



HAL
open science

De la sombra de la dictadura al relato como contrapoder en La sombra del púgil de Eduardo Berti

Emilie Delafosse

► To cite this version:

Emilie Delafosse. De la sombra de la dictadura al relato como contrapoder en La sombra del púgil de Eduardo Berti. *ReCHERches. Culture et Histoire dans l'Espace Roman*, 2011, Figures du pouvoir dans la littérature hispano-américaine, 6, pp.269-279. 10.4000/cher.9262 . hal-02975572

HAL Id: hal-02975572

<https://hal.science/hal-02975572>

Submitted on 23 Mar 2022

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.

De la sombra de la dictadura al relato como contrapoder en *La sombra del púgil* de Eduardo Bertí

Hasta la fecha, *La sombra del púgil* (Norma, 2008) es la última –y quizás la mejor– novela de Eduardo Bertí (Buenos Aires, 1964). Fundador de la editorial independiente La Compañía, traductor, antólogo, crítico literario, periodista cultural, guionista y escritor, el multifacético argentino publica esta cuarta novela en una edición argentino-colombiana, antes de que salgan las ediciones española (*La otra orilla*, 2008) y francesa (*Actes Sud*, 2009). En esta obra, una voz narradora compartida entre tres hermanos cuenta la historia de una familia de la clase media porteña, cuyos secretos se tejen misteriosamente alrededor de la vida de un boxeador retirado. La acción principal se desenvuelve de 1976 a 2005; la última dictadura militar argentina sirve de telón de fondo a los primeros siete años de la historia.

Si bien el corazón del libro fue escrito en Europa –parte en Francia, parte en España–, el mismo Bertí lo define como “la novela más cerca a [él]” (Valle 2008), por el contexto espaciotemporal de la historia, y porque los hermanos narradores son de su generación. Con *La sombra del púgil*, si exceptuamos algunos relatos de su primer libro (*Los pájaros*, 1994) y ciertos episodios de su tercera novela (*Todos los Funes*, 2004), es la primera vez que el escritor elige como marco un espacio que lleva “la marca de lo muy familiar” (Cristoff 2008): Argentina, Buenos Aires¹. El hecho de que una vez más, Bertí pensó primero la historia, y luego el marco, puede explicar que lo político esté como “fuera de foco²”. Sin embargo, aunque la dictadura como tema se sitúa al margen de la obra, su presencia como escenario de fondo nos parece clave, por lo menos a guisa de punto de partida para entablar una reflexión sobre las figuras del poder.

Político o narrativo, el poder adopta en esta novela formas diferentes, se manifiesta a niveles distintos, y suscita varios tipos de resistencia. Nuestro análisis circulará de un plano a otro para estudiar, a nivel diegético, la representación de la dictadura militar –como poder autoritario, y hasta terrorista– y, a nivel metanarrativo, la cuestión del poder relativo –o más bien de la potencia– del relato. Intentaremos mostrar que Bertí utiliza la representación insinuada del poder dictatorial para transformar el relato –como producto del acto de narrar– en contrapoder, hasta cierto punto. Así, tras analizar cómo la novela esboza la dictadura, nos interesaremos por algunos intentos de resistencia, antes de interrogarnos sobre las potencialidades del “relato múltiple”.

En segundo plano, unos elementos puntuales se insertan en un ambiente particular para bosquejar una representación de la dictadura militar argentina. Diseminados a lo largo de las páginas, varios datos remiten al llamado Proceso de Reorganización Nacional que asoló el país entre 1976 y 1983. “Corría el año setenta y seis, o a lo sumo el setenta y siete, y por

¹ Al respecto, explica Bertí en una entrevista que necesitó la distancia geográfica, el desfase para poder ambientar su novela en la Buenos Aires de los años setenta: “Creo que haber estado casi ocho años viviendo afuera fue crucial. [...] Tengo tendencia a huir de la literatura muy mimética, en la que se reconocen cosas. Al contrario me gusta que las cosas aparezcan extrañas, o en todo caso que se muestren con otra luz y otra perspectiva” (Cristoff 2008).

² “Yo tuve primero la historia. Luego advertí que, por una serie de hechos que deseaba contar, la historia terminaría enmarcada en los años setenta. Entonces, pensé que así como el boxeo es importante pero al mismo tiempo está como fuera de campo (quiero decir que se habla de peleas, pero no se muestra ninguna en concreto, salvo una que está vista como fuera de foco, borrosa, confusa), de igual modo debía estar la política. Los narradores son niños y a ellos les llegan por vía indirecta [...] tanto las leyendas vinculadas con el boxeo, como la humilde mitología familiar o la información política” (Brienza 2008).

entonces en casa de nuestras tías había un reloj con forma de catedral” (Berti 2008: 13). El íncipit nos enteramos de que la historia comienza probablemente en el año del golpe de Estado, cuando los tres hermanos tienen nueve, once y trece años —o sea que son los “contemporáneos” de Berti³. Si los eventos deportivos de envergadura mencionados en los capítulos siguientes sirven de mojones temporales⁴, también resuenan: el Mundial de Fútbol del setenta y ocho, organizado por la junta militar, y el triunfo del boxeador argentino Víctor Galíndez ante el norteamericano Richie Kates, en mayo del setenta y seis en Sudáfrica, son acontecimientos que permiten a los militares “imponer una forma de olvido a los civiles [...] desviando la atención pública gracias al fervor patriótico” (Masiello 1987: 11)⁵.

En cuanto al padre de los hermanos narradores, aprendemos que trabaja como archivista y bibliotecario en el Congreso de la Nación, incluso en los años de gobierno militar (de hecho, el edificio permanece abierto a pesar de la disolución del Congreso en marzo del setenta y seis, y el personal administrativo sigue trabajando ahí). Así que de manera indirecta, la actitud del padre puede remitir a la complacencia de una generación ante la dictadura. Cada vez que se nombra este Congreso especialmente “oscuro” —“más oscuro en esos años en que la mayoría lo estimaba cerrado o inactivo” (Berti 2008: 140)—, aparecen referencias explícitas a la dictadura, en particular en este párrafo del tercer capítulo:

Lo que la gente en cambio ignora, y no hay que culparla por ello, es que al Congreso iban seguido generales y almirantes y brigadieres a reunirse con ministros o empresarios o con otros militares a fin de deliberar o hasta tomar decisiones, lo que vendría a demostrar que a los dictadores que usurpan el poder no les sobra o más bien les falta imaginación, ya que acaban remedando buena parte de los gestos y los ritos y aun los lugares sagrados de esos predecesores a los que no siempre mataron, pero siempre derrocaron, como un médico enceguecido extirpa un órgano al que toma por la causa de todos los males⁶.

Fuera del marco argentino, ciertas evocaciones se superponen a la representación del Proceso para conformar una especie de manojo de referencias a varias formas de dictadura. Así, Berti aprovecha algunas digresiones para convocar la España de Franco y el nazismo. La alusión al régimen autoritario franquista surge cuando los tres hermanos se remontan hasta la historia de su abuelo asturiano, que se va a Argentina en 1890 y, según interpreta la madre, no quiere volver “con Franco en el poder” (Berti 2008: 37)⁷. Las referencias al totalitarismo nazi están asociadas a la historia de la familia del médico danés que cura a la esposa del boxeador retirado —una familia que figura entre “los siete u ocho mil judíos” que escapan de Dinamarca “entre agosto y septiembre del cuarenta y tres” (Berti 2008: 93)—, y también a la mención de dos peleas boxísticas entre el alemán Max Schmeling, “ejemplo de supremacía aria” (Berti 2008: 94), y el negro norteamericano Joe Louis, en 1936 y 1938.

Pero más allá de estos datos puntuales, lo que nos ofrece Berti es una representación *difusa* del Proceso. A lo largo de la novela se va elaborando una atmósfera que sugiere el peso del poder dictatorial durante los llamados “años de plomo”. Aun cuando no se la nombra, los personajes “sienten y viven” la dictadura “con un temor solapado” (Friera 2008), un miedo subyacente responsable de la emergencia de una sociedad replegada. Ésta no se atreve a ocupar un “espacio público cancelado”, explica Silvina Friera, de modo que “todo transcurre

³ “[Buena] parte de sus recuerdos o vivencias son las de mi generación”, precisa el escritor en otra entrevista (Valle 2008).

⁴ Es una idea expresada por los mismos narradores: “bromeamos que para esto sirven los eventos deportivos de envergadura: para que podamos situar años después nuestros recuerdos en un contexto fehaciente, en una fecha puntual” (Berti 2008: 61).

⁵ Cabe recordar además que dos meses después del golpe, la llegada triunfal de Galíndez a Buenos Aires es el primer acto masivo que debe tolerar la dictadura militar.

⁶ Berti 2008: 42.

⁷ Pero ella se equivoca: “él contestó que [...] si no viajaba a su tierra no era obra de un tirano, era por decisión propia” (Berti 2008: 37).

en las casas, del padre o de las tías, o en el café del club” deportivo adonde suele ir el padre de los hermanos narradores (Frieria 2008)⁸. Semejante repliegue ilustra muy bien la “virtual desaparición de la esfera pública” (Sarlo 1987: 32) identificada por Beatriz Sarlo en los años del Proceso.

Este clima de miedo, las fechas y los acontecimientos evocadores, y las referencias a otras dictaduras permiten a Berti hacer planear la sombra del poder dictatorial sobre casi toda la historia. Si en la novela la cuestión del comportamiento de los personajes en tal contexto no está en primer plano, parece legítimo interrogarse al respecto. Aunque la mayoría de los personajes hacen muestra de cierta complacencia ante la dictadura –en absoluto son unos subversivos–, constatamos que desarrollan una forma de resistencia indirecta.

Sin conseguirlo siempre, los padres de los tres hermanos intentan preservarlos del terrible presente disimulándoselo y narrándoles historias. Los silencios de los adultos acerca de lo que está pasando atraviesan la vida diaria dejando vacíos que algún día habrán de llenarse. El campo léxico de lo no dicho – “se negaba a hablar”, “ni repetir”, “hermetismo”, “silenciaba”, “dulcificaba”, “ocultaba” (Berti 2008: 42-43, 103)– se articula con el de la protección – “preservar”, “ahorrar”, “burbuja” (Berti 2008: 43, 67, 103)–, y tal vínculo se deriva de la naturaleza de lo que los padres callan a sus hijos: “los horrores de afuera” (Berti 2008: 43) – como dice la madre–, “lo más turbio de [la] tarea [del padre] en el Congreso” (Berti 2008: 67), el tema de los desaparecidos, etc. Resumiendo: “todo dato cruel (o todo hecho [...] desagradable)” (Berti 2008: 103), porque “era mejor no saber ni repetir” (Berti 2008: 43). Este reinado de lo no dicho corresponde a esos años en que “la clase media argentina ahogó momentáneamente su conciencia” (Masiello 1987: 11), según Francine Masiello que recuerda que a fines de los años setenta, “el silencio era a menudo considerado como el único camino a la seguridad y a la supervivencia. ‘Hay que olvidar; no saber’ llegaron a ser las consignas del momento” (Masiello 1987: 12).

A partir de ahí, el padre se esfuerza en colmar estos huecos, estas lagunas en la aprehensión de la realidad, contando a sus hijos una serie de historias. Las veleidades juveniles de escritura del padre –que “de muy joven había albergado la fantasía de escribir libros, en fin, de ser escritor” (Berti 2008: 32)– explican en parte tal recurso narrativo. Historias inventadas y anécdotas del pasado alternan; a los relatos breves de índole fantástico del principio suceden los episodios de la historia real –se supone– de un boxeador jubilado. Se instaaura entonces un verdadero ritual que durará meses e incluso años: cada noche, después de la cena, sobre el mantel de hilo blanco de la mesa familiar, el padre despliega un fragmento de la historia folletinesca de Justino, el púgil retirado. Refugio mental contra los horrores circundantes, “esas historias que se cuentan en la mesa de la familia son un modo de tapar, de disimular o de sublimar” (Cristoff 2008), declara Berti.

Sin embargo, la estrategia no siempre funciona, y a veces la compensación choca con sus propios límites. Primero, porque “el presente se cuele de todos modos” (Brienza 2008), como advierte el autor. En enero del setenta y nueve, en una playa al sur de Río de Janeiro, la familia conoce a una pareja de argentinos exiliados en Brasil⁹. Cuando éstos le piden al padre que intente “rastrear el paradero” de unos familiares “desaparecidos”, él se niega a ayudarlos, pretextando que no quiere “pedirles favores” a los “gobernantes de turno, es decir a los

⁸ Por lo demás, el carácter “endógeno” de la familia que protagoniza la novela puede simbolizar lo que está pasando en el conjunto de la sociedad: “tras el cruce oceánico de 1890 la rama materna había vivido sin moverse, siempre en el mismo barrio. Con decir que, efectuando su mudanza a pie, mamá perpetuaba la regla. [...] Todo en un radio reducido, endógeno” (Berti 2008: 38).

⁹ La situación de la pareja es emblemática de esa “nación separada de sí misma” que Francine Masiello considera como una consecuencia del “exilio masivo” (Masiello 1987: 11) que sufrió la Argentina de los años de gobierno militar.

militares” (Berti 2008: 103-104). Aquí la actitud paterna se inscribe en esa zona intermedia entre verdugos y víctimas, esa franja gris que quiere pintar Berti en *La sombra del púgil*, porque está convencido de que “la ficción tiene el deber de dudar, de no perderse los grises” (Figueras 2008). El episodio brasileño nos enseña cómo la realidad de la dictadura —una de las formas más extremas de represión: las desapariciones, en este caso— logra inmiscuirse en un contexto de amistad y felicidad familiar.

“Aquel verano” del setenta y nueve “marcó [...] el fin de nuestra inocencia [...] porque al día siguiente de esta escena mamá se vio acorralada por nuestras confusas preguntas” (Berti 2008: 105), afirman los hermanos narradores. Quizás el episodio de Brasil forje su vocación común por la investigación, pues el mayor se hará profesor de historia, el menor periodista, y el del medio biólogo. Pero también contribuyen a la emergencia de esta inclinación los relatos de los padres, con sus propios silencios, como si se produjera el efecto inverso al esperado, de forma diferida: “con sus relatos, papá y mamá no hicieron, en definitiva, sino incitarnos a investigar y a completar los resquicios que en varios casos resultaron mayores que cuanto calculaban ellos en su papel de narradores” (Berti 2008: 127).

Si opacar la realidad y contar historias es una forma indirecta de oponerse a la dictadura, como tal, carece de eficiencia: ni lo indecible se puede ocultar, ni las palabras pueden borrar lo ocurrido. Nos preguntamos entonces si la resistencia no estaría en otra parte, en un mecanismo menos tajante, pero más eficaz.

Frente a la rigidez del poder dictatorial, quizás el único contrapoder sea pura y llanamente la posibilidad de contar una historia de diferentes maneras, multiplicando variantes y versiones. Es precisamente lo que hace Berti en esta obra, al construir un complejo sistema fragmentario de narración basado en una voz narradora triple, a la vez colectiva e individual: ese “nosotros” que va circulando entre los tres hermanos¹⁰. Ahora bien, para contar, este narrador plural recurre a otros narradores, intermediarios más o menos confiables que refieren los numerosos relatos segundos¹¹ trenzados a lo largo de la novela: el padre, la madre, la tía Aurelia, la prima de la mujer del boxeador, etc. A veces, hasta se acumulan las mediaciones, como en el caso de la historia de Justino: “a [papá] la historia se la confiaba Justino en sus encuentros en el club, medio que con cuentagotas y según su estado de ánimo, y sólo después [...] nos la repetía” (Berti 2008: 49).

La fragmentación nace también de las interrupciones que segmentan y ralentizan los relatos, en particular el de las aventuras del púgil, que acaba extendiéndose por varios años. Por lo demás, siempre se trata de relatos parciales, con silencios que completar, confrontando las versiones a menudo contradictorias y articulando las distintas historias que se aclaran recíprocamente, gracias a varias relecturas. Así, la historia boxística —protagonizada por Justino— y la historia romántica —que implica al boxeador y a una de las tías solteronas de los hermanos narradores— se alimentan de manera mutua: “la historia romántica entre Justino y la tía Berta, esa otra historia que más tarde nos relató nuestra madre [...], hasta cierta medida, nos llevó a reinterpretar lo narrado por papá” (Berti 2008: 129).

Esta misma fragmentación narrativa puede favorecer la puesta en escena de la posibilidad de inventar, gracias a la ficción, y de reescribir una historia. Conforme avanza la novela, la frontera entre realidad e invención se va desdibujando, y finalmente se reivindica la

¹⁰ Nos parece que este “nosotros” móvil puede constituir un contrapunto a otra primera persona del plural: un “nosotros” característico de los regímenes autoritarios de la década del setenta, según Guillermo O’Donnell, un “nosotros” que excluye a los otros, creado “para permitir a las instituciones del estado aparecer como agentes que logran y protegen un interés general” (O’Donnell 1979: 289) (la traducción es nuestra). Así que en cierta medida, el “nosotros” bertiano es una forma de resistencia a posteriori.

¹¹ Nos referimos aquí a la definición que da Gérard Genette del relato segundo: “est récit second tout récit pris en charge par un agent de narration (ou plus généralement de représentation) intérieur au récit premier” (Genette 1972: 202).

impostura. El padre admite haber inventado parte de la historia de Justino –el final, sobre todo–, para satisfacer a su público:

[Papá] había inventado un corolario a la historia boxística, todo porque nosotros tres, su auditorio tan exigente, no le habríamos perdonado un silencio como el del reloj, y de hecho papá comprendió que no era tanto la verdad que nos importaba como lo que podría llamarse la “verdad falsa”, o sea, la ilusión de verdad, de modo que más grave habría sido privarnos de un final que forzar una serie de escenas basadas en el verídico inicio, ya que eso mismo sospechamos hizo él¹².

Dicho de otro modo, si la pura verdad frustra a los oyentes, es legítimo inventar. En las últimas páginas de la novela, el hermano mayor parece acordarse de esta regla: al contar el episodio brasileño a una estudiante de historia que prepara un trabajo sobre el Congreso en los años de dictadura, cambia el final.

[El] mayor se puso a contar otra vez, aunque modificándolo, el célebre, para nosotros, episodio de Brasil. [...] Sintió el impulso de reescribir lo peor de ese episodio y así fue que ahora, en su versión, papá ayudaba a los dos argentinos de Brasil [...], y cuando los otros hermanos oímos su nueva versión, [...] en voz alta meditamos que el nuevo final, falso y todo, le hacía justicia a nuestro padre, tanta justicia que sonaba verosímil, como el epílogo de la historia boxística de Justino [...]¹³.

Tal reescritura es una de las manifestaciones de ese “juego de las versiones”, como lo llama Berti, que se desarrolla en el conjunto de la obra, a niveles distintos: “Un elemento clave en *La sombra del púgil*, creo yo, es el juego de las versiones: no hay una historia definitiva, sino un cúmulo de versiones alrededor de dos historias centrales (la de amor, la ‘deportiva’). Esto impuso una forma, la de los relatos que se van complementando” (Munaro 2008). La abundancia de incisos que relativizan la fiabilidad de lo contado –“según Aurelia”, “tal como lo contó mamá”, “De darle crédito a esta carta”, “en la versión de papá” (Berti 2008: 31, 69, 123, 129), etc.– señala la importancia de este juego, clave de lectura de la obra.

Más allá de la diégesis, cierta dimensión autoconsciente de la novela permite a Berti abogar por una literatura de la irresolución. En efecto, el libro contiene una reflexión acerca de la narrativa, y las marcas de esta autoconciencia se acumulan en el vocabulario, los comentarios metanarrativos del narrador plural, las menciones de los “dotes de contador” del padre (Berti 2008: 50) y de las reacciones del auditorio. Al respecto, el relato ejerce un verdadero poder sobre sus oyentes: “Lo que nos contaba papá [...] era motivo de [...] *encantamiento*¹⁴”, “ese cuento [...] nos *hechizaba*”, “*quedábamos atrapados*”, “*fascinados con el caso*” (Berti 2008: 32, 67, 32, 113) –y aquí podemos pensar en la etimología común a este adjetivo y a la palabra “fascismo”. La vertiente autoconsciente de la novela también revela cierta concepción del papel del lector, que se parece un poco a los tres hermanos de la historia. Para María Sonia Cristoff, el libro “va conformando un lector adictivo, entregado a lo que esos microrrelatos van revelando, y a la vez activo, dispuesto a confiar menos en lo que cualquiera de los personajes asegura que en sus propias deducciones e hipótesis” (Cristoff 2008).

Coincidimos entonces con Luis Moreno Villamediana cuando afirma que, en esta novela, Berti “se encarga de promover una literatura fundada en la irresolución: lo que falta lo suple quien cuenta o escribe, en un acto que reivindica la riqueza creativa de la interpretación” (Moreno Villamediana 2009). A niveles distintos, el autor declina la idea de que nada es definitivo, pues de todo, hay versiones: de una historia, del resultado de un combate de boxeo –porque si no hay nocaut, la pelea se resuelve con el fallo de un jurado, como ocurre en la

¹² Berti 2008: 128-129.

¹³ Berti 2008: 177.

¹⁴ El subrayado es nuestro.

última pelea de Justino—, y hasta de un estilo. Así, Berti enlaza frases largas, que vuelven sobre sí, gracias a múltiples figuras de corrección, como si la escritura estuviera haciéndose ante nuestros ojos¹⁵.

Desenlace movidizo e imposibilidad de saber y de referirlo todo, reescrituras y relecturas incesantes, especulaciones y vueltas de tuerca erigen en la obra una visión y una experiencia de la literatura como circulación constante. Ya que en los hechos, no se puede volver atrás, quizás tan fundamental irresolución sea la mejor arma para desafiar, a posteriori, algo tan categórico como el poder dictatorial de un régimen militar. A nivel simbólico, la heterogeneidad y la ambigüedad de lo narrado alcanzan a contradecir, en cierta medida, la inflexibilidad del Proceso¹⁶.

Quisiéramos recordar, a guisa de conclusión, que en su cuarta novela Berti representa el poder dictatorial desde una perspectiva oblicua, como una sombra que se proyecta sobre el conjunto de la historia. Disimulando la realidad y compensando lo no dicho con historias reales o inventadas, algunos personajes desarrollan formas de resistencia indirectas, más o menos eficaces. Pero frente al poder autoritario del pasado —parece sugerir el escritor—, tal vez lo único que nos quede sea la potencia de un inestable relato a varias voces, las posibilidades que ofrece el abanico de versiones de una misma historia que podemos elaborar. El alcance metaliterario de la novela apunta hacia una literatura oscilante, “irresoluta”, y manifiesta ese amor por la ficción que siempre ha caracterizado al autor de *La sombra del púgil*, según él mismo asegura¹⁷. Terminamos dejando la palabra a Berti y a otro escritor, Marcelo Figueras¹⁸, en una entrevista que el segundo le hizo al primero:

Le pregunto [a Berti] para qué sirve la literatura y esquivo el bulto. La noción de utilidad lo inquieta, prefiere defender la noción de gratuidad. [...] Sin embargo [...] corrige, tamiza su propia adhesión a la gratuidad del arte. “Algunos días creo que la literatura sirve para recordarnos que el mundo podría ser de otras maneras, para demoler certezas y seguir formulando preguntas. Otros días en que me levanto más realista, siento que está para nombrarnos, describirnos, enseñarnos a mirar de otra forma lo que creemos ya sabido”. O sea para cuestionar la naturaleza del relato oficial, proponiendo alternativas —una segunda versión¹⁹.

¹⁵ Sobran los ejemplos; nos contentaremos con éste: “llegada la cena, debíamos muchas veces aguardar en vano a que reanudara el relato, sobre todo porque a raíz de nuestro ferviente interés papá había dilapidado buena parte de sus recursos, vale decir que había agotado hasta los detalles más nimios, quedándose sin combustible, por recurrir a una expresión menos flagrante que afirmar que se había quedado sin cuerda, como un reloj” (Berti 2008: 49-50).

¹⁶ Salvando las proporciones, el funcionamiento de *La sombra del púgil* recuerda las observaciones de Beatriz Sarlo a propósito de las voces heterogéneas que emergen con las novelas publicadas en Argentina y en el exilio durante el Proceso: “Frente a un monólogo [...] cuyo efecto era fijar sentidos para una sociedad que debía ser reeducada en ellos, el discurso del arte y la cultura propone un modelo formalmente opuesto: el de la pluralidad de sentidos y la perspectiva dialógica” (Sarlo 1987: 40). Y lo que escribe acerca de la ficción proporciona un enfoque aún más preciso para abordar la novela de Berti: “Frente al monólogo practicado por el autoritarismo, aparece un modelo comunicativo que tiende a la perspectivización y el entramado de discursos. Las ficciones se presentan, con frecuencia, como versiones e intentos de rodear, desde ángulos diferentes, una totalidad que, por definición, no puede ser representada por completo. [...] En este sentido, el discurso de la ficción se coloca, formalmente, como opuesto al discurso autoritario” (Sarlo 1987: 43).

¹⁷ “[Cuando] yo lo conocí era un cachorrito, parte de la camada que, junto a Marcelo Fernández Bitar, se crió a la sombra [...] de Pipo Lernoud: estos dos corrían, munidos de libretita, Bic azul y grabador, detrás de cada recital de rock que sonase en esta puta ciudad. ¿Dónde estaba la literatura en aquellas épocas? Eduardo Berti sostiene que, por debajo del multitasking rockero, el amor por la ficción estuvo siempre” (Figueras 2008).

¹⁸ Recordamos que es autor de *Kamtchatka* (Alfaguara, 2003), otra novela que elige la dictadura argentina como telón de fondo, pero que no es una novela sobre la dictadura, o por lo menos que no se circunscribe a eso.

¹⁹ Figueras 2008.

Bibliografía

Berti, Eduardo, 2008, *La sombra del púgil*, Bogotá, Grupo Editorial Norma, col. “La otra orilla”.

Genette, Gérard, 1972, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. “Poétique”.

Masiello, Francine, 1987, “La Argentina durante el Proceso. Las múltiples resistencias de la cultura”, in Daniel Balderston y otros, *Ficción y política: la narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza Editorial, p. 11-29.

Moreno Villamediana, Luis, 2009, “Un espacio tan lleno de sombras”, disponible en <http://500ejemplares.blogspot.com> (visitado el 05/12/2010).

O'Donnell, Guillermo, 1979, “Tensions in the bureaucratic-authoritarian state and the question of bureaucracy”, in David Collier, *The New authoritarianism in Latin America*, Princeton, Princeton University Press, p. 285-318.

Sarlo, Beatriz, 1987, “Política, ideología y figuración literaria”, in Daniel Balderston y otros, *Ficción y política: la narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza Editorial, p. 30-59.

Entrevistas a Eduardo Berti:

Brienza, Hernán, 2008, “En el nombre del padre”, *Crítica de la Argentina*, disponible en http://eduardoberti.blogspot.com/2008_05_01_archive.html (visitado el 05/12/2010).

Cristoff, María Sonia, 2008, “Felices en familia”, *La Nación* (“ADN Cultura”), 5 de abril, disponible en http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1000483 (visitado el 05/12/2010).

Figueras, Marcelo, 2008, “Golpe a golpe”, *La Mano*, n° 48, marzo, disponible en http://lasombradelpugil.blogspot.com/2008_05_01_archive.html (visitado el 05/12/2010).

Friera, Silvina, 2008, “Recuerdos en blanco y negro”, *Página/12* (“Cultura y espectáculos”), 19 de abril, disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-9832-2008-04-19.html> (visitado el 05/12/2010).

Munaro, Augusto, 2008, “El juego de las versiones”, *La Capital*, 18 de mayo, disponible en http://www.lacapital.com.ar/contenidos/2008/05/18/noticia_5081.html (visitado el 05/12/2010).

Valle, Agustín, 2008, “En blanco y negro”, *Debate*, abril, disponible en <http://lasombradelpugil.blogspot.com/2008/05/en-blanco-y-negro.html> (visitado el 05/12/2010).