



HAL
open science

Poéticas del archivo: el ‘giro documental’ en la literatura contemporánea del Río de la Plata

Paula Klein

► **To cite this version:**

Paula Klein. Poéticas del archivo: el ‘giro documental’ en la literatura contemporánea del Río de la Plata. Cuadernos LIRICO, 2019. hal-02501691

HAL Id: hal-02501691

<https://hal.science/hal-02501691>

Submitted on 7 Mar 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Cuadernos LIRICO

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

20 | 2019 :
Situación
Artículos

Poéticas del archivo: el “giro documental” en la narrativa rioplatense reciente

Poétiques de l'archive : le "tournant documentaire" dans les récits récents du Río de la Plata

Poetics of the archive: the "documentary turn" in recent Rio de la Plata narrative

PAULA KLEIN

Resúmenes

Español Français English

La literatura *rioplatense* del siglo XXI asiste a lo que el teórico americano Mark Nash identifica como un “giro documental”. Además de la incorporación de materiales documentales en el cuerpo de los textos, las obras que designaremos como “narraciones documentales” importan métodos propios a la investigación como la notación, la transcripción y el montaje de documentos o bien la citación de bibliografía variada. Este artículo se propone articular la reflexión teórica y el análisis literario de *Aparecida* (2015) de la escritora y periodista argentina Marta Dillon, un caso representativo para comprender las modalidades de funcionamiento de este dispositivo documental.

La littérature *rioplatense* du XXI^e siècle assiste à ce que le théoricien américain Mark Nash désigne comme un "tournant documentaire". Outre l'incorporation de matériaux documentaires dans les textes eux-mêmes, les œuvres que nous désignerons comme des "narrations documentaires" importent de méthodes issues de l'enquête tels que la notation, la transcription et le montage de documents ou bien la citation de bibliographie variée. Cet article propose d'articuler la réflexion théorique et l'analyse littéraire d'*Aparecida* (2015) de l'écrivaine et journaliste argentine Marta Dillon, un cas représentatif pour comprendre les modalités de fonctionnement de ce dispositif documentaire.

Río de la Plata's contemporary literature bears witness to what literary critic Mark Nash refers to as a “documentary turn”. In addition to the incorporation of documentary materials into their texts, the works we designate here as “documentary writings” employ research methods such as the notation, transcription and montage of documents or the citation of an elaborated bibliography. This article aims to articulate a theoretical consideration and a literary study of Argentinian writer and journalist Marta Dillon's *Aparecida* (2015), a case representative for the understanding of this documentary device's mechanics.

Entradas del índice

Mots-clés : narrations documentaires, document, archive, enquête, montage

Keywords : documentary writings, document, archive, research, montage

Palabras claves : narraciones documentales, documento, archivo, investigación, montaje

Texto integral

- 1 Asistimos actualmente a un interés renovado por el archivo en literatura. Desde fines de los años 90 hasta hoy, el campo literario se ve atravesado por “un giro documental” que se expande más allá de las fronteras de las literaturas nacionales, asimilando el fenómeno a una corriente global. Movilizando nociones tan variadas como las de “narraciones documentales” (Ruffel 2012), “literaturas factuales” (Genette 1991, Jeannelle 2007), “obras-documento” (Bessière 2006), “factografías” (Zenetti 2014) o “novelas sin ficción” (Javier Cercas 2009, Jorge Volpi 2018), la crítica literaria se propone entender la especificidad de esta tendencia que busca, con marcada insistencia en los últimos diez años, rehabilitar el diálogo entre literatura e historia.
- 2 A partir del análisis del fenómeno que el teórico americano Mark Nash identifica como una “vuelta a lo documental en el siglo XXI”, este artículo abordará la novela *Aparecida* (2015) de la escritora y periodista argentina Marta Dillon como un caso representativo de un conjunto de obras que se sitúan “en la frontera entre la ficción y lo documental, entre la realidad y la fantasía” (Nash, 2008 Web). La figura del escritor como “investigador” aparece como una manifestación particular de este fenómeno. Si, por un lado, estas obras exploran diferentes maneras de incorporar los documentos en el cuerpo del texto, ya sea a través de su transcripción, por efectos de *collage* o de montaje; se trata además de textos “documentados” a partir de fuentes bibliográficas variadas como reportajes, entrevistas, testimonios, libros de historia especializados y otros tipos de documentos.
- 3 Aunque brindar un panorama completo de este fenómeno excedería los límites de un artículo, me gustaría avanzar algunos criterios para entender las principales transformaciones de este giro documental. Así, si bien en la introducción propondré referencias a un corpus argentino y uruguayo algo extenso, por motivos prácticos el análisis literario se circunscribirá a *Aparecida* de Dillon.
- 4 Por otro lado, propongo distinguir dos grandes sub-corrientes literarias asociadas a este fenómeno. En primer lugar, un conjunto de obras que se desprenden del modelo de la investigación histórica y archivística, y de la cual *Aparecida* nos servirá de ejemplo. En segunda instancia, obras que se concentran sobre el modelo de la crónica policial y el periodismo. Se trata de obras que tensan los límites entre la crónica, la novela policial y el periodismo de investigación. Los temas privilegiados por los autores son en general hechos violentos, crímenes irresueltos, abusos y otros casos judiciales o incluso *faits divers*. Entre algunos ejemplos recientes de esta tendencia en Argentina mencionaremos: *Chicas muertas* (2014) de Selva Almada, *Magnetizado* (2018) de Carlos Busqued o *Por qué venías cada verano* (2018) de Belén Peiró. En Uruguay, algunos títulos de la Colección “Cosecha Roja” de Estuario editora dan cuenta de este fenómeno, como por ejemplo: *Matufia* (Premio Nacional de Literatura 2013) de Rodolfo Santullo o *El simple arte de caer* (2018) de Renzo Rossello.
- 5 Este artículo se concentrará únicamente en la primera corriente, a saber: la de las obras que se inscriben en el límite entre lo literario y la investigación histórica y archivística. El análisis de los principales cambios a los que nos confrontan estas “poéticas del archivo” nos permitirá, además, resituar el fenómeno contemporáneo de las “narraciones documentales” en un espectro cronológico amplio. En efecto, desde los años setenta hasta hoy distinguimos por lo menos cuatro momentos centrales en el debate entre literatura e historia, necesarios para entender la transformación mayor que comportan las poéticas del archivo.

El modelo de la investigación: escritores archivistas

- 6 El recurso al archivo resulta indispensable para abordar hechos que no suponen nuestra experiencia personal. Críticos como Marianne Hirsch (*Family frames: photography, narrative and postmemory*, 1997) o James Young (*At memory's Edge*, 2000) se sirven del término “postmemoria” para referirse al carácter esencialmente “mediado”, discursivamente transmitido de los recuerdos que no han sido vividos de primera mano. Es en este contexto que el cruce entre literatura y archivos adquiere una gran productividad. Los relatos y testimonios de terceros, el uso de fuentes históricas, periodísticas y artísticas, el consumo de films y de literatura ficcional y/o documental, están presentes al momento de construir nuestra propia visión sobre un pasado del que no tenemos recuerdos directos. Así, el valor de “verdad” asociado al archivo no descansa tanto en su estatuto de “prueba” sino en su calidad de huella o de vestigio del pasado capaz de desestabilizar el orden de cosas actual.
- 7 Para empezar a analizar esta cuestión tracemos una distinción inicial entre los archivos personales y familiares y los archivos oficiales. Por su estatuto intermedio entre la experiencia social individual y colectiva, los archivos personales y familiares expanden el campo de las “escrituras del yo” –diarios, memorias, autobiografías, y diversos tipos de relatos autobiográficos– hacia una generalidad más difusa. El recuerdo personal se nutre así de los materiales factuales: cartas, documentos, diarios íntimos, restituyendo la experiencia personal en el marco de una historia familiar, a la vez privada y social. Si bien estos archivos no están exentos de su valor de “prueba” son, en líneas generales, más permeables a la sensibilidad y a la afectividad de lo cotidiano. Estos archivos hacen resurgir una nostalgia por las pequeñas anécdotas y gestos que pueblan nuestro presente, en un ida y vuelta entre la historia de los grandes acontecimientos y las pequeñas historias de nuestra cotidianeidad.
- 8 Por otro lado, son los archivos oficiales los que sirven de documentación a otro conjunto de obras. Este segundo tipo de archivos, indispensables para la investigación histórica, le aseguran a la literatura una función de atestación histórica más concreta al mismo tiempo que inauguran nuevas vías de contacto entre el material autobiográfico y la ficción. Con su jerga neutra y objetiva, los documentos oficiales actúan entonces como “recuerdos externos”, nutriendo la memoria personal con su versión de los hechos.

Breve cronología de la narrativa memorialista

- 9 Para entender la particularidad de estas obras que proponen una reapropiación literaria del archivo, resulta útil esbozar una cronología que nos permita identificar las principales estrategias que predominan al momento de reflexionar sobre el pasado reciente. Articulando las cronologías propuestas por el escritor y crítico Carlos Gamerro (2010 Web) para la literatura argentina y por Hugo Verani (1992) para la uruguay, detengámonos en los cuatro momentos antes aludidos para pensar esta narrativa memorialista en los dos países.
- 10 El primer momento es el de la literatura producida en simultáneo a los acontecimientos. En el contexto específico de la violencia de estado que se vive en el Cono Sur en la década del setenta, la literatura desarrolla un conjunto de técnicas para eludir la censura. La escritora uruguaya María Teresa Porzecanski se refiere a estos procedimientos como “formas del decir elusivo”: la elipsis, el desplazamiento, la alegoría, la distorsión de contextos sociales por la vía de la imaginación o de la fabulación lúdica, fantástica o mítica (1987: 221-230). Obras como *Respiración artificial* de Ricardo Piglia (1980), *Nadie nada nunca* (1980) de Juan José Saer o *Cuarteles de invierno* (1982) de Osvaldo Soriano forman parte, según Gamerro, de este primer período. En el caso de la literatura uruguaya podemos señalar, siguiendo la cronología propuesta por Verani, novelas como *Construcciones* (1979) de María Teresa

Porzenscanski, *París* (1979) o *El lugar* (1982) de Mario Levrero, *La rebelión de los niños* (1980) o *La nave de los locos* (1984) de Cristina Peri Rossi.

11 Un segundo momento se caracteriza por la producción de autores que fueron participantes directos de los hechos: militantes, víctimas o sobrevivientes de la dictadura. El testimonio aparece como una forma privilegiada durante este período. En el marco argentino, Gamerro menciona novelas que articulan la ficción y el testimonio como *Recuerdo de la muerte* de Miguel Bonasso (1984), *Villa* de Luis Gusmán (1995) o *El fin de la historia* de Liliana Heker (1996). En el caso de Uruguay, propongo pensar en obras como *Días y noches de amor y de guerra* (1978) de Eduardo Galeano, *Primavera con una esquina rota* (1982) de Mario Benedetti o *Memorias del calabozo* (1988) de Mauricio Rosencof.

12 En tercer lugar, Gamerro distingue la literatura de los “testigos-observadores”. Se trata, por lo general, de narradores niños o adolescentes durante la época de la dictadura que no han participado de manera directa en los hechos aunque los hayan presenciado y tengan recuerdos sobre la actuación de los adultos. Entre los innumerables ejemplos de esta narrativa propongo señalar, en el caso argentino, novelas como *Lenta biografía* (1990) y *Los planetas* (1999) de Sergio Chejfec, algunas novelas de Martín Kohan como *Dos veces junio* (2002) o *Ciencias morales* (2007) o bien la trilogía memorialista originalmente escrita en francés de Laura Alcoba: *La casa de los conejos*, *El azul de las abejas* y *La danza de la araña*. En Uruguay, obras como *Las cartas que no llegaron* (2000) de Mauricio Rosencof y *El furgón de los locos* (2001) de Carlos Liscano corresponden a este período.

13 El último momento es el de la literatura de los que no tienen recuerdos personales de los hechos. Se trata aquí de narradores que intentan reconstruir el pasado a partir de historias y de testimonios de terceros asociando la investigación y la imaginación.

14 *Aparecida*, la obra que nos ocupa en este artículo, se inscribe en el tercer momento. De acuerdo con las reglas del “pacto autobiográfico” definido por Philippe Lejeune, la identidad de la narradora coincide con la de la autora Marta Dillon. Recordemos que, según Lejeune, este “pacto” exige una “suspensión voluntaria de la incredulidad” por parte del lector que lo conduce a admitir tanto la “sinceridad” del narrador como el carácter “verídico” de los hechos y de las anécdotas del relato (1991: 7-43). *Aparecida* responde a este “pacto autobiográfico” puesto que su punto de partida no es sólo la reconstrucción autobiográfica sino también la búsqueda de la “verdad” de los hechos. La narradora afirma, en efecto, no tergiversar la “verdad” incluso si la obra no renuncia a la reconstrucción literaria de los mismos. Más específicamente, el relato se presenta como el resultado de una investigación que incluye un trabajo con archivos públicos y familiares pero también como una reflexión sobre el uso literario de estos archivos.

Un nuevo pacto de lectura: entre literatura y documento

15 Como *Aparecida*, las obras que dan cuenta de este “giro documental” cuestionan las fronteras entre ficción y “factual” y exigen ser leídas al mismo tiempo como literatura y como documentos. Algunos ejemplos representativos de esta tendencia son *Anatomía de un instante* del español Javier Cercas, *Puño y letra* y *La dimensión desconocida* de las chilenas Diamela Eltit y Nona Fernández, *El material humano* del guatemalteco Rodrigo Rey Rosa o *Una novela criminal* del mexicano Jorge Volpi.

16 Siguiendo la célebre distinción de Gérard Genette entre “ficción” y “dicción”, entendemos por “factual” todos los índices textuales y paratextuales, formales y metadiscursivos que permiten afirmar la veracidad de un discurso, su relación directa con lo “real” y, en consecuencia, su pacto de lectura documental (1991: 66). Según Genette, lo “factual” incluye así un conjunto de textos alejados de la ficción y de la poesía que mantienen un vínculo estrecho con lo real. Esta noción presenta así un doble interés. Por un lado, el de no basarse en criterios negativos del tipo ficción/ no-ficción y, por el otro, el de eludir otras categorías más abarcativas como la de “literatura referencial” (Dorrit Cohn 1999, Christine Montalbetti 2001).

17 Ligada estrechamente a esta noción, la categoría de “literatura factual” (Jeannelle 2007, Zenetti 2014: 27-28) sugiere que el grado de verdad de los enunciados debe poder ser cotejado en la realidad extra-literaria. Se trata de obras que, sin renunciar a su estatuto literario, pretenden garantizarle al lector la fidelidad de su contenido respecto de los hechos. La categoría de “factografías” de Marie-Jeanne Zenetti dialoga asimismo con esta idea de las “literaturas factuales”. Según Zenetti, las “factografías” se presentan como:

[...] captaciones fragmentadas de lo real y de los discursos que lo constituyen. Jugando con los modelos de la fotografía, del montaje y del documento, este conjunto de formas actualiza los desafíos y las dificultades de una representación literaria de lo real que escapa a los modelos de la narración realista y de la narración factual (2014: 15).

18 La voluntad referencial y el montaje de materiales documentales y literarios constituye el rasgo distintivo de este tipo de textos.

19 Concentrémonos, finalmente, en la categoría más amplia de “narraciones documentales”. Según Lionel Ruffel, se trata de obras que pertenecen a tradiciones heterogéneas: crónicas y relatos de viaje, investigación sociológica, ensayo político, relatos biográficos y autobiográficos, relatos etnográficos, gran reportaje y *non-fiction* o nuevo periodismo (2012: 14). Sin buscar afiliarse al realismo, estas narraciones documentales buscan abrirse a la “potencia de lo real” importando métodos y procedimientos del periodismo pero también de las ciencias sociales.

20 Si las fronteras porosas entre estas categorías imponen un examen individual de cada obra, optaremos en este artículo por la noción de “narraciones documentales” dado que, a diferencia de las poéticas realistas, estas narraciones se caracterizan por el deseo de traspasar el pacto de lectura referencial para crear una “mímesis de la información” (Bessière 2006: 321), es decir, no sólo un “efecto de real” sino un “efecto de documento”. En este sentido, el contrato de veracidad que estas obras proponen descansa sobre ciertos rasgos formales y estilísticos que subrayan este efecto. Procedimientos como la notación –entendida como una puesta por escrito de hechos visuales– o la transcripción –que consiste en copiar y transcribir palabras o discursos previamente leídos o escuchados– abundan en estos textos. Además, el efecto de documento se asocia a la búsqueda de una escritura blanca, neutra, despojada de formulaciones grandilocuentes o efectistas.

21 Antes de iniciar el análisis de *Aparecida*, detengámonos un momento en la distinción conceptual entre archivo y documento. Siguiendo la reflexión de la historiadora Arlette Farge, el trabajo de archivo es indisoluble de las prácticas de recolección, clasificación, conservación y comunicación de documentos (1989: 71). Entendido como un conjunto de documentos, el archivo se define por su emplazamiento en un espacio físico determinado y por su carácter institucional. Inversamente, el documento no responde a una definición rígida. Siguiendo la reflexión de Chevrier y Roussin, se trata de un objeto “circunstancial”, de “naturaleza variable”, definido en función de sus usos (2001: 6). El documento se caracteriza asimismo por su doble temporalidad: la de su origen pasado y la del presente del cual ha sido extraído.

22 El cruce entre literatura y archivos permite, en este sentido, darle voz a aquello que Farge llama una historia de “eventos frágiles, sin amplitud, los ‘un poco’ de la Historia” (2002: 69). Pensado como un conjunto de documentos, el archivo posee la capacidad de inscribir la duración larga de los procesos históricos en el marco de la sensibilidad cotidiana, cuestionando los lazos entre lo estructural y lo anecdótico. Desde una óptica foucaultiana, Farge subraya que, por su insistencia en “lo minúsculo, lo singular y lo casi-imperceptible”, el archivo nos conduce a reconsiderar la noción de “evento” (*événement*) en historia (1989: 98). Creo, en este sentido, que el cruce entre literatura y archivos permite a los escritores explorar nuevas maneras de pensar el “evento” que se aproximan a la definición propuesta por Farge. Frente a la historia de los grandes acontecimientos, las “narraciones documentales” se proponen darle voz a los hechos “poco audibles, a veces ininteligibles”, desprovistos de una temporalidad propia que los restituya en la lógica del relato. Intentando iluminar aquello que Farge llama el “detalle sin importancia” (1989: 110), los usos literarios del archivo ponen el acento sobre las

diferentes “intensidades” que intervienen en nuestra percepción de la Historia con una H mayúscula.

Aparecida de Marta Dillon: archivo e investigación

- 23 En el marco de este “giro documental”, *Aparecida* encarna un modelo privilegiado para abordar el rol de la investigación y los usos literarios del documento. Por su tema, la obra se inscribe en la literatura de los “H.I.J.O.S” y sobre todo de las “H.I.J.A.S”, una corriente central para entender la nueva narrativa de la postdictadura. Esta corriente ha adquirido una gran visibilidad en el campo literario argentino de los últimos diez años con textos tan variados como *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011) de Patricio Pron; *Diario de una princesa montonera: 110 % verdad* (2012) de Mariana Eva Pérez o *Los topos* (2008) de Félix Bruzzone. Textos en la frontera de la investigación, la literatura y la crítica literaria, como el excelente *Oración. Carta a Vicki y otras elegías políticas* (2018) de María Moreno, exploran también esta temática.
- 24 Los paratextos de *Aparecida* –citas, advertencias, prólogos y epílogos– adquieren una importancia capital al momento de analizar su pacto de lectura. Como se menciona en la contratapa del libro, el relato se presenta como un híbrido de “autobiografía, novela, relato crónica, investigación y poesía”.
- 25 No es casual que *Aparecida* se abra con un epígrafe de la escritora francesa Hélène Cixous conocida por su compromiso feminista:

Quiero ver con mis ojos la desaparición. Lo intolerable es que la muerte no tenga lugar, que me sea sustraída. Que no pueda vivirla, tomarla en mis brazos, gozar sobre su boca del último suspiro (9).

- 26 La imposibilidad de ver la desaparición, de darle un sustrato material a la ausencia del ser querido constituye el motor narrativo y afectivo del texto. Este deseo de ver es el que conduce a la narradora a implicarse en el largo proceso de exhumación del cuerpo de su madre hasta hallar su más mínima y más concreta expresión: la de sus huesos. Recordemos que la historia se desencadena a partir de una notificación telefónica que la narradora recibe durante un viaje al extranjero. Por esta llamada, los responsables del Equipo Argentino de Antropología forense (EAAF) la informan del hallazgo de restos óseos de su madre Marta Taborda, abogada y militante desaparecida durante la última dictadura argentina. Justo después del epígrafe, el texto se inicia con la descripción de una fotografía que pertenece a la autora-narradora. Allí leemos:

Frente a mí hay una foto de mi mamá conmigo. Estamos tendidas sobre la arena, apenas se ve la espuma del mar en un ángulo. Ella tiene la cara tapada por el pelo, a mí sólo se me ve la nuca y su mano enredada en mis rulos (11).

- 27 Los escasos elementos presentes en la imagen dan lugar a una serie de interrogantes: “No sé cuántos años puedo tener en la foto” y luego: “¿Qué edad hay que tener para que el antebrazo de tu madre tenga la exacta medida de tu torso?” (11). Estas preguntas a primera vista banales guían la reconstrucción trastabillante de los hechos que culminan en el asesinato de su madre. Sin embargo, a diferencia de una investigación histórica o periodística tradicional, la de Marta es una búsqueda que emerge de una sucesión de eventos y de descubrimientos fortuitos. En palabras de la narradora: “Así se anda en la reconstrucción de la zona desaparecida; como en un juego de la oca, se avanzan unos casilleros y se retroceden otros tantos” (9).
- 28 Sin renunciar a la imaginación especulativa, la literatura interviene al momento de completar los blancos que presenta el expediente judicial, médico y antropológico sobre el “caso Marta Taborda”. Así, el recuerdo se superpone al orden cronológico de la investigación autorizando una presentación más libre de los hechos, con una serie de prolepsis y de analepsis que quiebra su presentación lineal.

La búsqueda

- 29 La desaparición se reconstruye a partir de una serie de idas y vueltas en torno a “un impulso urgente” que despierta el afán de investigación de la narradora para devolverla luego a otros períodos de espera e inercia. Al inicio de su relato, la narradora encuentra a “una testigo que la nombra [a su madre], una coincidencia de fechas, la comprobación de que las voces que yo escuchaba la noche del secuestro no venían del baño sino de la cocina” (16). Los primeros momentos están marcados por esta aglutinación de voces, historias, testimonios y apuntes que se agolpan y se confunden con sus recuerdos. Desde este punto de vista, *Aparecida* es sobre todo la historia de un doble aprendizaje. El del recuerdo, aprendizaje indispensable para seguir viviendo y para aprender a olvidar y, por otra parte, el de un método de escritura literario y documental que acompaña la transformación de la hija en escritora e investigadora del “caso Marta Taboada”.
- 30 Los testimonios orales de otras sobrevivientes, compañeras de su madre durante el período de la detención, constituyen la piedra de toque de la investigación. Se trata, sin embargo, de un largo proceso que incluye visitas a diferentes sitios en los que la narradora intenta procurarse información sobre lo ocurrido, desde el momento en el que su madre es secuestrada por un “grupo de tareas” hasta el presente marcado por el hallazgo y la identificación de sus restos. En este periplo la narradora interroga, recaba información, examina, copia, transcribe y analiza diferentes tipos de documentos, expedientes y legajos, mucho de los cuales pese a pertenecer a archivos oficiales, contienen falsas informaciones o están adulterados. Como si se tratara de un rompecabezas, la narradora va uniendo cabos sueltos, sacando a la luz nuevas pistas que le permitan reconstruir la historia de la desaparición de su madre. Al mismo tiempo, la pregunta sobre la insostenible e ineludible necesidad de saber, de llegar a la verdad, la acecha como un moscardón.
- 31 El primer testimonio que menciona a su madre es el de Elena Corbin de Capisano. La narradora lo descubre a los 18 años en el “Diario del Juicio”, una transcripción de “testimonios de quienes se habían sentado frente al tribunal en la causa o, la que juzgó a los comandantes de la dictadura a principios de los años 80” (17). Este testimonio constituye la primera prueba de la presencia de su madre en un centro de detención. A este, le siguen otros testimonios de ex-militantes que pudieron haber tenido contacto con su madre. Cuestionándose sobre el objetivo de sus investigaciones, la narradora señala: “Lo que se busca es un material residual, el sedimento de su vida antes y después de convertirse en esa entelequia que no es, que no está, que no existe” (19). La paradoja de intentar llenar el vacío de la desaparición de un ser querido con algo tan material como unos huesos reaparece una y otra vez a lo largo de la novela.
- 32 Hasta aquí, la búsqueda sigue dos vías paralelas: la del equipo de Antropología forense y la de la hija que intenta reconstruir la cronología de lo ocurrido hasta el momento del asesinato de su madre. La narradora se aboca así a copiar en su diario “anotaciones sueltas”, testimonios fragmentarios en los que la banalidad del mal impregna cada detalle. Uno de sus testigos le explica por ejemplo y como si se tratara de un dato sin importancia: “Adelante se torturaba, atrás estaba el pozo”, “las mujeres estaban en el salón” (23).

El documento del hallazgo

- 33 El punto de clivaje se produce a partir de la recepción del “estudio 210718”, la “Investigación para la identificación de restos óseos del Laboratorio de Inmunogenética y Diagnóstico Molecular” (53). Es gracias a este documento que el cuerpo de la madre entra en escena:

Se trata de investigar si los restos óseos codificados como 210718 pertenecen a la madre biológica de Marta Graciela Dillon, de Juan José Dillon y de Andrés Ignacio Dillon; quien a su vez es hermana completa de María Graciela Angélica Taboada (53).

34 Con la irrupción de este documento, pasado y presente se ensamblan trasladando al lector hasta el llamado telefónico que había dado comienzo al libro durante el viaje en España. A partir de aquí, los hallazgos documentales comienzan a acelerarse ganando protagonismo respecto de los recuerdos familiares y de las especulaciones imaginativas de las primeras páginas. Así, el texto nos presenta, ya sea transcritos en su totalidad o parcialmente, múltiples documentos indispensables para la identificación de los restos. Entre ellos, mencionemos el resultado de una “pericia odontológica realizada en el cráneo rotulado como D-301-84 proveniente de la Bolsa 12” (62) y diferentes fuentes oficiales que permiten reconstruir el momento de la ejecución de su madre. Otras fuentes oficiales consultadas son las pericias que el EAAF le presenta a la narradora explicando que su madre fue fusilada junto a otros cinco miembros de Montoneros en represalia por haber puesto una bomba en la comisaría de Ciudadela el 28 de enero de 1977; un orden del día o “parte Cdo Op” con originales de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires; y el extracto completo del “Libro diario, Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires, 1977” con una descripción detallada de dicho fusilamiento.

35 En su jerga específica, cada documento ilumina diferentes bordes discursivos sobre el momento de la muerte de su madre:

El 30 de enero aparecieron los primeros cuerpos: cuatro masculinos, dos femeninos. El diario *La Opinión* da cuenta de una voz de alto, una fuga en un Dodge 1500, la persecución, el tiroteo y la muerte. Ningún herido de las fuerzas de seguridad, seis abatidos armados hasta los dientes que no habían disparado un solo tiro. Fue en una esquina que no existe: Falucho y Alsina, las dos calles de Ciudadela son paralelas (70).

36 Recordemos también la “copia fiel del original obrante en la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires, folio 37” con una línea manuscrita que explicita el “motivo” del fusilamiento: “Enfrentamiento con montoneros –abatidos 4 NN femeninos y 2 NN masculinos”, todo en mayúscula” (104).

37 Finalmente, el extracto de la Dirección de Inteligencia de la Policía explica:

CIUADELA: El 2 del cte. a las 03,15, personal de la Policía Pcial, sorprendió en calles Costas y Díaz Vélez, a varias personas que se hallaban repartiendo panfletos refrendados por MONTONEROS; al dárseles la voz de alto, atacaron a la comisión policial con armas de fuego, repelida la agresión, resultaron abatidos dos N.N. masculinos y 4 N.N. femeninos (129).

38 El relato de la muerte no se cierra, sin embargo, con la lectura de los documentos, sino que da lugar a una última exploración en el lugar de los hechos. En compañía de Celeste, “la arqueóloga de los ojos de agua” (131), la narradora se lanza a una excursión por la zona en la que, contra todo pronóstico, encuentran testigos que aún recuerdan los hechos del falso enfrentamiento del 2 de febrero de 1977 en la esquina de Costas y Díaz Vélez. Un vecino que habla como si contara un secreto, les explica:

—Sí, nena, los agarraron acá —dijo señalando un lugar impreciso de la cuadra— y los balearon contra esa pared. Todavía se pueden ver las marcas de las balas. Había mujeres, pobrecitas.

—Eran muchos, no sé cuántos porque no nos dejaron salir hasta muy tarde. Cuando se fueron, cuando se los llevaron, quedaron algunos zapatos en la calle y yo me di cuenta de que esas personas habían estado detenidas. —¿Por qué? —Eran zapatillas sin cordones (134).

39 Las paredes del barrio conservan las huellas del crimen así como los hechos persisten en la memoria de los testigos cuyo relato la hija recibe con asombro. La narradora agrega: “eran la memoria del barrio, patrimonio común, ningún secreto” (134). Estos relatos se presentan como una encarnación de la memoria colectiva puesto que sus detalles reponen la afectividad faltante en los documentos oficiales.

40 Por otro lado, la búsqueda está enteramente signada por la idea de que cuando se trata de la desaparición “no hay nada que ver” (30), ni en los archivos, ni en los legajos oficiales, ni en los lugares en los que se llevan a cabo los crímenes. A esta escasez de imágenes, *Aparecida* contrapone el deseo de realizar un film documental. Esta idea es

además compartida con su esposa, la directora de cine y documentalista Albertina Carri, igualmente hija de desaparecidos. Las dos mujeres fantasean con el documental y la narradora agrega: “ella filmaría, yo haría la investigación, juntas el guión”, “nada nos parecía más amoroso que desenterrar huesos” (28).

- 41 En efecto, la narradora subraya: “pensar en audiovisual era un modo de saldar mi ansiedad de ver [...] ¿Ver qué? A los desaparecidos, qué más, qué magia mayor que esa” (28). Reflexionando sobre *Nostalgia de la luz*, documental del chileno Patricio Guzmán, la narradora agrega un comentario a propósito de la fuerza de las imágenes:

[...] con astrónomos y con las mujeres familiares de desaparecidos chilenos, que buscan en la misma pampa inerte los restos de sus seres queridos. Un fulgor de estrellas era lo que me traía el revoltijo de fibras y materiales que ahora volvían a su entierro, un pasado vivo y presente sobre una mesa de laboratorio (125).

- 42 Frente a la ausencia de huellas, no es asombroso que la tentación del documental fílmico resurja con fuerza en el libro. Asimismo, la creación de un entramado de voces capaces de reponer algo de poesía en medio de la crudeza de la muerte se presenta como otra estrategia posible. Así, la autora incluye en su texto algunos apartados o “momentos” poéticos. Entre ellos, se incluye la transcripción de un poema de Néstor Perlongher:

“Bajo las matas/ En los pajonales/ Sobre los puentes/ En los canales/ Hay Cadáveres” y en todos los sitios donde Néstor Perlongher los delata en su largo poema, bajo mi cama y en mi sueño. Hay cadáveres (142).

- 43 La poética del archivo opera así en *Aparecida* a través de un collage de voces y de registros que fusionan el relato oficial, caracterizado por el tono burocrático neutro de los documentos, y la sensibilidad del recuerdo cuya carga afectiva emerge en las pequeñas anécdotas de los sobrevivientes.

Insistencia en lo minúsculo, los restos, el *reliquat*

- 44 El momento del contacto con la materialidad del archivo del Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF) subraya la paradoja de ser el único vestigio de los acontecimientos y, al mismo tiempo, el hecho de que no posee nada para ver. Como lo explica la narradora, frente a su insistencia por visitar el archivo la encargada le explica:

—Yo te muestro, pero no hay nada para ver —me dijo un día y me abrió la puerta de otra oficina, casi por cansancio. Había ahí decenas de cajas de cartón, algunas todavía con las marcas de su función anterior albergando frutas y hortalizas, todas rubricadas con marcador negro con una serie de letras y números que no me decían nada. Material de investigación, series cifradas, objetos que juntan polvo, polvo sobre polvo sin sus deudos, su comunidad, su historia (30).

- 45 El archivo pierde aquí peso y dramatismo, se asemeja a una serie de cartones de frutas aunque esos cartones contengan la historia de un país. Por otro lado, pensados como vestigios del pasado y única huella material de la ausencia, los huesos constituyen el motivo central, la figura en el tapiz que el texto va dejando ver a medida que se destejan los falsos discursos oficiales. La imagen vuelve una y otra vez:

Un hueso. Cómo se podía enterrar un hueso. Como un perro, cavando con las manos. Con un moño en una cajita de celofán, como una orquídea o un regalo de Navidad para mascotas. Con un solo hueso podría alcanzar para saber a quién perteneció ese pedazo de pierna (44).

- 46 Aunque no pueda explicar por qué ni para qué los quiere, aunque sean prácticamente un estorbo y no se sepa qué hacer con ellos, el hallazgo de esos restos le permite a la narradora cerrar el relato familiar, terminar de inscribir su propia historia y la de sus hijos en una genealogía con fechas precisas:

Marta Angélica Taboada, 1941-1977. No llegó a cumplir 36 porque la mataron en febrero, exactamente el 2 de febrero a las 3.15 de la madrugada y ella es de Leo, como yo y como mi hija, cumplía años el 5 de agosto; yo el 29 de julio; Naná, el 3 de agosto (75).

- 47 Arrojando luz sobre los hechos menores y los detalles, el archivo restituye la afectividad que atraviesa el recuerdo imposible, modelado por la imaginación. El archivo despierta así toda una serie de recuerdos y de sentimientos en la hija que, después de escuchar el relato de la testigo que compartió el cautiverio con su madre se pregunta: “¿Tejía con esos relatos una realidad paralela para acallar los gritos de los torturados? ¿Me quería mi mamá?” (18).

Cruce de disciplinas y ambición cognoscitiva de la literatura documental

- 48 Como *Aparecida*, las obras que se inscriben en este “giro documental” muestran que la pregunta sobre el pasado reciente no desaparece sino que se reformula con la entrada en el siglo XXI. Los usos literarios del documento pueden ser interpretados como síntomas de una época que no sólo recupera la pregunta por lo real sino también aquella de la verdad y del conocimiento que se desprende de las obras literarias. Sin embargo, la manera específica en la que cada autor se propone conciliar el trabajo con las fuentes documentales y el relato literario, exige una reflexión sobre el proceso de elaboración y de construcción de sentidos que caracteriza a todo proyecto documental. La intención que guía cada proyecto no es en ningún caso secundaria y entenderla nos conduce a disipar el riesgo de asimilar esta ambición documental a un simple método de registro, de captación directa de una realidad que sería dado de antemano.
- 49 En líneas generales, las narraciones documentales atribuyen un rol central a aquello que Jean-François Soulet llama la “historia inmediata” o la “historia del tiempo presente”, aquella que se refiere a los últimos cuarenta años y de la que podemos considerarnos testigos directos (2012). A partir de la articulación entre documentos e imaginación, las “narraciones documentales” se proponen volver inteligible el pasado desde la óptica del presente. Pero además de representar e interpretar este pasado, la narrativa memorialista contemporánea aspira a problematizar sus representaciones anteriores a través de investigaciones que movilizan archivos. Los escritores articulan así investigación y literatura, proponiendo una reflexión crítica sobre los procedimientos de *storytelling* pero también sobre las técnicas de montaje que intervienen en toda construcción documental, especialmente al momento de reponer los vacíos de la historia.
- 50 Dado que reflejan las inquietudes de nuestra época, las narraciones documentales nos conducen a reformular la cuestión del realismo pero también la influencia del documental fílmico y los cruces entre los campos de saber de la literatura y de las ciencias sociales. El encuentro entre literatura y documentos nos conduce así a considerar las consecuencias de la importación literaria de procedimientos y métodos propios a otras disciplinas como la historia, la sociología, el periodismo, la crónica policial y forense, entre otros. Bajo el prisma de este “giro documental”, la literatura parece disputarle a la historia el rol de ser el discurso más apto para transmitir la experiencia y comunicar la verdad de los hechos. Si, como espero haberlo mostrado en este artículo, este “giro documental” da cuenta de un cambio en nuestra conciencia patrimonial y memorialista, el regreso del documento en literatura restituye asimismo la pregunta sobre las condiciones de posibilidad de una literatura política contemporánea.

Bibliografía

AA.VV., *La fiction* (introd., elección de textos, comentarios, vademecum y bibliografía por Christine Montalbetti), París, Flammarion, 2001.

- Alcoba Laura, *Le bleu des abeilles*, París, Gallimard, 2013 (*El azul de las abejas*, Buenos Aires, Edhasa, 2015).
- Bessière Jean, "Œuvre littéraire document", en Jean-François Chevrier et Philippe Roussin (ed.), "Des faits et des gestes. Le parti-pris du document", *Communications*, n° 79, 2006.
- Cercas Javier, *Anatomía de un instante*, Barcelona, Mondadori, 2009.
- Chevrier Jean-François y Philippe Roussin, "Présentation", *Communication*, n° 71, *Le Parti pris du document*, 2001.
- Cohn Dorrit, *Le Propre de la fiction*, París, Seuil, coll. "Poétique", 2001. Traducción francesa de: *The Distinction of Fiction*, Baltimore, London, John Hopkins University Press, 1999.
- Drucaroff Elsa, *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes de la postdictadura*, Buenos Aires, Planeta, Emecé, 2011.
- Eltit Diamela, *Puño y letra*, Santiago de Chile, Seix Barral, 2005.
- Farge Arlette (1989), *Le Goût de l'archive*, París, Seuil.
- (2002), "Penser et définir l'événement en littérature", *Qu'est-ce qu'un événement ?*, revista *Terrain*, n° 38, mars.
- Gamerro Carlos, "Tierra de la memoria", *Radar Libros, Página 12*, 10 de abril de 2010, Web. Consultado el 5/9/2018.
- Genette Gérard, "Récit fictionnel et récit factuel" en *Fiction et diction*, París, Seuil, 1991.
- Hirsch Marianne, "The generation of postmemory", *Poetics Today*, n° 29 (1), 2008, p. 103-128.
- Jeannelle Jean-Louis, "Atelier de théorie littéraire : Littératures factuelles : les problèmes", *Atelier Fabula*, marzo 2007, Web. Consultado el 15/8/2018.
- Lejeune Philippe, "Avant-propos", "Le pacte autobiographique" (Cap. 1) en *Le pacte autobiographique*, París, Seuil, 1991, p. 7-43.
- Nash Mark, "Reality in the Age of Aesthetics", *Frieze*, n° 114, abril de 2008, Web, traducción de la autora. Consultado el 20/9/2018.
- Porzecanski Teresa, "Ficción y fricción de la narrativa de imaginación escrita dentro de fronteras" en *Represión, exilio y democracia: la cultura uruguaya* (Saúl Sosnowski y Louise Popkin comps.), Montevideo, Banda Oriental, 1987, p. 221-230.
- Rey Rosa Rodrigo, *El material humano*, Barcelona, Anagrama, 2009.
- Ruffel Lionnel, "Un réalisme contemporain : les narrations documentaires", *Littérature*, n° 166, 2012/2.
- Soulet Jean-François, *L'histoire immédiate: Historiographie, sources et méthodes*, París, Armand Collin, 2012.
- Verani Hugo, "Narrativa uruguaya contemporánea: periodización y cambio literario", *Revista Iberoamericana*, vol. LVIII, n° 160-161, Julio-Diciembre de 1992.
- Volpi Jorge, *Una novela criminal*, México, Alfaguara, 2018.
- Young James, *At memory's Edge: after-images of the holocaust in contemporary art and architecture*, New Haven, Yale University Press, 2000.
- Zenetti Marie-Jeanne, *Factographies, L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, París, Classiques Garnier, 2014.

Para citar este artículo

Referencia electrónica

Paula Klein, « Poéticas del archivo: el "giro documental" en la narrativa rioplatense reciente », *Cuadernos LIRICO* [En línea], 20 | 2019, Puesto en línea el 10 julio 2019, consultado el 21 julio 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lirico/8605> ; DOI : 10.4000/lirico.8605

Autor

Paula Klein

École Normale Supérieure de Paris

paulaklein.t@gmail.com

Derechos de autor



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