

Historias (de) fantasmas: Narrativas espectrales en la postdictadura argentina

Silvana Mandolessi¹

En las páginas iniciales de *Espectros de Marx*, Derrida pronuncia la enigmática proposición según la cual, para *aprender a vivir* hay que *saber* sobre fantasmas. Cito en extenso a Derrida:

“El aprender a vivir, si es que queda por hacer, es algo que no puede suceder sino entre vida y muerte. Ni en la vida ni en la muerte *solas*. Lo que sucede entre dos, entre todos los “dos” que se quiera, como entre vida y muerte, siempre precisa, para mantenerse, de la *intervención* de algún fantasma. Entonces, habría que saber de espíritus. Incluso y sobre todo si eso, lo espectral, *no es*. Incluso y sobre todo si eso, que no es ni sustancia ni esencia ni existencia, *no está nunca presente como tal*. Aprender a vivir *con* los fantasmas, en la entrevista, la compañía o el aprendizaje, en el comercio sin comercio con y de los fantasmas. Y ese ser con los espectros sería también, no solamente pero sí también, una *política* de la memoria, de la herencia y de las generaciones.

Si me dispongo a hablar extensamente de fantasmas –sigue Derrida– de herencia y de generaciones, de generaciones de fantasmas, es decir, de ciertos *otros* que no están presentes, ni presentemente vivos, ni entre nosotros ni en nosotros ni fuera de nosotros, es en nombre de la *justicia*. Hay que hablar *del* fantasma, incluso *al* fantasma y *con* él, desde el momento en que ninguna ética, ninguna política, revolucionaria o no, parece posible, ni pensable, ni *justa*, sino reconoce como su principio el respeto por esos otros que no son ya o por esos otros que no está todavía *ahí*, *presentemente vivos*, tanto si han muerto ya, como si todavía no han nacido” (Derrida, 1995: 13).

Es esta *inyunción* de Derrida –ética y política– sobre un comercio con los fantasmas, sobre hablar *con* ellos y no sólo *de* ellos, y especialmente, sobre escuchar lo que los fantasmas tienen para decir, a la que quiero atender. El carácter espectral de nuestra memoria hace que no podamos prescindir, ética ni políticamente, de un diálogo con los fantasmas, los que no están nunca *presentes como tales* pero cuya presencia determina –o al menos condiciona– eso que problemáticamente llamamos el ‘futuro’.

Parto de una hipótesis muy simple: la figura del desaparecido es el *espectro* que informa nuestra memoria colectiva; a partir de esta figura la memoria colectiva argentina –o “las memorias”, sabemos que, como los fantasmas, siempre es más de una– no puede sino ser espectral. Y la literatura, como

¹ Silvana Mandolessi se licenció en Letras Modernas en la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina) y se doctoró en Lenguas Romances en la KU Leuven (Bélgica). Actualmente se desempeña como investigadora en el Proyecto ERC "Narrativas del terror y la desaparición" en la Universidad de Constanza, y como profesora asistente en la KU Leuven. Es autora del libro *Una literatura abyecta. Gombrowicz en la tradición argentina* (Rodopi 2012) y coeditora de *El juego con los estereotipos. La redefinición hispánica en la literatura y el cine postnacionales* (Peter Lang 2012).

discurso privilegiado en la construcción de esta memoria, es más capaz que otros lenguajes para atender a esta dimensión fantasmagórica.

La crítica en torno a la literatura postdictatorial ha afirmado que la poética más extendida de la literatura escrita desde 1995 hasta el presente es el realismo. Miguel Dalmaroni (2004) ha subrayado, refiriéndose a un corpus relativamente pequeño, que estos textos son ‘realistas’ porque hablan sobre la experiencia dictatorial de manera directa, sin el predominio de formas de representación oblicua y fragmentaria que aluden de manera indirecta o cifrada a la violencia social imperante. También Gramuglio (2002) coincide con esta tesis. Sin embargo, ambos advierten que a pesar del paradigma realista, estos textos tienen “poco de prosa diáfana o relato lineal”, lo que sugiere que en el texto hay algo que impulsa la significación en otra dirección. Apartándose de las estrategias y los dispositivos del realismo, hay algo en estos textos que desafía sus reglas. Qué es exactamente, depende de cada texto. Las variantes, sin embargo, indican la existencia de algo sobre la experiencia de la dictadura y sus efectos en la cultura argentina que no puede ser captado adecuadamente por el paradigma realista. Algo en la ficción resiste ser narrado. Es este núcleo de ‘resistencia’ al realismo – que desafía sus posibilidades de decir y sus límites epistemológicos – lo que constituye su *espectralidad*, una espectralidad que está producida por la figura del desaparecido: figura entre la vida y la muerte, entre el pasado y el presente, entre la ausencia absoluta y la presencia plena, una figura que desafía la representación porque desafía las categorías del pensamiento (Gatti 2008)². El concepto de la *espectralidad* refiere, precisamente, “a gap between the limits of two ontological categories” (Wolfreys 2009: x). En una definición minimalista, “that which is neither alive nor dead (x). Este *neither/nor* apunta el carácter negativo de lo espectral. Como señala Julian Wolfreys “The problem of defining the spectral, of addressing spectrality, is encountered immediately because, for Derrida, the spectral is a concept without a concept (Wolfreys 2002: x).

No existe un concepto unívoco así como no existe un fantasma paradigmático. La *espectralidad* es hoy el punto en el que confluyen reflexiones de la filosofía, la sociología, el psicoanálisis y la crítica literaria³. Se puede hablar del fantasma ligado a la repetición del trauma, a aquello reprimido que

² De acuerdo a Gabriel Gatti el desaparecido produce una “quiebra del sentido”, una “catástrofe” que altera radicalmente el lenguaje y la identidad. El desaparecido representa un nuevo estado del ser, “un cuerpo separado del nombre, una conciencia escindida de su soporte físico, una identidad sin tiempo y sin espacio” (Gatti, 2008: 53).

³ Sin duda, puede considerarse el texto pionero en la fundación del “campo” de lo espectral *Spectres de Marx L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle internationale* (1993) de Jacques Derrida. A partir de él, los conceptos de lo espectral y del *haunting* fueron utilizados desde distintas disciplinas y perspectivas teóricas en un amplio espectro de las humanidades y las ciencias sociales: *Ghosts. Deconstruction, Psychoanalysis, History* (1999), de Peter Buse y Andrew Scott; *Haunted Subjects: Deconstruction, Psychoanalysis and the Return of the Dead* (2007) de Colin Davis; *Fantasm and Fiction. On Textual Envisioning* (1999) de Peter Schwenger; *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination* (2008 [1997] de Avery Gordon; *Haunting Legacies. Violent Histories and Transgenerational Trauma* (2010) de Gabriele Schwab, entre otros, dan prueba de ello. Luego del establecimiento de esta ‘área’ el fantástico, y particularmente el gótico, experimentaron una revitalización, con varios trabajos que actualizaban la discusión. *Gothic Pathologies. The Text, the Body and the Law* (1998), de David Punter; *The Handbook of the Gothic* (2009), versión corregida y aumentada, editada por Marie Mulvey-Roberts; *Gothic-postmodernism. Voicing the Terrors of Postmodernity* (2009) de Maria Beville; *Victorian*

retorna (Buse, Peter/Stott, Andrew 1999), al fantasma como expresión de un pasado no clausurado que interviene en el presente cultural (Gordon 2008), al fantasma como portador de un secreto incommunicable, que miente a los vivos para protegerlo (Abraham/Thorok 1994). De esta multiplicidad –visible en la literatura postdictatorial– me interesa en particular la definición de Derrida.

De acuerdo a Colin Davis (2005) la figura del fantasma en Derrida se dirime en relación al estatuto del secreto. Davis distingue entre dos conceptos diferentes, que dan lugar a su vez, a dos ‘corrientes’ dentro de la *fantología*: la noción de espectro de Derrida y la de fantasma de Abraham y Torok (specter y phantom). En Abraham y Torok el fantasma es portador de un secreto, de algo que no quiere que sea comunicado porque se liga a un evento vergonzoso, un taboo del pasado. De acuerdo a Davis “For Derrida, the ghost and its secrets are unspeakable in a quite different sense. Abraham and Torok seek to return the ghost to the order of knowledge; Derrida wants to avoid any such restoration and to encounter what is strange, unheard, other, about the ghost. For Derrida, the ghost’s secret is not a puzzle to be solved; it is the structural openness or address directed towards the living by the voices of the past or the not yet formulated possibilities of the future” (Davis, 2005: 378).

En lo que sigue, me gustaría usar este concepto para explorar cómo la figura del *espectro* aparece en la literatura Postdictatorial. Si la categoría de lo espectral se puede observar en los primeros textos del corpus dictatorial –*Nadia nada nunca* de Saer es un ejemplo paradigmático– en los textos más recientes se intensifica y se explicita: los desaparecidos aparecen –reaparecen– representados como fantasmas. Me focalizaré en cuatro novelas: *Los planetas* (1999), de Sergio Chejfec, *Chicos que vuelven* (2011) de Mariana Enríquez, *Purgatorio* (2008) de Tomás Eloy Martínez, y *Los topos* (2008) de Félix Bruzzone. Quisiera interrogar en estas novelas de qué forma los vivos conviven con los muertos, de qué manera, en ese tiempo fuera del tiempo, conversan.

Los planetas (1999) es una de las reflexiones más lúcidas y a la vez más oblicuas sobre el carácter espectral de la desaparición. El narrador, llamado sólo “S” decide evocar a su amigo desaparecido “M”. Es una novela, sin embargo, donde la desaparición como fenómeno político, incluso como acontecimiento narrativo casi no tiene lugar. Por este estar en un segundo plano, por la negación de Chejfec a circunscribirse a la densidad política optando en cambio por la densidad de lo íntimo, de lo privado, *Los planetas* se vuelve una de las reflexiones más potentes –a la vez que más elípticas, su potencia es la elipsis– en torno a los efectos de la desaparición. ¿Cuáles son estos efectos? La desaparición de M –su “exceso”– proyecta sobre el mundo familiar y reconocible del narrador, una estela que lo vuelve irreal. El mundo que Chejfec retrata no pertenece a lo sólido y lo presente, lo material y unívoco, sino a la fragilidad y la incertidumbre de lo fantástico. La forma de la novela es fantástica no porque irrumpa en el mundo ordinario ningún acontecimiento sobrenatural, sino porque

Hauntings. Spectrality, Gothic, the Uncanny and Literature (2002) de Julian Wolfreys; *The Routledge Companion to Gothic* (2007) de Spooner, Catherine/McEvoy, Emma (eds), son algunos de los textos más significativos.

la escritura socava las categorías que organizan –y permiten otorgar sentido– al mundo: el tiempo se detiene, el espacio se vacía e impide la orientación, la subjetividad se diluye en la reciprocidad del/lo otro. Rosemary Jackson define lo fantástico –un modo de lo espectral– como lo que empuja hacia un área de no-significación. “It is the lack of meaningful signification which is the major defining feature of the fantastic” (Jackson, 1981: 38). “The fantastic pushes towards an area of non-signification (...). Según Jackson, lo fantástico establece una ruptura, un hueco, entre el significado y el significante, un “vacío” que “dramatizes the impossibility of arriving at definitive meaning, or absolute ‘reality’” (Jackson, 1981: 41). Uno podría leer la novela entera bajo este paradigma, bajo efecto del cual se disuelve el tiempo, el espacio, y especialmente la identidad. *Los planetas* es una novela de ideas, y una de las ideas centrales que desarrolla es precisamente la de la identidad: la idea de la identidad como algo frágil, provisorio e intermitente se apoya sobre una poderosa imagen de la ‘identidad recíproca’, es decir, la dependencia o la constitución del propio yo a través del otro, la afirmación y la pérdida del yo en relación al yo –simétrico y oblicuo– del amigo. Esta ‘identidad recíproca’ alude a la indisolubilidad de un vínculo que puede perdurar más allá de la muerte. En este sentido, *Los planetas* no comulga con la memoria como forma de recuperar al amigo ausente, sino que afirma algo más radical: el hecho de que M pueda seguir existiendo en el presente, que el *espectro* de M habita el presente del narrador, y que es su presencia la que determina el “valor y la moral” de las palabras que escribe. Recordando la solidaridad que los unía, S reflexiona: “A veces me he preguntado si esta solidaridad pudiera seguir actuando. Por ejemplo el espacio exterior; allí intervienen carreras y fuerzas de origen incierto, imposibles de atribuir a algún cuerpo en particular, como si la prueba existencial de las cosas no pasara por su masa, sino por los efectos indirectos de su intervención misteriosa: eso que llamamos organización común, realidad o de distintas maneras (...) Por lo tanto la influencia sería invisible, pero efectiva, y como se sabe que toda fuerza o efecto debe tener una causa, nos acompaña la duda de si acaso no se ignorará mirar; a lo mejor vivimos en un mundo para todos evidente –seres animales, plantas, piedras– menos para nosotros” (Chejfec, 2010: 130-131). Esta posibilidad es concretada en un pasaje de la novela en que S se encuentra casualmente en la calle con Sito, un viejo amigo. Ambos hablan sobre trivialidades, sin mencionar en ningún momento al amigo desaparecido. Pero el narrador siente la presencia de M entre los dos; de hecho, es el encuentro casual con Sito en la calle lo que lo lleva a escribir la novela. “S” siente una especie de discreta hierofanía mientras habla con Sito, la manifestación de la “sustancia” o el “espíritu” de M, que, aunque invisible, emite señales y produce efectos: “Antes de su muerte yo jamás había tenido la sospecha de que la sustancia o el espíritu de alguien pudiera hacerse manifiesto en ocasión alguna; esta eventualidad surgió cuando M se fue (digo se fue como quien dice no lo vi más, se murió, etcétera). Pero nunca desde entonces me había ocurrido palpar casi la intromisión de M, percibirla como una señal propia, autónoma e iluminada desde dentro, un signo de sí misma. [...] Por eso pienso que irracional, fabuloso o providencial, ese encuentro consistió en una señal. La presencia de M se verificaba transitoria y sin matices, de una manera que de él podía decirse que si bien siempre había estado presente, sólo ahora

elegía, transitorio, aquel momento para manifestarse” (Chejfec 2010: 136-137). El fantasma no aparece aquí como ‘intrusión’, como manifestación abrupta, sino como una presencia que ya estaba allí, acompañando a ‘S’ como lo hacía cuando los amigos estaban juntos. Y más allá de manifestar su presencia, ¿qué dice M al narrador? La respuesta no está en este pasaje, sino en la novela entera. Descripto repetidas veces como un *storyteller*, M es la voz secreta que dicta las palabras al narrador: “Por ello es para mí evidente que, de haber continuado con vida, él habría sido el escritor, el novelista. [...] Mal podría recelar de mi inclinación hacia el reemplazo, el sucedáneo, cuando estoy convencido desde hace años que si hay en mi idioma –el idioma particular– algo plausible de ser dicho, no las palabras, tampoco los hechos, sino la *moral* de unas y el *valor* de otros, están de algún modo dictados por la memoria de M” (Chejfec, 2010: 122). Los numerosos relatos fragmentarios de la novela nos permiten escuchar las palabras de M, el amigo desaparecido. La voz es considerado lo más incorpóreo, lo único que resiste hasta el final. Estas historias y sus palabras parecen portadoras de un secreto, un lenguaje con una particular verdad que se relaciona con la verdad de la literatura. Dice Colin Davis respecto al secreto y la literatura: “Conversing with specters is not undertaken in the expectation that they will reveal some secret, shameful or otherwise. Rather it may open us up to the experience of secrecy as such. Derrida associates this kind of essential secret with literature in general: Literature keeps a secret which does not exist, in some way. The institution of literature recognizes in principle or in essence the right to say everything or not to say whilst saying, that is, the right to flaunt its secret” (Davis, 2007: 11).

Los planetas puede ser leída como una larga conversación con el fantasma, una exploración de su presencia, una conversación que S escucha pacientemente y transcribe en un lenguaje otro, el lenguaje de aquello que invisible, hace vacilar nuestro presente desde el “más allá” de las palabras.

Chicos que vuelven (2010), la nouvelle de Mariana Enríquez, cuenta un relato diferente de fantasmas. Narra la historia de Mechi, que trabaja en una organización que busca niños perdidos y lleva los archivos de los casos de Buenos Aires. Su trabajo es monótono; normalmente no pasa nada, hasta que algo ocurre. Uno de los chicos desaparecidos, Vanadis, una adolescente hermosa y sensual, aparece. Y es la primera de una larga lista de chicos perdidos que regresan, luego de haber estado ausentes durante años. El problema es que aparecen exactamente en las mismas condiciones en que se encontraban al momento de la desaparición – la misma edad, el mismo cuerpo, incluso las mismas ropas. La búsqueda concluye... pero no según lo esperado. Lo que finalmente encuentran es una pesadilla, porque, como sucede en el patrón gótico, Mechi y el resto de la sociedad son confrontados con el retorno de los muertos, o más bien, con los muertos-vivos. Los chicos se comportan de una manera extraña: permanecen todos juntos en cuatro parques; no comen ni beben y casi no hablan. Cuando el primer chico aparece – Vanadis – la familia reacciona con una gran alegría. Pero pronto esta felicidad se vuelve consternación: no reconocen a Vanadis como su propia hija. Ella *parece* su hija, pero no *es* ella. Lo mismo pasa con las otras familias cuyos hijos han sido recuperados: sus

padres no los reconocen como sus propios hijos; son *otros*. ¿Quiénes? No saben, no pueden explicar la diferencia, pero hay algo siniestro, macabro en ellos. Como afirma uno de los padres, antes de devolver su hija a la corte juvenil: “Yo no se quién es ésta, pero no es mi hija. Me equivoqué. Se parece mucho, pero no es mi hija (Enríquez, 2010: 41).

Lo sobrenatural del fenómeno se confirma por el hecho de que algunos de los niños que vuelven habían sido asesinados. En el relato, la sociedad no tiene obviamente manera de explicar un fenómeno que es claramente sobrenatural. Como en el clásico cuento de terror, son los muertos que regresan: “Why do the dead return? – se pregunta Davis – The dead return either because the rituals of burial, commemoration and mourning have not been properly completed, or because, like the ghost of Hamlet’s father, they know of a secret to be revealed, a wrong to be righted, an injustice to be made public or a wrongdoer to be apprehended. [...] The ghost’s appearance is the sign of a disturbance in the symbolic, moral or epistemological order. Once that disturbance has been corrected, the ghost will depart again, dispatched this time (all being well) for good. So the ghost returns *in order to be sent away again*” (Davis, 2007: 3).

Bajo esta luz, *Chicos que vuelven* resulta no seguir patrones establecidos. La novela mantiene la fisura de lo real creada por la aparición de los fantasmas. Contrario al modelo, los fantasmas no parecen tener un secreto para revelar, una injusticia para remediar. Incluso si podemos pensar que los chicos han sido víctimas de abuso o han sufrido una muerte violenta, no parecen tener ‘asuntos pendientes’ con los vivos. Los chicos actúan pasivamente: permanecen en los parques viviendo juntos, meros cuerpos ocupando el espacio. La sociedad no puede reaccionar, o más bien, comienzan a comportarse como si fueran autómatas.

“La gente se comportaba de maneras muy extrañas desde que los chicos habían vuelto, con una indolencia depresiva [...] Había una calma asordada en todas partes, gran silencio en los colectivos, menos llamados de teléfono, la televisión encendida hasta tarde en los departamentos. Pocos salían y nadie se acercaba a los parques donde vivían los chicos” (Enríquez, 2010: 46).

Es como si el deseo los hubiera abandonado; igual que los niños, se convierten en cáscaras vacías. La sociedad se vuelve más y más ansiosa hasta que la crisis se desata: después de haber devuelto a su hija, uno de los padres se suicida disparándose con una foto de su hija en las manos. En vista de una posible venganza, los chicos comienzan a abandonar los parques y se van a vivir a algunas casas – una de ellas es una típica “casa embrujada” de Buenos Aires, la otra, simbólicamente, una “casa rosada”. La historia tiene un final abierto: los chicos se quedan juntos en una casa mientras los vivos permanecen en la incertidumbre y el miedo.

Leída bajo esta luz, la historia dibuja un retrato lúgubre de la sociedad. Los muertos-vivos ocupan los parques, luego las calles. Aquí, el espacio clásico de la ‘casa embrujada’, en lugar de ser el espacio cerrado y claustrofóbico de lo doméstico se traslada al espacio público. Los fantasmas obstruyen la circulación en el espacio público. En este sentido, la sociedad se paraliza. La casa embrujada es ahora la sociedad entera, un espacio abierto que se clausura.

El efecto del terror en la sociedad es indolencia, parálisis: una sociedad que no puede actuar, que no puede actuar políticamente, es decir, juntos. Incapaz de confrontar los fantasmas – porque el relato insiste en la imposibilidad de lidiar con ellos, de hablarles en el sentido de Derrida – el vínculo de la sociedad se corta. ¿Qué significa confrontarlos? Las oblicuas historias de los niños desaparecidos sugieren abusos, posibles asesinatos y muertes violentas que representan tipos de violencia social. Sin embargo, nada se dice sobre la violencia que pueden haber sufrido y los adolescentes regresan al estricto espacio de la familia – es decir, cada tragedia se trata como una tragedia individual, una tragedia en que la dimensión social es negada. Esto encuentra un paralelo con la sociedad argentina cuando ésta no reconoce que el período de la Dictadura fue el producto de una violencia social que implicaba a toda la sociedad, no un problema individual de los familiares de los desaparecidos. La escena final, con los muertos-vivos ocupando la “Casa rosada” enfatiza la dimensión política del relato.

Purgatorio (2008) de Tomás Eloy Martínez es también un relato sobre el fantasma en la clásica imagen del retorno de los muertos. En *Purgatorio* el fantasma aparece literalmente:

“Hacia treinta años que Simón Cardoso había muerto cuando Emilia Dupuy, su esposa, lo encontró a la hora del almuerzo en el salón reservado de Trudy Tuesday” (Martínez 2008: 13). Emilia Dupuy, la protagonista de *Purgatorio*, ha perdido a su marido Simón Cardoso en un viaje en Tucumán, poco tiempo después de casarse. Aunque todos los indicios apuntan a que Simón es un desaparecido, aunque hay testigos que han visto su cuerpo torturado con un tiro en la sien, Emilia se niega a creerlo y sigue pensando que está vivo. Esto la lleva a buscarlo durante treinta años, siguiendo pistas –falsas– que le dicen haberlo visto en Brasil, Venezuela, EEUU. Finalmente, lo encuentra en un restaurant de New Jersey. Es Simón, pero con la misma edad y el mismo aspecto con el que desapareció. Emilia y Simón viven juntos a partir de ese momento, que la novela restringe a una serie de días, y en el último encuentro que Emilia tiene con el narrador, se consume el final en el que Emilia huye con Simón en “un río estrecho, un río de nada” que Emilia afirma “se va a volver ancho para nosotros” (Martínez, 2008: 291).

La novela se inscribe en la trama del retorno de los muertos, pero a diferencia de *Chicos que vuelven*, aquí el fantasma es todo menos inquietante. No es la expresión de furia helada, y no viene a atemorizar. La pregunta, sin embargo, es la misma: ¿Por qué regresan los muertos? Aquí, el fantasma regresa a colmar una ausencia, y naturalmente, un deseo. La perfección de “colmar” ese deseo hace la diferencia, y la identidad total entre lo que se espera y lo que se recibe es lo que constituye el problema. No es sólo que Simón sea exactamente el mismo que era, algo que constituye el núcleo de lo fantástico que el texto propone. Como lectores argentinos sabemos que la (re)aparición de Simón es imposible, por lo tanto, lo fantástico no funciona, en mi opinión, para provocar en el lector el efecto de inquietud, el cuestionamiento del mundo real característico, según Todorov, de lo fantástico – incluso cuando el texto construye un complejo mecanismo de niveles y narradores para mantener la

incertidumbre epistemológica hasta el final. El problema es que Simón es exactamente el mismo al que Emilia ha esperado, es *su* deseo, y sabemos que la coincidencia total entre lo deseado y su cumplimiento señala la ausencia de realidad. De hecho, Simón no es exactamente el mismo pero Emilia ignora estas diferencias. Más allá de que Simón tenga la misma edad, incluso la misma ropa de hace treinta años, hay muchos signos que sugieren que Simón *es* y *no es* al mismo tiempo. La pregunta ¿quién es? no parece perturbar a Emilia. Ella admite que hay ciertos signos que no corresponden pero los deja sin respuesta, fascinada con la idea de que finalmente “él” ha vuelto. Esto se resuelve al principio de la novela:

“¿Qué hace que una persona sea quien es? [...] ¿Por qué no hay dos personas iguales, por qué los muertos ni siquiera se enteran de que han muerto? El Simón que hablaba a tres pasos de su mesa era el de hace treinta años pero no el mismo de diez minutos antes. Algo en él se modificaba demasiado rápido para darle alcance. Se le escapaba otra vez, por Dios, ¿o era más bien ella que lo perdía? No me dejes otra vez, Simón querido. No voy a despegarme de tu lado. No voy a permitir que te vayas solo. *La verdadera identidad de las personas son los recuerdos, se tranquilizó.* Yo recuerdo todo su ayer como si fuera ya, se dijo, y lo que él recuerde de mí seguirá siendo parte de su ser verdadero. *Recuérdalo, tráelo, no lo pierdas*” (Martínez, 2008: 17). La coincidencia perfecta entre el deseo de Emilia y lo que *encuentra* en Simón, nos lleva a un tópico del fantástico – y especialmente del gótico: la locura. “¿Y vos qué vas a hacer? Ya te lo dije, soy feliz. Quiero tan sólo eso” dice Emilia al narrador en la escena final. Esa felicidad es la de la enajenación, esa renuncia –“quiero tan sólo eso”–, la de quien definitivamente abandona el terreno de lo real –por insuficiente, por intolerable, por indiferente–, y se desliza imperceptiblemente hacia un más allá – el de la locura. Emilia como huella o memoria del régimen es mucho más temible –en el particular vacío que crea a su alrededor– que la irrupción del fantasma que aparece como tal. En el libro la enajenación de Emilia, si acordamos con que se basa en la negación a ver la muerte –paradójicamente Emilia sólo puede ‘ver’ una vez que se ha negado completamente a ver– ese ‘ver’ a Simón que es la perfección del simulacro, se relaciona con el mismo tipo de negación, esta vez colectiva, de los argentinos durante la Dictadura. En la novela, una sociedad enajenada pero mucho menos inocente se da a sí misma el espectáculo del Mundial, afirmando, sobre los cadáveres, al igual que Emilia, “soy feliz”.

Simón no es el típico fantasma que acosa a Emilia. No la acosa y tampoco irrumpe abrupta e inesperadamente en escena, y por supuesto, ella no experimenta miedo ni disgusto o desea escapar. Al contrario, él muestra una especie de resignación pasiva que es extraña para un fantasma. Es como si no tuviera deseo, nada para decir, excepto una dócil conformación al deseo de Emilia. ¿Qué hay sobre los treinta años pasados? Simón le cuenta algo muy vago sobre un trabajo en un geriátrico, un lugar que se asemeja a un territorio de ultratumba.

La ausencia o la escasez de palabras de Simón, que no sólo se rehúsa a narrar, colmando el deseo de Emilia de saber donde estuvo o qué pasó con él, sino también afirmar o negar lo que Emilia propone, lo transforma en una suerte de Bartleby, una figura evanescente de pura negación. “I would prefer not

to” podría ser una frase suscripta por Simón. Simón se vuelve espectral en su rechazo a manifestarse – manifestarse plenamente. Está pasivamente allí, y permanecerá – como Bartleby– allí después del final.

El único lugar en que Simón es vital es en sus relaciones sexuales con Emilia. Siguiendo el patrón del amor entre los vivos y los muertos – un motivo gótico clásico, reconocible por ejemplo en *Aura* de Carlos Fuentes, o *A Rose for Emily*, de Faulkner, Emilia y Simón se acuestan repetidas veces. Ella recobra su juventud “vampirizándolo”, algo que no deja de ser monstruoso (aunque todo lo monstruoso del encuentro está fuera del texto). No hay como en *Aura* o en “A Rose for Emily” el instante de la revelación; ese momento macabro en que se descubre el cadáver. No hay instantes de revelación, sino una espectralidad detenida. Simón es finalmente pura imagen.

No está de más recordar en este marco, que hablar de ‘encuentro’ con el fantasma es siempre un encuentro ‘imposible’, dos modos de vida, dos ‘formas de realidad’ que no pueden, literalmente, encontrarse. No hay nada compartible, intercambiable entre los muertos y los vivos, según se advierte en *Purgatorio*. La única posibilidad del encuentro ‘real’ es que Emilia abandone el mundo de los vivos y se interne en el reino de los muertos, metaforizado por su vampirización en los encuentros sexuales y en su huida final a ese ‘río’, en el que habitan también otros fantasmas. Todo está ya contenido en el cuento de Mary Ellis que Emilia relata al narrador, la lenta y exasperada tristeza de una búsqueda que no va a tener resolución, aún, y sobre todo, cuando lo tan largamente deseado finalmente se encuentre. Por lo tanto, aunque *Purgatorio* plantea no sólo el encuentro sino una *convivencia* con el fantasma, es el texto en que ningún encuentro se produce, si pensamos en el tipo de encuentro propuesto por Derrida. No hay escucha de las palabras del fantasma, porque Emilia se niega a considerar el simple hecho de que Simón esté muerto. Aquí la ficción – un tópico extensamente desarrollado en la novela, en las reflexiones sobre la relación entre los mapas y la realidad que representan– es una creación basada en la negación, en la detención del tiempo, y en la huida a otro territorio que no tiene nada que enseñarnos sobre cómo vivir.

Los topos trata la espectralidad de otro modo. No hay, estrictamente hablando, la aparición de un fantasma. Sin embargo, la espectralidad es un dispositivo que atraviesa la novela, tematizada tanto en el tópico de la representación del desaparecido como en la particular estructura de la narración.

El texto se organiza alrededor de la búsqueda del protagonista, un hijo de desaparecidos que busca su hermano probablemente nacido en la Esma. El supuesto hermano desaparecido que es el objeto de la búsqueda se vuelve *espectral* –una especie de fantasma – en el continuo estar y no estar (totalmente) allí. Maira – no sabemos si él/ella es o no es su hermano – difumina constantemente su identidad. Es un travesti que puede ser un *topo* o parte de las fuerzas de la ley. Cuando Maira desaparece, el protagonista emprende su búsqueda hacia el Sur, pero el objeto siempre se escapa, se desplaza, se evade transformándose a sí mismo, mutando, es imposible de aprehender. Como un espectro, está siempre presente, pero sólo se percibe por sus efectos, sus huellas. La identidad aparece

en la novela como frágil, en constante mutación, en un devenir sin término. Cualquiera puede ser cualquier cosa, como se predica del Alemán: “El Alemán podía ser el padre de Maira, mi padre, el torturado, el entregador, el torturador, el boxeador golpeador de travestis” (Bruzzone 2008: 174). No hay origen y no hay final. Sólo errancia. Como ‘desaparecido’ el hermano – que preside el camino del protagonista – es una figura *de-presentada* como señala Rike Bolte (2012). El fantasma abre en la novela una alternativa al camino recto, pautado, abre la posibilidad de un tipo de movimiento que no sigue un patrón establecido sino que crea uno nuevo. ¿Qué tipo de movimiento? En *The uncanny*, Nicholas Royle dedica un capítulo a la figura del *topo* – ‘mole’ – en la escritura de Derrida, particularmente en *Espectros de Marx*. El topo es una figura que establece un tipo particular de movimiento, lo que Derrida llama “a mole-like progression”. A “mole-like progression” figura el trabajo de la memoria:

“After a mole-like progression [*après un cheminement de taupe*]: this is a quotation from Derrida’s ‘Freud and the Scene of Writing’. It comes in the course of his meditation on pathbreaking, in particular regarding Freud’s supposition of the logic of the memory-trace (*Erinnerungsspur*) as not yet ‘conscious memory’ and a notion of the *itinerant* work of the trace, producing rather than following its route, the trace which traces, the trace which breaks open its own path’ (Royle, 2003: 241). El topo produce su propio camino abriendo en la tierra un surco que solo es visible a través de sus rastros. Progresa ciegamente, una ceguera *productiva*: debajo de la tierra – donde no hay camino, donde no puede haberlo – el topo laboriosamente escinde y separa, destruye para fundar su propia construcción. Socavando lo fundado – la tierra misma, su solidez – el topo se abre paso en un camino que nunca es lineal, no *llega* a un destino, su itinerancia se transforma/es la posibilidad misma de habitar.

Es posible leer la figura del *topo* en relación al estatus de Félix Bruzzone como hijo de desaparecidos. Muchas de las obras de hijos de desaparecidos producidas en los últimos años giran en torno al tópico de la identidad: como reconstruir las identidades de los padres perdidos y como construir identidad en lo que Gabriel Gatti llama “catástrofe”, el estado ‘institucionalizado’ de la ausencia. Félix Bruzzone afirma en una entrevista, sobre *Los topos*:

“El personaje tiene una marca originaria que es la orfandad con características políticas porque es una orfandad producto del terrorismo de Estado porque es hijo de desaparecidos y en cierta forma hay ciertos recorridos [a los] que está predestinado, que tiene que hacer por la historia que tiene; pero también está la cuestión de la errancia y hasta dónde esa predestinación se puede burlar o hasta dónde se puede alterar [...]. Es un poco el tema de la novela: cómo alguien con una marca tan fuerte —no solo por este origen de orfandad política sino por la cuestión de los discursos que a lo largo de su formación van completando su conciencia... había como una predestinación en eso—... cómo lo altera” (Méndez 2009). El *topo* —y su movimiento espectral— se torna entonces similar a las palabras del fantasma, que según Derrida son capaces de inaugurar el futuro en su germen de lo no-dicho, de lo aún por decir. El *topo* representa respecto al movimiento el mismo laberíntico y ciego —secreto—

camino que el lenguaje del fantasma: debilitar la convicción de los vivos, especialmente cuando ésta representa la idéntica aparición de la misma imagen inmóvil, la de la pura certeza.

Hay otras novelas recientes que apelan a fantasmas y espectros para narrar los efectos de la dictadura argentina: *Taper Ware*, *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, *Soy un bravo piloto de la nueva China*, *La costa ciega*, por nombrar sólo algunas.

Me parece que los aspectos espectrales de estas ficciones están en línea con las formulaciones de Derrida:

‘In *Spectres de Marx*, Derrida calls on us to attend to ghosts, to unlearn what we thought we knew for certain in order to learn what we still cannot formulate or imagine. The point is to explore the *presence* of what no longer exists or does not yet exist, in order to understand and to experience how it dislocates the self-presence of the subject and its contingent realities. Following Derrida, the ghost’s secret is not a puzzle to be solved; it is the structural openness or address directed towards the living by the voices of the past or the not yet formulated possibilities of the future’ (Davis, 2007: 19).

Esta posición implica, en cierto sentido, un rechazo a hacer el duelo, cuando el duelo es entendido como un proceso en que el dolor es definitivamente superado. Según Davis, Derrida inviste la melancolía como un sentido ético antes que patológico. Las palabras finales del libro de Davis sobre haunting *Haunted Subjects: Deconstruction, Psychoanalysis and the Return of the Dead* – son: “Am I dead or alive? To keep open the neurotic question may be a small act of resistance against the incursion of too much certainty. While our ghosts still roam we might know less than we think. And they might help us to lie hopefully restless in our living graves” (159).

Las tradiciones góticas y fantásticas de estas novelas nos ayudan a explorar las dimensiones espectrales de la desaparición, una dimensión en que la duda epistemológica deja de ser una forma de dominación para transformarse en un acto de resistencia, en la búsqueda de otra verdad.

Bibliografía

Abraham, Nicolas/Torok, Maria 1994 (1987). *The Shell and the Kernel: renewals of psychoanalysis* (Chicago: The University of Chicago Press).

Bolte, Rike (2012). “Los medios en estado de emergencia: Contra(re)presentaciones estéticas de lo violentamente invisibilizado y de-presentado”. *ICA 54 Congreso Internacional de Americanistas*, Viena, 15-20 julio.

Bruzzone, Félix (2008). *Los topos* (Buenos Aires: Mondadori).

Buse, Peter/Stott, Andrew (eds) (1999). *Ghosts. Deconstruction, Psychoanalysis, History*. (Basingstoke: Macmillan Press).

Chejfec, Sergio 2010 (1999). *Los planetas*. (Buenos Aires: Alfaguara).

- Dalmaroni, Miguel (2004). *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en Argentina 1960-2002*. (Santiago de Chile: Melusina).
- Davis, Colin (2005). "État Présent : Hauntology, Spectres and Phantoms" en *French Studies* 59. 3: 373-379.
- Davis, Colin (2007). *Haunted Subjects: Deconstruction, Psychoanalysis and the Return of the Dead* (Basingstoke: Palgrave MacMillan).
- Derrida, Jacques (1993). *Spectres de Marx L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle internationale* (Paris: Galilée).
- Derrida, Jacques 1995 (1993). *Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional* (Traducción de José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti). (Valladolid: Editorial Trotta).
- Enriquez, Mariana 2011 (2009). "Cuando hablábamos con los muertos". *Los peligros de fumar en la cama* (Buenos Aires: Emecé).
- Enriquez, Mariana 2011 (2009). "Chicos que faltan". *Los peligros de fumar en la cama*. (Buenos Aires: Emecé).
- Enriquez, Mariana (2010). *Chicos que vuelven* (Córdoba: Eduvim).
- Gatti, Gabriel (2008). *El detenido-desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad* (Montevideo: Ediciones Trilce).
- Gordon, Avery 2008 (1997). *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination* (Minneapolis: University of Minnesota Press).
- Gramuglio, María Teresa (2002) "Políticas del decir y formas de la ficción. Novelas de la dictadura militar" en *Punto de vista* 74: 9-14.
- Jackson, Rosemary (1981). *Fantasy: The Literature of Subversion* (London: Methuen).
- Jameson, Fredric (1995). "Marx's Purloined Letter" en *New Left Review* 209: 75-109.
- Martínez, Tomás Eloy (2008). *Purgatorio* (Buenos Aires: Alfaguara).
- Méndez, M. (2009). Félix Bruzzone cuenta su libro, Los topos. Disponible en: <http://www.cuentomilibro.com>.
- Ortega, F. A. (2008). *Violencia social e historia: el nivel*
- Mulvey-Roberts, Marie (ed.) (2009). *The Handbook of the Gothic* (New York: New York University Press).
- Punter, David (1998). *Gothic Pathologies. The Text, the Body and the Law* (Basingstoke: Macmillan).
- Royle, Nicholas (2003). "Mole". *The Uncanny* (Manchester: Manchester University Press).
- Schwab, Gabriele (2010). *Haunting Legacies. Violent Histories and Transgenerational Trauma* (New York: Columbia University Press).
- Schwenger, Peter (1999). *Fantasm and Fiction. On Textual Envisioning* (Stanford: Stanford University Press).

Spooner, Catherine/McEvoy, Emma (eds) (2007). *The Routledge Companion to Gothic*. (London and New York: Routledge).

Sprinker, Michael (ed.) (2002). *Demarcaciones espectrales. En torno a Espectros de Marx de Jacques Derrida* (Madrid: Akal).

Wolfreys, Julian (2002). *Victorian Hauntings. Spectrality, Gothic, the Uncanny and Literature* (Basingstoke: Palgrave).