrito por Luis Mattini, exdirigente del partido, explicita la ambigüedad entre ficción y testimonio que caracteriza al texto:

«Los compañeros» es una novela, una excelente novela y a la vez es un veraz testimonio con profundas reflexiones» (Mattini en Diez:6).⁹ Finalmente, existe una similitud evidente entre el nombre del autor, Rolando, y el del personaje, Roberto (Longoni:78). En este sentido, *Los compañeros* presenta un componente autoficcional deliberado (Peller:6). Lo que importa destacar sobre las singulares características de la novela de Diez es que no pueden explicarse sin considerar la relevancia que tiene en el texto la cuestión del fingimiento y de las dobles identidades, como rasgos centrales de las subjetividades militantes de los años 70.

En efecto, el hecho de que Roberto debe fingir en forma metódica para evitar que se descubra su condición de militante constituye un núcleo temático central de *Los compañeros*. Se trata de un fingimiento cotidiano que describe el narrador desde el comienzo de la novela:

Roberto tomó el 59 en Cabildo y Lacroze. Parecía (eso esperaba) un vecino normal del barrio de Belgrano, de algo más de treinta años, entre sobrio y moderno y no muy afectado por la crisis. Se infligía el pelo corto y un bigote recortado que le agregaban cierto tufo cuartelero.

Se había acostumbrado a cultivar ese aspecto y a utilizarlo frente al portero y los vecinos del edificio en que vivía, dotándose de los silencios adecuados y de las medias palabras suficientes para sugerir los sordos ruidos, los amaneceres en playones de silencio.

Para eso le servía la amistad con Gerardo, en cuya familia había dos jueces y un lejano brigadier retirado. Los apellidos de Roberto y Gerardo sonaban parecido y mientras no hubiera que mostrar los documentos pasaban por parientes. (Diez:16)

El protagonista oculta su identidad militante frente a desconocidos, lo cual conlleva necesariamente guardar un secreto frente a ellos —preservar los «silencios adecuados» y emitir las «medias palabras suficientes»—. Pero, más aun, fingir no ser militante implica ostentar una identidad ajena cuyos caracteres se contraponen deliberadamente a los estereotipos vinculados con el activismo de izquierda: si militar supone rebelarse, Roberto aparenta ser «sobrio»; si la desposesión económica predispone a la lucha contra el orden establecido, Roberto se muestra «no muy afectado por la crisis»; si, finalmente, las fuerzas armadas encarnaban al *otro* negativo de la militancia revolucionaria setentista (Calveiro 2005:112–113, Carnovale:122-142), Roberto se infunde un aire «cuartelero» y se hace pasar por pariente de un brigadier. El personaje aparenta ser un sujeto con características diferentes y hasta opuestas a las que se suponen propias de un militante de una organización revolucionaria, lo cual le permite resguardar su identidad política verdadera.

La vida en la clandestinidad, entonces, no solo se teje en torno de un ocultamiento: también integra una constitutiva teatralidad. Esta aparece señalada con tono irónico en diversos pasajes de *Los compañeros* que equiparan la cotidianidad transitada por Roberto a una obra de teatro sostenida en el tiempo. Así, en un episodio en el que el protagonista se enfrenta a la mirada inquisidora de un desconocido que, según piensa, podría ser el mismo sujeto que años antes lo ha

torturado, el narrador comenta: «Se afirmó en el terreno para organizar una figura desafiante que no dejara traslucir el desconcierto (...). Manipuló los cigarrillos teatralmente, en esa representación tendida hacia la inercia de un solo espectador» (Diez:64).

Roberto debe representar su papel de no-militante no solo frente a los adversarios políticos de su organización sino también frente a sus compañeros, tal como se observa en la siguiente escena, en la que el personaje es descubierto por otro joven durante una cita política clandestina:

Su mirada se cruzó con la de Roberto y *el joven esbozó dos milímetros de sonrisa* sin abrir la boca, lo suficiente para que Roberto comprendiera que había sido descubierto. Se quedó tranquilo, porque *había un aire de complicidad indudable en la divertida mirada del giocondo.*

(...) —¿Qué pasa? —preguntó el gordo.

—Nada. Me pareció que lo conocía —Roberto repasó rápidamente la conversación sostenida con el Diego y se dio cuenta de que había usado dos veces la palabra «minuto», exclusiva del código clandestino, con la que se alude a una historia que explica una situación cuya verdadera explicación es otra. (...) *Fallaban los personajes de la obra* (...). Ni la señora, ni el comerciante, ni la muchacha se habían fijado en nada, porque no iban por la vida fijándose en todo. Distinto era el caso del joven, *seguramente también un clandestino*. Como hubiera sido para muchos agentes represivos que manejaban al dedillo la jerga conspirativa, olfateaban la presa a cada paso. (44, subrayado nuestro)

La escena es significativa porque muestra la seriedad con la que Roberto simula como militante clandestino: lo hace de una manera tan rigurosa que debe ocultar su identidad frente a militantes como él, incluidos compañeros de la propia organización. Al mismo tiempo, el pasaje expone cierto matiz lúdico —divertido, cómplice— que la simulación adquiere cuando se sostiene entre compañeros. En este caso, en efecto, el secreto que motiva el fingimiento es compartido por los militantes que, juntos, traman un engaño frente a personas ajenas a la organización y frente a agentes represivos. Así, existe una dimensión de cooperación recíproca en la simulación de los clandestinos: un pacto tácito de acoplarse al *como si* del otro, que no es unilateral sino compartido y que, en ese sentido, se parece al fingimiento lúdico propio de la ficción. De allí que la comparación con el teatro resulte particularmente pertinente en este pasaje del texto.

En *Los compañeros*, el teatro es constitutivo de la vida en la clandestinidad a un punto tal que implica sostener una doble identidad: una actitud contradictoria entre la militancia que se lleva adelante y la negación de dicha práctica que se simula en lo cotidiano, tal como lo explicita el narrador en uno de los pasajes de la novela: «Tremenda contradicción de la gente que vive al mismo tiempo la vida del buen vecino y la conspiración más rigurosa. El tiempo que se pierde, la energía y los nervios que se gastan en realizar tal o cual movimiento, por si llega a ocurrir tal o cual cosa» (91). Las expresiones del narrador —a menudo, como dijimos, cargadas de ironía—¹⁰ indican los problemas que debe sortear Roberto

al llevar una doble vida como militante clandestino. En efecto, la simulación aparece como una práctica difícil de sostener en el tiempo, y como un motivo de padecimiento, hasta el punto de que lleva a la alienación: «así de esquizofrénica es la vida de los clandestinos» (89), señala el narrador en otro pasaje del texto.

La subjetividad contradictoria y escindida de los militantes, tal como la tematiza la novela de Diez, no solo tiene que ver con la necesidad de simular constantemente que impone la clandestinidad. Además, se asocia a las tensiones que atraviesa el protagonista de la novela cuando se enfrenta a situaciones en las que su voluntad singular como sujeto contradice la disciplina partidaria. Así resulta claro en el episodio en el que Roberto se refiere a las circunstancias de su separación y su decisión de comprometerse en una nueva pareja, decisión que es cuestionada por responsables políticos de la organización. El relato del conflicto se estructura, de nuevo, en torno de la metáfora teatral, como si se tratase de sucesivos actos de una obra dramática: «Los personajes, por orden de aparición, somos: Mariana, yo, el cajetilla, mi ex mujer», dice el narrador y protagonista, y caracteriza la escena como un «sicodrama político–existencial» (58). La misma forma del relato, homodiegético en este pasaje, expone el desdoblamiento entre un personaje que acepta la integración completa de su vida al partido, y un narrador que ha tomado distancia de ese *otro* que fue durante su militancia:

Es importante que nos detengamos en la confesión que voy a hacer, para que podamos vislumbrar los principios del lavado de cerebro y de la manipulación de la voluntad hecha en nombre de instancias superiores.

—Yo ya he dejado de decidir mi vida individualmente. Las decisiones debo tomarlas dentro del partido —son algunas de las atrocidades que profiero, sin animarme a mirar de frente los ojos de Mariana, más atento a la chispa de benevolencia que proyectan sobre el ceño fruncido del responsable político. (59)

La distancia de Roberto respecto del proceso político de los 70 se representa en la forma de una discrepancia entre los dos roles que aquel desempeña en la novela: personaje, por un lado, y narrador, por otro. Mientras que el primero enuncia sin vacilaciones su conformidad con la línea partidaria, el segundo caracteriza dicha actitud como sujeción a un «lavado de cerebro». Subrayemos que esta divergencia entre dos formas de ser de Roberto —entre quien es y quien ha sido—, no puede comprenderse sin considerar el distanciamiento espacio–temporal y subjetivo que trae aparejado el exilio, situación a la cual el protagonista arriba en la segunda parte del relato, y que además atraviesa la escritura del libro: de hecho, como señalamos más arriba, Diez salió exiliado de la Argentina en 1977 y luego de residir en Europa se radicó en México, donde publicó por primera vez la novela.¹¹

Notemos, además, que entre el desdoblamiento del personaje de Roberto ligado a sus discrepancias respecto de la línea partidaria, por una parte, y el que se vincula a la simulación sistemática que exige la clandestinidad, por otra, existe

una relación estrecha. En efecto, si como hemos visto el fingimiento de los clandestinos tiende a volverse un motivo de padecimiento, ello no solo se debe a las dificultades que implica llevarlo adelante en lo cotidiano, sino además al hecho de que parece autonomizarse de sus fundamentos políticos y, con ello, a aparecer como un sinsentido para los militantes que lo practican diariamente. Como afirma Mariela Peller: «no se comprendía si esas prácticas de ocultamiento possibilitaban cumplir los fines políticos planteados o más bien los impedían. De alguna forma lo que sucedía es que el secreto se convertía en un fin en sí mismo y se perdía de vista si estaba cumpliendo el fin para el que se sostenía» (12). En esta línea, los problemas vinculados a la simulación, como práctica constitutiva de la militancia clandestina, ponen de relieve tensiones que se plantean entre el sentir íntimo de los miembros de las organizaciones revolucionarias, por un lado, y la ideología y los métodos partidarios con los que comulgaban como militantes, por otro.

De este modo, el fingimiento aparece en la novela de Diez no como una mera táctica de organización política, sino como un problema que atraviesa las subjetividades militantes en los 70. Más aun, la cuestión de las dobles identidades no solo integra los temas abordados por el relato, sino también se representa en la forma de la novela. En este punto, hace falta detenerse en las configuraciones enunciativas complejas a partir de las cuales se conforma la singular estructura del texto. Se trata, en efecto, de una novela construida a partir de diversas duplicaciones enunciativas: la del personaje de Roberto en narrador y protagonista —que expone la distancia entre el *yo* del presente de la enunciación y el de los años 70—; la del relato en homodiegético y heterodiegético —por la cual la historia de Roberto se cuenta desde adentro y desde afuera, como sujeto singular y como militante que comparte una vida con sus compañeros—, y, finalmente, la del propio autor Diez, quien crea a Roberto como doble ficcional o álter ego para contar su propia historia de militancia en el PRT-ERP. En otras palabras, Rolando Diez finge ser Roberto, que a su vez finge ser otro en el universo ficcional que construye el texto. De este desdoblamiento del autor en un personaje ficticio se deriva la ambigüedad genérica de *Los compañeros* a la que nos referimos al comienzo, es decir, su doble condición de testimonio y novela.¹²

En esta línea, hemos señalado ya que *Los compañeros* puede pensarse como autoficción. Manuel Alberca afirma, sobre los textos del género, que su protagonista es «un personaje autocontradictorio a la fuerza» (2009:7). En *Los compañeros*, ese carácter autocontradictorio se evidencia con claridad. La novela expone las tensiones del proceso político de los setenta, tal como las vivieron sus protagonistas, en un relato conformado a partir de múltiples desdoblamientos enunciativos. De este modo, las identidades dobles no son solo el tema del texto, sino que se integran a su forma. Es en y por esa forma narrativa que el texto propone una particular experiencia de lectura, en la que se actualiza la compleja experiencia política de los años 70.¹³

La simulación de la colaboración en la detención clandestina: a *Voluntad de Anguita y Caparrós*

La política es la gran generalizadora... y la literatura la gran particularizadora...
En tanto que artista, el matiz es tu tarea... la tarea sigue siendo la de aportar el matiz,
elucidar la complicación, denotar la contradicción.

PHILIP ROTH, *Me casé con un comunista*

Si hasta aquí nos hemos referido a la simulación tal como la llevaban adelante los militantes clandestinos en su vida cotidiana, pasaremos a considerar ahora un tema diferente pero relacionado con la anterior: nos dedicaremos, en particular, a la simulación de la colaboración practicada por ciertos militantes que permanecieron secuestrados en centros clandestinos de detención, tortura y exterminio durante la dictadura de 1976–1983.

La simulación de la colaboración fue, en efecto, una de las estrategias de supervivencia a las que recurrieron los prisioneros clandestinos en la dictadura (Calveiro 1998:113–137). En particular, tuvo lugar en centros de detención en los que las fuerzas armadas pusieron en práctica proyectos de «recuperación» de los cautivos, como La Perla, la Quinta de Funes, Campo de Mayo y, sobre todo, la Escuela de Mecánica de la Armada (Longoni:102–107). Allí, muchos prisioneros fueron forzados a participar del funcionamiento del dispositivo represivo, desempeñando distintas tareas en «colaboración» con los represores. Las tareas exigidas a los cautivos abarcaban aspectos del mantenimiento diario de los centros clandestinos —como la limpieza—, pero también involucraban trabajos que hacían al despliegue efectivo de la represión de la cual los cautivos eran víctimas. Los prisioneros no solo debían cumplir órdenes, sino además tenían que mostrar con sus actitudes que su identidad política se estaba desmoronando y que pasaban a identificarse con la ideología de las fuerzas armadas (Testoni y otros). Frente a ello, algunos detenidos apelaron a la simulación de la colaboración como estrategia de supervivencia: aparentaban que la reconversión ideológica que les exigían los represores era exitosa, pero íntimamente se resistían a ella (Calveiro 1998:121). Como en la militancia clandestina, ocultaban la propia identidad política para evitar la exposición frente al adversario y, especialmente, el castigo que aquel pudiera implementar. Ahora bien: si en la militancia la represión aparecía como un hecho probable, aún no concretado, durante la detención clandestina se imponía como una realidad concreta, que implicaba atrocidades atestiguadas diariamente.

El tema de la simulación de la colaboración durante la detención clandestina aparece tematizado con frecuencia en la literatura sobre el período.¹⁴ En este caso, nos referiremos a la cuestión tal como aparece abordada en *La Voluntad*, de Eduardo Anguita y Martín Caparrós, que se publicó originalmente entre 1997 y 1998. En particular, estudiaremos los episodios protagonizados por Graciela Daleo —sobreviviente de la ESMA y una de las figuras centrales del libro (Nofal 2010:59)—, en los cuales el tema del fingimiento en el cautiverio se desarrolla

extensamente.¹⁵ Nos interesará poner en relación la tematización de la simulación como estrategia de supervivencia practicada por Daleo, con la forma que el relato adopta al referirse a ese tema. Como veremos, son los procedimientos característicos del discurso ficcional —centralmente, las técnicas de focalización interna— los que, introducidos dentro de un texto factual como *La Voluntad*¹⁶ —que se inscribe en la tradición de la *non-fiction* (Nofal 2010, Castro:2)— permiten representar el fingimiento sostenido por algunos militantes en la cotidianidad de su cautiverio.

El libro de Anguita y Caparrós muestra que el fingimiento, como estrategia de supervivencia de los detenidos en la dictadura, se deriva de la simulación que los militantes clandestinos sostenían cotidianamente en su práctica política,¹⁷ pero a la vez, por desarrollarse en una situación límite, toma un carácter sustantivamente diferente. La estrategia de simulación, de hecho, se construye día a día, en la rutina que impone la detención clandestina. Para Daleo, la necesidad de simular comienza cuando, recién llegada a la ESMA, la interrogan bajo torturas para que proporcione información sobre compañeros de militancia. Como lo ha hecho en su vida cotidiana de militante clandestina, antes de ser detenida, la prisionera oculta su identidad política afirmando que está «desenganchada hace meses» (Anguita y Caparrós:260). Pero, al mismo tiempo, descubre que sostener la mentira no será tan sencillo como lo había imaginado antes de ser secuestrada:

Graciela empezaba a ver que la situación era mucho más compleja que lo que había imaginado. Trataba de seguir jugando su papel de Estrellita esa pobre campesina, la chica que no sabe nada, que hace tiempo dejó la militancia, pero no estaba segura de cómo hacerlo. Sabía que tenía que cuidarse mucho: si mentía en algo que los marinos pudieran detectar, todo el verso se caía. (262)

El «papel» que se representa en la militancia clandestina y en el cautiverio se diferencian no solo en que el primero se ejecuta para prevenir la represión y el segundo para sobrevivir a ella, sino también en que el fingimiento en los centros clandestinos de detención como la ESMA se sostiene como engaño incluso entre prisioneros, que, antes del cautiverio, han sido compañeros de militancia. Como hemos visto, en la militancia clandestina había simulación entre compañeros, pero ella se derivaba de la cooperación mutua destinada a resguardar el funcionamiento de la organización. En la simulación en el cautiverio, por el contrario, se expone la ruptura de los lazos de confianza política que rigen la vida militante. Graciela Daleo, así, finge frente a prisioneros en los que ya no confía, porque no simulan sino —tal como lo interpreta entonces— resueltamente colaboran con el «bando de los marinos» (284). En ciertos casos, resulta indiscernible para la protagonista si quienes la rodean están simulando o efectivamente se han identificado con los represores. Así ocurre en una conversación sobre la fuga de uno de los detenidos, Horacio Maggio:

En la mesa de la Pecera, algunos prisioneros protestaban:

—No, qué hijo de puta, cómo va a hacer una cosa así...

Que, en el idioma lleno de sobreentendidos de la ESMA, podía ser parte de la simulación, o significar qué hijo de puta cómo hace algo que nos puede poner a todos en peligro de muerte. Graciela no podía saber si estaban simulando para congraciarse con los marinos o si realmente lo pensaban. (319)

Notemos que, en este pasaje, el narrador oficia de «traductor» del lenguaje de los prisioneros, confuso para Daleo en tanto no puede descifrar las verdaderas intenciones de sus compañeros de cautiverio. A lo largo de su detención, comprenderá que no puede hablar con nadie: «No confíes en nadie, ni siquiera en mí» (286), le dice una prisionera que reconoce como compañera de Montoneros, y Graciela recuerda ese consejo día a día durante su detención. Ya no comparte un secreto con otros: ella sola, por su cuenta, debe guardar el secreto de su resistencia a identificarse con los represores. Por eso resulta significativa la escena en que se mira al espejo, en busca de señas que la identifiquen como víctima de la represión, amenazada constantemente por la muerte:

Graciela se miró en el espejo: meses antes había leído *Papillon* y recordaba que cuando a Henri Charrière lo condenaron a muerte, de un día para el otro se le había llenado la cabeza de canas. Graciela buscó en el espejo algún signo de lo que le estaba pasando: la habría tranquilizado encontrar una señal externa de que estaba entrando y saliendo de la muerte a cada rato. Pero no la encontraba. (269)

Daleo no encuentra señas de *ella misma* en el espejo —de su *verdadero yo*—, porque lo que se juega sobre la identidad en el centro clandestino de detención no pasa por el aspecto exterior de los prisioneros, sino por su interioridad. En efecto, son sentimientos y pensamientos lo que ocultan mediante el fingimiento, aparentando que la «recuperación» proyectada por los represores transcurre con éxito. Ese es otro de los aprendizajes de Daleo a lo largo de la detención clandestina: «había empezado a intuir que no solo debía callar lo que sabía respecto a sus compañeros, sino que también debía silenciar otros saberes y sus sentimientos» (268). Es, también, en el plano íntimo de las ideas y los sentimientos donde se plantea la crucial frontera entre la identidad simulada y la real de la detenida:

¿Habré hecho bien en quedarme callada? ¿Estará bien que trate de sobrevivir o será que me asusté, que claudiqué? ¿O tendría que haberme levantado y haberle gritado asesino hijo de mil putas a ese asesino hijo de mil putas, para que me matara y se acabara todo? Graciela todavía no sabía que, con sus variantes, esas serían las preguntas esenciales que seguiría haciéndose durante mucho tiempo. Y que se respondería diciendo que tenía que vivir para seguir adelante, para salir de ahí dentro y denunciar todo lo que habían hecho los militares y volver a militar con Montoneros, como antes. Aunque todo el tiempo tenía la sensación de que estaba caminando sobre una Gillette: ¿yo soy la que soy o soy la que simulo ser? ¿No estaré

pasando la raya, no me convertiré en aquella que estoy tratando de simular que soy para que ellos crean que estoy «recuperada»? (270, subrayado nuestro)

Y, más adelante:

Graciela tenía la sensación de que era como caminar todo el tiempo sobre la Gillette: el delicado equilibrio entre no mostrar sus verdaderas intenciones, por un lado, y no pasar los límites que significaran colaborar con la represión, por otro. Y todo eso tratando de no volverse loca, de que algo finalmente no estallara en su interior. (292)

La metáfora de la «Gillette», empleada en ambos pasajes, señala el límite fino y peligroso que la detenida no debe traspasar entre lo real y lo simulado, en el fingimiento que lleva adelante cotidianamente en su prisión. Por un lado, tiene que evitar que sus verdaderos sentimientos se expongan para sostener la colaboración simulada, por la cual —según entiende— tiene más posibilidades de sobrevivir. Por otro lado, debe hacer un esfuerzo para diferenciar entre la simulación y la colaboración deliberada en sus acciones cotidianas, pues lo segundo la conduciría a la pérdida de su identidad: «su preocupación mayor ya no era el dolor, sino el miedo de pasar los límites que separaban la simulación de la colaboración» (285).¹⁸ En esta situación compleja, la prisionera se siente cerca de la locura, y ello se debe al hecho de que, como hemos sugerido, no puede compartir con nadie su secreta resistencia. Ella sola se formula y responde mentalmente los difíciles interrogantes que plantea la detención en la ESMA. En este sentido, notemos que, para describir las particularidades de la experiencia del cautiverio clandestino, el relato adopta procedimientos característicamente asociados al discurso ficcional, como lo son el monólogo interior y el discurso indirecto libre. En efecto, es la forma de la ficción —incorporada al relato factual de *La Voluntad*— lo que permite que el enunciador narrativo se adentre en una interioridad ajena, para referir lo que Daleo piensa y siente durante su detención clandestina, y que no puede expresar mientras sostiene su estrategia de fingimiento.¹⁹

La simulación de la colaboración llega a ser una rutina desquiciante para la Graciela Daleo de *La Voluntad*. Se trata de una rutina internalizada a un punto tal para sobrevivir que, enfrentada al mundo exterior al centro de detención, la protagonista teme no saber (sobre)vivir de otra manera. Así ocurre cuando, en una de las visitas a su familia bajo las órdenes de sus captores, la prisionera sigue fingiendo ser otra:

La situación era siniestra: una típica charla casual entre conocidos que, casi por error, resultaban ser un carcelero, su víctima y sus padres. Graciela se sentía como un triste autómatas que, ante sus padres, tenía que simular que era otra. Ya sabía cómo simular adentro; seguir simulando afuera era un golpe terrible.

Esa noche se dio cuenta de que la visita a la tan esperada la había destrozado: con el tiempo había ido armándose para soportar la vida adentro de esa cápsula del horror que era la Es-

cuela de Mecánica, pero el choque con el mundo exterior había resquebrajado su coraza. La aterraba la idea de que, a esta altura, la ESMA se hubiera convertido en su mundo, el lugar donde sabía cómo moverse. (329)

Pese a la angustia que causa el fingimiento rutinizado, Daleo lo sostiene porque a medida que transita la experiencia del cautiverio se va afirmando en la idea de que «Simular (...) podía ser una forma de resistencia» (306). A esa conclusión arriba cuando se entera de la operación de contrainteligencia que ha realizado Tulio Valenzuela, simulando colaborar con el Ejército para desbaratar el objetivo que los represores perseguían, de capturar a la cúpula de Montoneros instalada en México.

Dentro de la resistencia secreta de Daleo, algunas escenas del libro narran momentos en que la protagonista logra quebrar la rutina de la simulación y hasta tiene oportunidad de compartir con otros su secreto padecer como prisionera. Estos momentos son puntuales pero liberadores en la experiencia opresiva de la detención clandestina. Así, en ocasión de la cena de Navidad en la ESMA, Daleo busca un refugio para llorar sola frente al simulacro de celebración que se le impone y, ya allí, se encuentra con otra prisionera, con la que comparte su llanto antes de «volver a escena» (293). En la noche de fin de año, un detenido que pertenece a Montoneros como Daleo establece complicidad con ella, susurrándole al oído: «Porque este año podamos hacer mierda a todos estos hijos de puta» (295). De ese modo, Graciela encuentra alguien con quien compartir el secreto de su simulación. Finalmente, el último episodio del libro narra una escena en la que Daleo consigue librarse por un momento del fingimiento que sostiene a lo largo de su cautiverio, durante una salida con sus captores en ocasión de los festejos por el triunfo del equipo argentino en el campeonato mundial de fútbol. Primero solicita permiso para mirar hacia afuera del vehículo en el que la transportan y, escondida de la mirada de los represores, llora en soledad: «Si yo me pongo a gritar, acá, ahora, que estoy secuestrada, nadie me daría pelota, pensó, y siguió llorando. Era difícil sentirse más sola» (346). Después, en un restaurante al que la llevan junto a otros prisioneros, se evade del *como si* del festejo y, aun efímeramente, vuelve a ser ella:

En la parrilla de Olivos, Graciela Daleo vio la mirada triste de la Negra Nilda Oraci, miró el cuchillo que tenía en la mano y decidió que tenía que hacer algo. Que no se aguantaba más esa simulación, que si seguía allí iba a estallar, a joder el teatro tan difícilmente sostenido durante tantos meses.

—Señor, ¿puedo ir al baño?

Graciela entró, puso la traba, confirmó que nadie pudiera abrir la puerta, sacó de su cartera el lápiz de labios y empezó a pintar las paredes de azulejo: «Milicos asesinos. Massera asesino. Viva Perón. Vivan los Montoneros». Se sentía desatada, libre de tanta simulación. Cuando gastó todo el lápiz rojo se volvió a la mesa. (346)

La prisionera, en esta escena, rompe el silencio al que la condena el cautiverio en la ESMA y toma la palabra. Se trata de un acto liberador, de afirmación subjetiva y afianzamiento identitario, en el cual resulta central la enunciación de la posición política por la cual se ha condenado a Daleo. Con este acto de liberación, la detenida no acaba con el «teatro» de la colaboración fingida, pero recobra fuerzas para seguir llevándolo adelante. Con esta escena de reafirmación subjetiva, concluye la historia de las militancias setentistas narrada en *La Voluntad*.

En los «Epílogos» del libro, los partícipes del proceso de los años 70 entrevistados por Anguita y Caparrós durante la investigación previa a la escritura, hablan en primera persona sobre el sentido que atribuyen a la historia contada en el texto en el momento en que se publica. El testimonio de Graciela Daleo se cierra con un agradecimiento a los autores: «A Eduardo Anguita, a Martín Caparrós, por esta aparición de Victoria, gracias» (355). Daleo recupera, así, el alias que la identificaba en su militancia en Montoneros. Si afirma que ese *otro yo* setentista «aparece» en *La Voluntad*, es porque se trata de una sobreviviente de las desapariciones forzadas en la dictadura, pero también porque a ese intento de desaparición el libro opone la construcción de un personaje, a través del cual la faceta militante de Daleo vuelve a salir a escena —como cuando se dice: «personajes por orden de aparición» sobre una obra de teatro—. En este sentido, la cuestión de las identidades políticas vinculadas al proceso de los 70, y revisadas en el contexto de la postdictadura, se coloca en el centro del relato de *La Voluntad*, tal como lo hemos observado en *Los compañeros*. Como también hemos visto en el libro de Diez, la tematización de la doble identidad de Daleo durante su cautiverio no puede separarse de la forma que el relato adopta para representar esa experiencia.

En esta línea, se ha señalado que las características narrativas de *La Voluntad*, vinculadas a la tradición de la *non-fiction*, propician la identificación de los lectores con las historias militantes narradas en el libro —y, con ello, favorecen su éxito editorial—, pero al mismo tiempo llevan a reducir la complejidad de la experiencia de los años 70 (Castro:5–6) o sencillamente a tergiversarla (Romero, Vezzetti:217–228). Las críticas más negativas al texto de Anguita y Caparrós provienen del campo historiográfico, hecho que no resulta azaroso si se considera que su lógica narrativa es más bien literaria. En efecto, es la perspectiva proclive a la singularización, característica de la literatura —y no (o no tanto) del discurso filosófico, historiográfico o político—, lo que permite la representación del proceso de los 70 en términos de una cotidianeidad vivida por personas concretas.²⁰ Más aún: si *La Voluntad* incorpora procedimientos narrativos característicos de la ficción —como el monólogo interior y el discurso indirecto libre—, es porque esos procedimientos permiten a los autores representar los pensamientos y sentimientos de los protagonistas, sin cuya consideración no se comprendería la complejidad de la experiencia narrada en el texto. En efecto, en el relato sobre la prisión clandestina de Daleo que hemos analizado, la interioridad del personaje es una dimensión central de la experiencia: el fingimiento al que recurrió para sobrevivir implica precisamente una discrepancia entre lo que se dice y lo que

se siente y piensa, entre la identidad real y la que se aparenta. Desde ese punto de vista, la apelación a la *non-fiction* en *La Voluntad* no puede caracterizarse meramente como un recurso narrativo orientado a captar lectores. Se trata de una opción ideológica y estética, según la cual las subjetividades, con sus contrariedades y desdoblamientos, cuentan centralmente en el relato sobre la experiencia política de los años 70.²¹

Infancia en dictadura, juego y simulación: Pequeños combatientes de Raquel Robles

Inventaba historias, sí, a la finlandesa no sé qué le inventé,
me olvido rápido de mis mentiras, pero nunca hablaba de mamá.

FÉLIX BRUZZONE, *Los topos*

Los niños y las niñas también practican fingimiento en la literatura sobre la década de 1970 y, en particular, en las narrativas de infancia escritas desde la perspectiva de hijos de militantes sobrevivientes o desaparecidos. Como en los casos que hemos analizado en los apartados previos, se trata de una simulación destinada a resguardar la vida de los militantes clandestinos mediante el ocultamiento de la identidad política real. Ahora bien, en el caso que aquí nos ocupa, son los niños y no los mismos militantes los que ocultan el activismo político que atraviesa la vida familiar.

Abordaremos esta cuestión a partir de una novela en la que la simulación es uno de los temas centrales: *Pequeños combatientes*, de Raquel Robles (2013). El libro cuenta en primera persona la historia de una niña cuyos padres han sido secuestrados en la dictadura. Aunque ni ella ni los demás personajes aparecen mencionados por sus nombres en el relato, ciertos indicios brindados en el texto y en el paratexto permiten inferir que la novela recrea la historia de infancia de la propia Robles y de otros «que fueron niños durante la dictadura [que] sabiéndolo o no me prestaron sus historias para construir este libro» —según señala la autora en los «Agradecimientos» (153)—. Robles es hija de militantes montoneros desaparecidos y su identidad como tal se conoce públicamente. De hecho, su biografía aparece reseñada en la nota que integra el paratexto editorial de *Pequeños combatientes*.

En la novela la cuestión de la simulación, como estrategia de ocultamiento de la identidad, es central. El relato empieza cuando la protagonista se resuelve a vivir disimulando su rol de «pequeña combatiente», porque ha llegado a la conclusión de que de esa forma seguirá el ejemplo que le han legado sus padres secuestrados:

La verdad pareció ser esa: nada de balas, nada de barricadas, nada de granadas ni armas largas. Mis padres, los combatientes, convertidos en dos vecinos, un matrimonio, un hombre y una mujer, encapuchados, subidos a los empujones a un Falcon verde oliva. Me costó mucho

reponerme de esa imagen. Noches de insomnio tratando de decodificar el cambio de estrategia. Hasta que entendí: era el *súmmum* del camuflaje, había que disimular, pasar por gente común, por víctimas del atropello. Entonces dejé de hablar de táctica y estrategia, dejé de preguntar por los compañeros de mis padres, dejé de entrenar a mi hermano todas las tardes, y me dediqué a disimular (...). Durante meses estuve buscando entre la gente a alguien como yo, porque debía estar lleno de compañeros disimulados entre los civiles. (...) En algún lado debían estar. Escondidos, disimulados entre la gente como yo, evidentemente. Mi hermano se resintió mucho con el abandono del entrenamiento (...). Así que volvimos a los entrenamientos, pero ahora en la clandestinidad. (12)

Hemos señalado ya que el fingimiento como forma de vida no solo se asocia a las exigencias prácticas de la militancia clandestina, sino que pone de relieve la cuestión crucial de la construcción de las identidades en el proceso político de los años 70 y en los años posteriores a la dictadura. En el caso de las narrativas de infancia, el problema se plantea de una manera particular: ¿cómo construye un niño su identidad cuando se enfrenta a una doble ausencia: la de los padres y la de la verdad sobre su muerte, que permitiría comprender la primera y que, sin embargo, no tiene cabida dentro de la trama de silencios que instaura la represión clandestina en la dictadura? ¿Cómo elabora un niño huérfano las figuras parentales en relación con las cuales se identifica, cuando la memoria de esas figuras contiene los ocultamientos y las dobles identidades que caracterizaron a las militancias clandestinas en los años 70? En este sentido, si la protagonista de *Pequeños combatientes* resuelve «pasar a la clandestinidad», es porque no puede elaborar el trauma de la desaparición de sus padres, pero también porque adopta como propia la doble identidad de aquellos, a quienes no puede concebir como víctimas y sí como militantes clandestinos. Consigue así sobrellevar la pérdida: por un lado, se aferra a una herencia combativa que no se perderá mientras ella la preserve; por otro, su combate clandestino le permite resguardar su amor filial íntimamente, evadiéndose de las modalidades del duelo que vive como impuestas por su círculo familiar. En esta línea, la protagonista instruye a su hermano menor sobre cómo debe guardar silencio sobre sus entrenamientos secretos, para evitar que su familia insista en tratarlos como niños traumatizados por el secuestro de sus padres:

Lo tuve encerrado a mi hermano durante una tarde entera explicándole que teníamos que ser muy cuidadosos. (...) Le anticipé que vendrían otra vez a la carga con los psicólogos y le expliqué que nuestros tíos no lo hacían por maldad sino por ignorancia (...). Tenía que mostrarse dócil y hacer lo que le dijeran, pero no confesar nuestra verdadera identidad. Podíamos parecer niños cualquiera, o incluso niños perturbados, pero nosotros éramos pequeños combatientes. (16)

Los hermanos de *Pequeños combatientes* fingen sistemáticamente no solo frente a extraños y a adversarios políticos efectivos o potenciales, sino también frente a la familia, es decir, dentro de la propia casa. Su simulación implica, pues, un trabajo arduo. Exige, en primer lugar, una regulación estricta de las emociones,

pues estas pueden desestabilizar el papel político que se ha asumido seriamente: «cuando uno tiene una misión lo importante es respetarla y llevarla adelante sin que las emociones le jueguen en contra» (17). Así, la expresividad del hermano menor se presenta como un inconveniente para la consecución exitosa de la tarea de simular: «Mi hermano podía ser muy expresivo, siempre se le notaba lo que sentía. (...) No era lo más adecuado para las tareas de simulación, pero no había más remedio que tolerarlo: no lo podía evitar» (34).

Pero el fingimiento, como hemos visto en *Los compañeros*, no implica solo ocultar sentimientos y pensamientos, sino también lleva a inventarse una historia y una identidad. En esa línea, es una actividad en la que se despliegan la inquietud intelectual, el ingenio y la creatividad. De ese modo se observa en el episodio en el que la protagonista concibe un plan para evadir la incomodidad que, como parte de una familia ajena y hasta confrontada a las creencias religiosas, le ocasiona asistir a una escuela en la que se reza todos los días:

La tarea de simulación requiere de mucha investigación y ni así estamos a la altura. La enciclopedia del escritorio del tío no tenía nada sobre el tema (...). Eso me preocupaba mucho porque era evidente que la religión era muy importante en este nuevo entorno en el que nos habían insertado. (...) Decir que no creíamos en nada me pareció una provocación innecesaria, así que decidí inventar una religión nueva: nosotros creíamos en la Naturaleza (...). La maestra de mi hermano (...) le pidió explicaciones a él y, como siempre en esos casos, se inspiró demasiado. Nos tuvimos que pasar un día entero repasando lo que habíamos dicho, tratando de arreglar las incoherencias de sus rituales inventados.

En pocos días teníamos a nuestro alrededor a un grupo de alumnos curiosos interesados en conocer nuestra religión. En no más de dos semanas teníamos trece devotos de la Naturaleza y siete que estaban evaluando la posibilidad de convertirse. (31)

Otro episodio significativo en esta línea, asimismo vinculado con la socialización escolar, es el momento en que la narradora se ve obligada a hacer una redacción sobre el trabajo de sus padres y, después de superar la angustia que el requerimiento le suscita, se resuelve a escribir una historia en la que su padre y su madre no solo no están desaparecidos, sino además no son quienes eran en la vida real:

Escribí como si tal cosa que mi papá era viajante de comercio y mi madre era ama de casa. Lo escribí con elegancia, hasta le dediqué varios renglones al momento en que mi padre hacía la valija y mi madre, mi hermano y yo nos poníamos muy tristes, pero no decíamos nada porque era él el que iba a sufrir más, solo por los pueblos, durmiendo en hoteles para llevar el pan a la mesa. También conté con bastante detalle la parte en que sentíamos el sonido del auto de mi padre en la puerta de mi casa y salíamos todos a abrazarlo. Eso fue un poco arriesgado, porque los tíos no tenían auto, pero me pareció que quedaba lindo. (38)

La pequeña combatiente, cuando inventa una identidad falsa para sus padres y para ella misma, lo hace con preocupación estética: escribe «con elegancia» y

evalúa si «queda lindo» el relato que elabora para mantener en secreto su identidad real. De hecho, la narradora se define como «toda una artista» (37) cuando comenta los ejercicios que realizaba frente al espejo para acostumbrarse a esconder sus emociones en los gestos del rostro. Como ocurría en *Los compañeros* y en *La Voluntad*, el fingimiento como práctica cotidiana tiende a asociarse al teatro: «Simular en épocas de Resistencia era como ser actriz, y yo sabía que me salía bien» (64). Pero, en *Pequeños combatientes*, la protagonista no solo tiene dotes de actriz, sino además aparece como una artista de la palabra: distintas escenas de la novela la muestran leyendo y escribiendo, con una afición por la literatura que no deja de remitir —implícitamente— a la trayectoria de la propia Robles, ya que como hemos señalado se trata de un relato basado en la vida de la autora de la novela.

En la misma línea, resulta significativa la ambivalencia semántica entre la simulación seria y el juego que adquiere la práctica del fingimiento en la novela de Robles. Dicha ambivalencia parece encarnarse, respectivamente, en la protagonista y en su hermano menor. Ella finge con la seriedad que requiere proteger a la familia de la represión que ya han sufrido, y en particular a su hermano: «Yo no lloraba casi nunca... pensaba que si lloraba mi hermano se iba a desbarrancar del todo y sabía que tenía una responsabilidad: él» (39). El hermano menor, en tanto, empieza por participar seriamente de las tareas de entrenamiento clandestino y de simulación, pero tiende a dejarse llevar por la actividad imaginativa que implica crear para sí una identidad falsa, y termina involucrado en un juego de fingimiento. Así ocurre cuando, sin la supervisión de la protagonista, organiza en el jardín de infantes un «Ejército Infantil de Resistencia»:

Eran un grupo pequeño pero fuerte. (...) Como digo, no todos los niños habían sido tan bien educados como nosotros, y uno del grupo le contó a sus padres con orgullo su nuevo «juego». Los alarmados padres fueron a hablar al jardín y la directora (...) llamó a los tíos. Todos estaban muy alarmados. Yo también, para ser honesta. (15)

En rigor, aunque parezca que solamente el hermano menor juega a ser un pequeño combatiente, mientras que la protagonista se toma en serio ese rol, ella no deja de ser —igual que aquel— una niña que intenta elaborar el trauma de su orfandad forzada. Por eso ella también juega cuando simula, imprimiéndole una dimensión imaginativa y creativa a su práctica seria de fingimiento.²²

En este sentido, lo que la novela pone de relieve al tematizar la simulación de los hijos de militantes desaparecidos, es la capacidad imaginativa característica de los niños y las niñas. En efecto, la ficción mediada por el juego es crucial en los procesos de construcción de subjetividad que tienen lugar en la infancia. A este respecto, Jean-Marie Schaeffer sostiene:

El niño entra en el mundo de las ficciones a través del juego (gestual y verbal) y de las ensoñaciones diurnas. Estas actividades —ya se trate de ficciones interactivas con los adultos o con

sus camaradas, de juegos solitarios con ganchos miméticos (muñecas, coches en miniatura, etc.), o de la escena imaginaria del teatro mental—, forman el núcleo de su competencia ficcional. Gracias a ellas, más tarde estará en condiciones de sacar provecho y disfrutar de las ficciones artísticas, o incluso de crearlas él mismo. (1999:216)

Considerando que el libro de Robles toma la propia biografía de la autora como materia narrativa, se podría pensar que ella misma ha sido la niña que *jugó* un papel de pequeña combatiente en la infancia y que, ya como adulta, llegó a crear una ficción artística sobre su propia historia de fingimiento.

En este punto, es necesario detenerse en las características de *Pequeños combatientes* como autoficción: se ha señalado que el procedimiento narrativo básico del texto es la construcción de una voz infantil (Badagnani:8, Arfuch:822), pero esa caracterización no es del todo precisa, pues la instancia narrativa del texto reviste mayor complejidad. Por un lado, la novela expone un punto de vista infantil que mira con distancia el mundo adulto; por otro, el relato se presenta como una retrospectiva sobre la infancia en dictadura, que, entonces, aparecería como una época de la vida ya concluida.²³ Dicho de otra manera, la voz de la novela no es estrictamente la de una niña, sino la de alguien que se retrotrae al pasado para contar su propia historia de infancia, identificándose con la perspectiva de la niña que ha sido.²⁴ En este sentido, la narradora de la novela se parece a la propia autora del libro.

La ambigüedad de la instancia narrativa de *Pequeños combatientes* (un poco niña, un poco ya-no-niña) permite explicar el funcionamiento del libro de Robles como autoficción y, en esa línea, el doble pacto de lectura que propone: a la vez novela y autobiografía, ficción que funciona como tal en la medida en que remite a su base verídica. Así, si como hemos señalado en la novela en primera persona el autor finge ser otra persona que cuenta una historia real, en este caso el procedimiento de sustitución de identidad resulta complejo, pues Robles finge ser otra persona que, sin embargo, es ella misma en cierto sentido. Más aun, la niña de la novela finge ser otra a lo largo del relato —una nena común, y no una hija de militantes secuestrados que continúa el combate de sus padres en la clandestinidad—. Se observa, de esta forma, una reduplicación del fingimiento en la historia y en el relato, similar a la que vimos en la novela de Diez.

Como señala Gabriel Gatti en *Identidades desaparecidas: «ausencia, conciencia del carácter construido de cualquier identidad, una posición reflexiva respecto a lo ficticio del mecanismo que las sostiene»* (178–179), son características de los procesos identitarios vinculados a hijos de desaparecidos. Esta postura autorreflexiva, consciente de la potencia de la ficción para representar la propia realidad e intervenir en ella, se despliega como autoficción en *Pequeños combatientes*.

Conclusiones

A través del trabajo, hemos observado la importancia que cobra el tema del fingimiento y las dobles identidades en la narrativa argentina sobre los años 70. Los

textos analizados muestran, en esta línea, que la simulación atravesó de manera crucial la vida de los militantes de las organizaciones revolucionarias: no solo les permitió sostener cotidianamente su participación política clandestina, sino que además fue una de las estrategias de supervivencia a la que apelaron ciertos militantes detenidos durante la dictadura. Más aun, la práctica del fingimiento involucró a los familiares de militantes y, en particular, a sus hijos e hijas, quienes debieron mantener en secreto todo lo vinculado a la identidad política de sus padres. En este sentido, el fingimiento fue *vital* para los protagonistas del proceso político de los años 70, en el pleno significado de la palabra: se inscribió en su vida cotidiana, porque del riguroso ocultamiento de las identidades de los miembros de organizaciones revolucionarias dependió no solo el éxito de sus acciones, sino sobre todo la vida de sus militantes y de su círculo familiar.

Como aspecto central de la vida política de los años 70, el fingimiento se inscribe en el tema y en la forma de las narrativas que recuperan aquella experiencia. Desde el punto de vista del tema, los textos considerados exponen los desafíos y las dificultades ligados a la simulación como práctica constante en la militancia guerrillera. Subrayan, así, el padecer de los clandestinos que, frente a la amenaza de la represión o frente a su despliegue manifiesto, debían ocultar en forma rigurosa no solo lo que hacían en su práctica política cotidiana sino, más aun, *quiénes eran en realidad* —como vimos en *Los compañeros* y en *La Voluntad*—. Resguardar ese secreto implicaba necesariamente hacerse de una identidad fingida, diferente de la propia y asumida premeditadamente como falsa frente a los adversarios políticos potenciales o efectivos, destinatarios principales del engaño que acarrea el fingimiento. La simulación, así, no solo conlleva un ocultamiento sino también implica *hacer un papel*: de allí las múltiples referencias al teatro que se encuentran en los textos. De allí, también, que en ciertos casos se subraye el ingenio, la actividad inventiva y la creatividad involucrados en crear para sí un *personaje* —como vimos en las analogías entre simulación y arte sugeridas en *Pequeños combatientes*.

Desde el punto de vista de la forma, las narrativas que estudiamos exhiben, en sus mismos procedimientos de configuración narrativa, la complejidad de las identidades que formaron parte del proceso político de los 70. En efecto, es la cuestión de las identidades, crucial en los procesos de reconstrucción de la cultura que atraviesan la posdictadura argentina, la que surge al analizar las narrativas sobre la simulación, las personalidades falsas y las dobles vidas en la experiencia de aquella década. Los textos que consideramos despliegan, en esta línea, un juego complejo de distancias y aproximaciones entre los sujetos de la enunciación y los del enunciado, o entre las subjetividades del presente en que se sitúan y las del pasado sobre el que vuelven. La apelación a la ficción constituye, en este sentido, un factor clave. Como señalamos al comienzo, la ficción involucra un tipo de fingimiento: un *hacer como si* pero también un *hacerse pasar por* —un autor que se oculta y transfigura bajo la voz de un narrador—. En *Los compañeros* y *Pequeños combatientes*, vimos que ese dispositivo de fingimiento toma dimensión

autoficcional: en ambos textos, los autores son y a la vez no son los personajes que construyen como narradores y protagonistas de los relatos. La mirada literaria, extrañada y desnaturalizadora, se coloca sobre el *yo* y devela los múltiples pliegues de la identidad, que la práctica de la simulación en los 70, tema central en ambas novelas, cabalmente pone de manifiesto. En *Los compañeros*, la ficcionalización de la historia del autor expone la distancia crítica, a menudo irónica, que Diez toma respecto de las prácticas políticas que él mismo llevó adelante en los años 70 —incluido el fingimiento que como militante clandestino sostuvo diariamente—. En *Pequeños combatientes*, la ficción por un lado conecta a la autora con su experiencia de niñez en dictadura —la protagonista de la novela finge constantemente, oscilando entre la seriedad que exige el contexto represivo y el juego imaginativo característico de la infancia—; pero, por otro lado, es la forma que toma la mediatización literaria de aquella experiencia. Con la ficción —con el fingimiento que involucra—, se practica la distancia entre pasado y presente: Robles, en efecto, narra *como si* fuese la «pequeña combatiente» que según su autobiografía fue, pero que ya no es cuando escribe la novela. Así, en el momento en que el libro se publica, la autora se separa del personaje de sí que construye en la novela: «la infancia», sostiene en este sentido, «no es un combate, sino una aventura de amor y belleza» («Agradecimientos», Robles:153).

En *La Voluntad*, el lugar de la ficción es diferente. No se trata de narrativa en primera persona, sino de un relato en el que los protagonistas de la experiencia de los 70 están situados como terceros. La narración tiene pretensiones factuales, pero recurre a procedimientos característicos de la ficción. La incorporación de técnicas de focalización interna, en este punto, no es arbitraria: permite representar una experiencia que no se comprende sin el retrato de lo que los protagonistas piensan y sienten, así como de las discrepancias entre ese mundo interior y lo que exteriorizan, como ocurre con la práctica de la simulación que los militantes de organizaciones revolucionarias llevaron adelante constantemente. En la detención clandestina, donde el fingir pasa a ser una estrategia de supervivencia, la identidad política asumida como verdadera se vuelve un secreto inconfesable incluso frente a quienes han sido compañeros. Por eso, en *La Voluntad*, el rol del narrador, de características novelescas, es central: por su intermedio, se configura como relato esa resistencia íntima de Daleo que, mientras estuvo prisionera, solo fue conocida por ella.

El fingimiento implica actuar —o escribir— *como si* se fuese otro. Ese extrañamiento de la identidad es, en definitiva, lo que se despliega en las narrativas estudiadas. Los textos que recorrimos en el trabajo ponen de relieve la simulación, las dobles vidas y las contrariedades internas que *realmente* atravesaron a los protagonistas del proceso político de los 70. Pero, a la vez, exponen la condición siempre un poco artificiosa de las identidades que recuperan: su carácter no natural sino construido —en condiciones socio-históricas y culturales dadas— y, por eso, susceptible de ser re-creado. En este punto reside una apuesta central de los textos que analizamos. Así, si la experiencia militante de los años 70 se presenta

allí como una «ficción» sostenida por simuladores persistentes, no es porque estas narrativas instalen una postura desengañada y escéptica respecto de la experiencia de aquellos años. Más bien, parecen sugerir que repensar las identidades con creatividad, ingenio y capacidad imaginativa resulta indispensable —en literatura y en política— para construir, más allá de la posdictadura y de sus alegorías de la derrota, nuevos horizontes de lo narrable.

Notas

¹ Debido a este procedimiento de sustitución de identidad, los relatos ficcionales escritos primera persona son los que con mayor frecuencia se malinterpretan como factuales, por «errores de encuadramiento pragmático» (Caira:137). El uso de la primera persona, señala Lavocat en esta línea, «es el operador privilegiado de la dilución de la frontera entre hecho y ficción» (34). En el mismo sentido, Heinich y Caira (137 y ss.) han estudiado casos de conflictos sociales y políticos tejidos en torno a narrativa ficcional, en los que el recurso a la primera persona fue considerado particularmente controvertido o revulsivo: así ocurrió, por ejemplo, con *Rose bonbon*, de Nicolas Jones-Gorlin (2002) —novela que fue retirada de las librerías en Francia luego de una demanda por apología de la pedofilia—, y con *Pays perdu*, de Pierre Jourde (2003) —que narraba la vida social en un pequeño pueblo de Francia, y fue recibida con indignación (y hasta con violencia) por los habitantes de la villa donde Jourde había nacido.

² En este sentido, nos distanciamos de las perspectivas *panficcionalistas* —como las denominó Marie-Laure Ryan—, que han minimizado las diferencias entre ficción, engaño y verdad, y hasta tienden a asimilar el alcance de lo ficcional al de cualquier artefacto discursivo (cfr. Baroni: 45–94, Caira:49 y ss., Schaeffer 2010, Lavocat:12–14).

³ Según Burgoyne, el gesto literario que para Poe representó el *hoax* se asoció a su interés por la psicología de la lectura y, en particular, por las nociones de fe poética y suspensión de la incredulidad formuladas por Samuel Coleridge —nociones que, contemporáneamente, pueden entenderse como esbozos de una teoría del fingimiento lúdico y la inmersión ficcional.

⁴ La única excepción es el trabajo de Mariela Peller, centrado en *Los compañeros* de Rolo Diez y *Lo que mata de las balas es la velocidad* de Eduardo Astiz. La autora, más que abordar los modos de representación de la experiencia setentista en las narrativas que considera, reflexiona en clave sociológica sobre el papel estructurante del secreto en las prácticas políticas de las organizaciones revolucionarias de los años 70. Véase más abajo, nota 13.

⁵ En efecto, las reflexiones sobre el estatuto de la ficción que abundaron en las últimas dos décadas (cfr. Cohn, Schaeffer 1995, 1999 y 2010; Caira, Baroni, Lavocat, entre otros), han sido producidas en los círculos académicos europeos y estadounidenses, y prestan escasa o nula atención a la literatura argentina y latinoamericana. Hemos desarrollado en trabajos previos la cuestión de la oposición factual/ficcional en literatura, a propósito del estatuto genérico de la literatura testimonial latinoamericana y de sus vínculos con la ficción (García 2015 y 2016).

⁶ *Los compañeros* surge en el exilio, en un contexto de expansión de discursos testimoniales y de denuncia sobre el terrorismo de Estado —impulsada inicialmente por la difusión del *Nunca Más* y la realización del Juicio a las Juntas— (Dalmaroni:156, Gamerro:536). Como veremos, no obstante, el texto se aparta de un registro únicamente testimonial y, más aun, pone de relieve la problemática de la militancia en los 70, en un momento en que esta cuestión aparecía mayormente como «telón de fondo» de las denuncias sobre el terror dictatorial (Pittaluga 2007:130). *La Voluntad* surge dentro de una serie de narrativas que, desde la mitad de los años 90, recuperan la memoria de la experiencia política setentista, en un contexto de vigencia de las leyes de impunidad sancionadas desde el final de la década de 1980

(Dalmaroni:157, Pittaluga 2007). *Pequeños combatientes*, en tanto, se escribe en un momento en que la memoria sobre los 70 ha pasado a ser política de Estado, y han irrumpido en ese debate las voces de los hijos de desaparecidos y de sobrevivientes: testigos directos como es el caso Robles, o testigos de lo que —paradójicamente— no pueden recordar, como señala Gamarro (537–540).

⁷ La integración de componentes factuales y ficcionales es, de hecho, un rasgo presente en la literatura de la posdictadura ya desde la década de 1980, como se desprende del trabajo de Longoni y como hemos mostrado en otro lugar —en relación con *Recuerdo de la muerte* de Miguel Bonasso (1984), *La Escuelita* de Alicia Partnoy (1986) y *Pasos bajo el agua* de Alicia Kozameh (1987)— (García 2016). En este sentido, se debería relativizar la idea de que en los 80 «la literatura se vio obligada a ocupar el lugar de la mera verdad» (Gamarro:536), y de que solo «En las narrativas más recientes, el testigo se convierte en personaje» (Nofal 2010:840). En la misma línea, la constatación de que las narrativas de la generación de los hijos de desaparecidos «introducen componentes de ficción en el formato del testimonio empleado antes para indicar que (...) el autor ha imaginado o novelado unos cuantos elementos» (Logie:76), no debería llevar a asumir sin más que la literatura testimonial de los años 80 y 90 careció de componentes ficcionales.

⁸ Mencionemos solo algunos ejemplos: en *La Voluntad*, el narrador «traduce» el lenguaje cifrado que utilizan miembros del PRT–ERP durante una reunión política: «El ingeniero era Roberto Sinigaglia; el doctor, Manuel Gaggero; el gerente en París, Rodolfo Mattarolo; la empresa, el PRT; y el lenguaje cifrado, un poco obvio» (Anguita y Caparrós:47). En *Los pasajeros del Anna C.*, de Laura Alcoba, la protagonista se refiere al secreto de los militantes de los 70 como obstáculo en la reconstrucción de su propia historia: «La afición por el secreto que cultivó toda una generación de revolucionarios: he aquí la primera valla a la que me enfrento. Discreción y clandestinidad. Maestría en el arte de borrar las pistas. En todas circunstancias, ocultamiento, impostura y apariencias falsas» (2012:14). En *Tucho*, de Rafael Bielsa, el protagonista afirma que «La clandestinidad es un ejercicio de constante disimulo» (67).

⁹ El propio Diez explicita la doble condición de testimonio y novela de *Los compañeros*: en una entrevista con Eduardo Berti contemporánea a la edición argentina del libro, el autor lo caracteriza como «una novela testimonio sobre la guerrilla urbana en la Argentina» y señala que en los inicios de su carrera «escribía una mezcla de actividad literaria con trabajo político» (59).

¹⁰ El humor y la ironía son rasgos centrales de la narrativa de Diez. Como él mismo ha afirmado: «En mi caso, el humor es siempre crítico, como un arma contra la estupidez y la estulticia; una herramienta indispensable y asimismo un enfoque, un punto de vista. A veces cuento historias dolorosas y también en ellas el humor encuentra su lugar. El dolor coexiste con la alegría, la autenticidad se acuesta con la farsa... Y el humor mata la farsa, de eso se trata» (Berti:61–62).

¹¹ La doble posición de Diez, quien se acerca a la experiencia de los 70 para narrarla y a la vez toma distancia de ella, es resumida por el autor en la entrevista ya citada con Berti: «Mi modo de actuar ha cambiado. El mundo ha cambiado también. He crecido. Sin embargo, *me siento básicamente el mismo*. Una vez creí que podía modificar el mundo mediante acciones directas, trabajando en conjunto con otra gente. *Todavía creo que muchas cosas deben modificarse, pero ahora escribo novelas*» (63, subrayado nuestro).

¹² Notemos que existe una relación de mutua interdependencia entre la oscilación entre relato heterodiegético y homodiegético que plantea *Los compañeros* y su condición autoficcional. En efecto, al alternar entre tales tipos de narración, el texto expone su procedimiento constructivo ante el lector y, más precisamente, revela la existencia de una instancia discursiva superior a ambos narradores que ejecuta la alternancia. Tal instancia discursiva no es sino la del autor que, evocado en los paratextos, se instaura como base de la creación del personaje de Roberto. Así, *Los compañeros* conforma una estructura novelesca orgánica, pese a su fragmentariedad narrativa interna, solo porque se trata de una autoficción, es decir, en la medida en que el relato sobre Roberto, complejo y desdoblado, remite unívocamente a la figura de Diez.

¹³ En efecto, *Los compañeros* no puede reducirse a un texto de contenido político sobre la experiencia militante del ERP. En este punto, disentimos con Mariela Peller,

quien aun detectando la ambigüedad genérica del texto opta por analizarlo como un ensayo sobre los años 70.

¹⁴ En *Recuerdo de la muerte*, el narrador comenta sobre la prisión de Dri en la ESMA: «para poder fugarse había que vivir; para poder vivir había que estar quebrado. O, al menos, había que simular que uno estaba quebrado. Pero, ¿era posible simular?» (Bonasso:135). En *Tucho* se describen situaciones similares a propósito del operativo de contrainteligencia que llevó adelante Valenzuela, para desbaratar el objetivo de los represores de capturar a la dirigencia montonera en México: «Finjo que estoy colaborando. Todos fingen aquí adentro. Tal vez finjan ante ellos mismos. Fingen como estrategia de supervivencia. El Pelado finge como el mejor. Pero cuando viene el Negro, o Sebastián, es mucho más difícil. Eso me obliga a fingir que estoy fingiendo» (Bielsa:67).

¹⁵ Agradecemos a Graciela Daleo por la lectura generosa y atenta que realizó de este artículo.

¹⁶ Los autores señalan en una nota preliminar que el texto es un «intento de reconstrucción histórica» y sostienen que todo lo que se relata en él es «hasta donde sabemos, cierto» (Anguita y Caparrós, s/p).

¹⁷ Así se explicita en el párrafo inicial de la conversación que mantienen en *Ese infierno* cinco mujeres sobrevivientes de la ESMA: «Nuestra historia como militantes fue armándose lentamente. El tipo de militancia que teníamos nos llevó a una *práctica de simulación ante los demás que luego nos sirvió para resistir dentro de la ESMA*», afirma Munú Actis, y Miriam Lewin y Liliana Gardella ratifican: «Sí, tal vez por eso *pudimos desarrollar la estrategia de fingir para defendernos de los marinos*»; «Afuera ya teníamos experiencia en lo que llamábamos clandestinidad, en ocultar nuestra militancia ante los demás» (Actis y otros:37, nuestro subrayado).

¹⁸ En este sentido, Pilar Calveiro señala: «El juego de simular colaboración, que realizaron algunos sobrevivientes fue, sin duda, un juego peligroso. (...) La repetición interminable de una mentira puede convertirla en verdad; esta es una de las premisas de la propaganda. El secuestrado debía hacer un verdadero esfuerzo para no terminar por creer la mentira que le contaba cada día a sus captores. Esta era de por sí una mecánica desquiciante» (1998:133).

¹⁹ La asociación entre la ficcionalidad de un discurso narrativo y el hecho de que incluya procedimientos de focalización interna, como el monólogo interior y el discurso indirecto libre, se debe a que, en el mundo real y en los discursos factuales que lo representan, el sujeto solo tiene acceso a su propia interioridad. De allí que la penetración de un enunciador narrativo en los pensamientos de terceras personas sea considerada por ciertos enfoques como característica y hasta definitiva del discurso ficcional (véase Hamburger:49 y ss., Cohn:23–25, Caira:94, Lavocat:32–33). Desde una perspectiva pragmática, la relevancia de la focalización interna en la caracterización de la ficción narrativa lleva a «matizar la afirmación de Searle de que “no hay propiedad textual (...) que permita identificar un texto como obra de ficción”» (Schaeffer 1995:344).

²⁰ Käte Hamburger afirma en esta línea: «la literatura no describe conceptos generales, eso es, en ella no se trata de conocimiento teórico, sino que se describe únicamente fenómenos individuales e irrepetibles» (21). En el mismo sentido, Schaeffer observa que la mimesis involucrada en la creación artística no supone una generalización sino una ejemplificación de aquello que representa (1999:198). Por lo demás, la propensión del arte y de la literatura a la singularización es una idea central de la clásica teoría formalista, que expuso Víktor Shklovsky en su artículo «El arte como artificio» (1916).

²¹ La discusión sobre *La Voluntad* presenta puntos de contacto con otros casos de textos argentinos que apelan a procedimientos literarios para narrar hechos reales con significación histórico-política, y que por su complejidad genérica han dado lugar a efectos de lectura diversos y hasta contradictorios. Así, ya *Operación masacre* — pionera en la *no ficción*— recibió críticas del historiador Salvador Ferla —autor de *Mártires y verdugos* (1964)—, quien reprochaba a Walsh que hubiese sostenido un punto de vista «novelesco» sobre los hechos del 9 de junio de 1956. Para Ferla, la perspectiva de Walsh era particularista: afirmaba que la denuncia debía centrarse no en los fusilamientos clandestinos de Suárez, sino en la represión general al levantamiento encabezado por Valle (García 2014). *Recuerdo de la muerte*, de Miguel Bonasso, fue criticado por sobrevivientes de la ESMA que cues-

tionaron su valor testimonial e impugnaron los usos de la ficción en el texto (García 2016). Tanto en los textos de Walsh y Bonasso como en el de Anguita y Caparrós, la tensión parece ser la misma: la apelación a las formas narrativas características de la ficción atenta contra el rigor histórico del texto, a la vez que favorece su legibilidad y la difusión amplia de la denuncia que contiene.

²² La oscilación entre el carácter serio y lúdico de la simulación que practican los hijos de militantes en la dictadura se observa también en *La casa de los conejos*, de Laura Alcoba. Allí, la protagonista primero aparenta que juega cuando simula seriamente, acoplándose a las normas de seguridad que rigen la militancia clandestina de sus padres: «Nos detenemos varias veces por el camino, para ver si alguien nos sigue. Casi siempre, soy yo la que se vuelve a mirar. Resulta más natural que un niño pare, dé media vuelta y desande sus propios pasos (...). Aprendí a disimular estos actos bajo la apariencia de un juego» (Alcoba 2007:24). Más adelante, el relato muestra que la niña no simula que juega sino, por el contrario, juega a simular, a ser seria y adulta, pero fracasa en el intento: «He querido jugar a la adulta, a la militante, a la ama

de casa, pero sé bien que soy pequeña, muy pequeña, increíblemente pequeña incluso» (59).

²³ Por ejemplo, la narradora parece adoptar un punto de vista infantil cuando cuenta: «Yo sabía perfectamente que la religión era el opio de los pueblos. No estaba segura de qué era el opio, pero sin dudas era algo muy malo, algo que cuando el pueblo se lo tragaba atrasaba inmediatamente el Proceso Revolucionario» (Robles:29). Pero se ubica a la distancia de la época en la que transcurre la historia, cuando afirma: «En esa época mi hermano ya estaba en preescolar y yo en la escuela» (14); «No creo que ningún niño se supiera mejor que nosotros todas las canciones del momento» (45).

²⁴ El manejo del tiempo en la narración (Genette 1972:273-283) es central para entender el particular procedimiento literario de *Pequeños combatientes*. La novela de Robles es una narración ulterior, en la que la infancia en dictadura aparece como un pasado, a diferencia de novelas autoficcionales similares, como *El mar y la serpiente* de Paula Bombara y la ya citada *La casa de los conejos*, que son narraciones simultáneas, centradas en la infancia como presente.

Bibliografía

- ACTIS, MUNÚ Y OTRAS (2001). *Ese infierno. Conversaciones de cinco mujeres sobrevivientes de la ESMA*. Buenos Aires: Sudamericana.
- ALBERCA, MANUEL (2005). «¿Existe la autoficción hispanoamericana?». *Cuadernos del CILHA* 7/18. Web.
- (2009). «Es peligroso asomarse (al interior). Autobiografía vs. autoficción». *Rapsoda. Revista de Literatura* 1. Web.
- ALCOBA, LAURA (2007). *La casa de los conejos*. Buenos Aires: Edhasa, 2008. Traducción de Leopoldo Brizuela.
- (2012). *Los pasajeros del Anna C*. Buenos Aires: Edhasa. Traducción de Leopoldo Brizuela.
- ANGUITA, EDUARDO Y MARTÍN CAPARRÓS (1998). *La voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina. Tomo III: 1976-1978*. Buenos Aires: Planeta, 2013.
- ARFUCH, LEONOR (2015). «Memoria, testimonio, autoficción. Narrativas de infancia en dictadura». *Kamchatka. Revista de análisis cultural* 6, 817-834.
- BADAGNANI, ADRIANA (2013). «La memoria de los pequeños combatientes: Raquel Robles y la narrativa de hijos de desaparecidos». *Oficios terrestres* 29. Web.
- BARONI, RAPHAËL (2009). *L'oeuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*. París: Seuil.

- BIELSA, RAFAEL (2014). *Tucho. La «Operación México» o lo irrevocable de la pasión*. Buenos Aires: Edhasa.
- BERTI, EDUARDO (2000, marzo). «La elección de las armas» (entrevista a Rolo Diez). *Página/30* 116, 59–63.
- BOMBARA, PAULA (2002). *El mar y la serpiente*. Buenos Aires: Norma, 2005.
- BONASSO, MIGUEL (1984). *Recuerdo de la muerte*. Buenos Aires: Bruguera, 1984.
- BORGES, JORGE LUIS (1936). «El acercamiento a Almotásim». *Obras completas* 1. Buenos Aires: Emecé, 2002, 414–418.
- (1970). *Autobiografía*. Buenos Aires: El Ateneo, 1999. Traducción de Marcial Souto y Thomas di Giovanni.
- BOURGOYNE, DANIEL (2001). «Coleridge's "poetic faith" and Poe's scientific hoax». *Romanticism on the Net* 21. Web.
- CAIRA, OLIVIER (2010). *Définir la fiction. Du roman au jeu d'échecs*. París: EHESS.
- CALVEIRO, PILAR (1998). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue, 2008.
- (2005). *Política y/o violencia*. Buenos Aires: Norma.
- CARNOVALE, VERA (2011). *Los combatientes: historia del PRT–ERP*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- CASTRO, MARÍA VIRGINIA (2012). «La Voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina, de Eduardo Anguita y Martín Caparrós: ¿un libro escrito para vender?». *Actas del VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. Web.
- COHN, DORRIT (1999). *The distinction of fiction*. Baltimore: John Hopkins, 2000.
- CULIOLI, ANTOINE (2010). *Escritos*. Buenos Aires: Santiago Arcos. Traducción de Lía Varela.
- DALMARONI, MIGUEL (2004). *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960–2002*. Web.
- DIEZ, ROLO (1987). *Los compañeros*. Buenos Aires: De la Campana, 2000.
- GAMERRO, CARLOS (2015). *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- GARCÍA, VICTORIA (2014). *La obra testimonial de Rodolfo Walsh en el contexto argentino y latinoamericano de los años 60–70*. Tesis doctoral. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- (2015). «Testimonio y literatura. Algunas reflexiones y tres realizaciones en la literatura argentina: Walsh, Urondo, Cortázar (1957–1973)». *Kamchatka. Revista de análisis cultural* 6, 11–38.
- (2016). «Testimonio y ficción en la Argentina de la postdictadura. Los relatos del sobreviviente–testigo». *Revista Chilena de Literatura* 93, 73–100.
- GATTI, GABRIEL (2011). *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires: Prometeo.
- GENETTE, GÉRARD (1962). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989. Traducción de Celia Fernández Prieto.
- (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989. Traducción de Carlos Manzano.
- (1991). *Fiction and diction*. Londres: Cornell University Press, 1993. Traducción de Catherine Porter.
- HAMBURGER, KÄTE (1977). *La lógica de la literatura*. Madrid: Visor, 1995. Traducción de Juan Luis Arántegui.

- HEINICH, NATHALIE (2005). «Les limites de la fiction». *L'Homme* 175/176, 57–76.
- LAVOCAT, FRANÇOISE (2016). *Fait et fiction. Pour une frontière*. París: Seuil.
- LOGIE, ILSE (2015). «Más allá del “paradigma de la memoria”. La autoficción en la reciente producción posdictatorial argentina». *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 1, 75–89.
- JONES, GAVIN (2014). *Failure and the American writer. A literary history*. Nueva York: Cambridge University Press.
- LONGONI, ANA (2007). *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Buenos Aires: Norma.
- MATTINI, LUIS (2006). *Los perros. Memorias de un combatiente revolucionario*. Buenos Aires: Continente.
- NOFAL, ROSSANA (2010). «Los personajes en la narrativa testimonial». *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos* 7/8, 51–62.
- (2015). «Configuraciones metafóricas en la narrativa argentina sobre memorias de dictadura». *Kamchatka. Revista de análisis cultural* 6, 835–851.
- OBERTI, ALEJANDRA (2014). «Repensar la historia de las organizaciones revolucionarias (Argentina, años 70)». *Aletheia* 9, 1–16.
- PELLER, MARIELA (2009). «Identidades clandestinas. Política, moralidad y vida cotidiana en la literatura testimonial sobre la militancia guerrillera en Argentina». Ponencia presentada en las XII Jornadas Interescuelas Departamentos de Historia. Bariloche, Argentina.
- PITTALUGA, ROBERTO (2007). «Miradas sobre el pasado reciente argentino: las escrituras en torno a la militancia setentista (1983–2005)», en Marina Franco y Florencia Levin, compiladoras. *Historia reciente: perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires: Paidós, 125–152.
- (2009). «Tiempo y espacio en la concepción de la revolución del PRT–ERP (1968–1976)». *RIHER*. Web.
- ROBLES, RAQUEL (2013). *Pequeños combatientes*. Buenos Aires: Alfaguara.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR (1978). *Borges, una biografía literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. Traducción de Homero Alsina Thevenet.
- ROMERO, JOSÉ LUIS (1997, 15 de mayo). «Nos falta una buena historia de los años setenta». *Clarín*. Web.
- RYAN, MARIE-LAURE (1997). «Postmodernism and the doctrine of panfictionality». *Narrative* 2, 165–187.
- SCHAEFFER, JEAN-MARIE (1995). «Ficción», en Oswald Ducrot y Jean-Marie Schaeffer. *Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Madrid: Arrecife, 1998, 337–346. Traducción de Camino Girón Puente, Teresa María Rodríguez Ramalle y Marta Tordesillas Colado.
- (1999). ¿Por qué la ficción? Madrid: Lengua de Trapo, 2002. Traducción de José Luis Sánchez-Silva.
- (2010). «Fictional vs. factual narration», en Peter Hühn y otros, editores. *The living handbook of narratology*. Hamburgo: Hamburg University Press. Web.
- SEARLE, JOHN (1975). «The logical state of fictional discourse». *New Literary History* 2, 319–332.
- SHKLOVSKY, VÍCTOR (1916). «El arte como artificio», en Tzvetan Todorov, compilador. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI, 1965, 55–70. Traducción de Ana María Nethol.

TESTONI, PATRICIO Y OTROS (2015). «El “trabajo esclavo” en ESMA. Aportes para comprender el funcionamiento y los efectos dentro y fuera del sistema concentracionario de esta práctica genocida». *Tela de juicio* 1, 95–112.

VEZZETTI, HUGO (2002). *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.