

## DIÁLOGOS DE SORDOS

### Una escena insistente entre los 70 y los 90 (en *La grande* de Juan José Saer y *Cordero de Dios* de Lucía Cedrón)

JUAN PABLO LUPPI

INSTITUTO DE LITERATURA HISPANOAMERICANA-UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES-CONICET

**Abstract** – *La grande* (2005; the latest novel by Juan José Saer) and *Cordero de Dios* (the first feature film of Lucía Cedrón) explore the possibility of returning to talk about the Argentine dictatorship of 1976-1983 and the effects it had on the two decades that followed, as well as on the present which is feebly articulated between past and future.

Both works revolve around similar types of scenes, with obscure narratives in which characters are seen in forced meetings with military officials or civil accomplices. The characters' voices, bodies, gestures, and silences testify to some private and frustrating search, controlled by the drastic changes that dominated Argentine society in the late 20<sup>th</sup> century.

**Key Words** – *La grande*; *Cordero de Dios*; Dialogues; Past; Present; derangement

*Ha de haber [...] mucho de política en todo eso.*  
(J. J. Saer, *Nadie nada nunca*, 1980, p. 117)

## 1. Desapariciones, dislocaciones

El diálogo que Rodolfo Walsh escenifica en “Esa mujer” (1965), y particularmente la pregunta incontestada del periodista al militar que posee la información (sobre el paradero de un cuerpo muerto, el de Eva Perón), ese breve interrogante señalado con bastardilla, “-¿Dónde, coronel, dónde?”, condensa un problema insistente en la cultura argentina de la segunda mitad del siglo XX, formulado como drama a la vez íntimo y político en términos de deslocalización: ¿Dónde está la persona desaparecida, dónde está el cuerpo? ¿Cómo buscarlo? ¿A quién recurrir, si la respuesta la tiene el que hace desaparecer? ¿Cómo compartir el mínimo campo tópico necesario para dialogar, aún para confrontar? La derrota final de “Esa mujer” implica la frustración del periodista que interroga al poder y solo recibe su imagen deformante, la precaria abyección del coronel mareado por el whisky que no baja a contestar: “Se para despacio, no me conoce. Tal vez va a preguntarme quién soy, qué hago ahí” (Walsh 1965, p. 22).

La escena que presentiza la ausencia, en forma de preguntas al poderoso que no da respuesta, se repite con variaciones en la primera década del siglo XXI, amplificando la incomunicación según los derroteros atravesados por la sociedad al recuperar la democracia y, mientras ésta se pliega a los criterios de mercado, encarar la construcción del presente a partir de una violencia no tan pasada y persistente, con otras intensidades, bajo sanción de dichos criterios. Los personajes se (des)encuentran a partir de vínculos familiares, amicales y políticos-parentales, que reconstruyen un presente extendido desde los efectos de la crisis de 2001-2002 hacia los últimos años de la década del 70. Se trata de

sujetos -un periodista (como Walsh) en un caso, dos mujeres (madre e hija) en el otro- que recurren a un conocido vinculado a la corporación militar, para averiguar dónde están los amigos “chupados” por la burocracia represiva, o para pedir dinero en plena debacle financiera con el que pagar un secuestro extorsivo efectuado por la policía. Los modos de narrar la presencia del pasado en el porvenir (la necesidad de buscar éste en aquél) pueden leerse en la construcción de situaciones de diálogo que muestran el desencuentro de los hablantes en el cruce de voces, gestos, movimientos y miradas; el proceso de análisis consiste en focalizar esa construcción en dos escenas de la literatura y el cine argentinos de la década del 2000, e interrogar cómo funcionan en contrapunto estos diálogos donde la persistencia del pasado constriñe los presentes por venir.

El encuentro forzado con responsables militares o cómplices civiles exhibe la problemática de una búsqueda privada, cercenada de instancias públicas, que obliga a moverse en la impotencia y codearse con la abyección. Como describe Mignone, auspiciando a mediados de 1995 los comienzos de la agrupación HIJOS, las gestiones de búsqueda eran “personales, individuales”, recurriendo a “generales, obispos”, a quien permitiera la posición social, y envueltas menos en lo racional que en lo pulsional: “Es evidente que los desaparecidos están muertos, pero la sensibilidad se rebela contra la razón” (1997, pp. 224-225). En la etapa inicial de la represión se reitera la negativa de familiares a dar por desaparecidos a quienes podían estar con vida en poder de las FFAA, lo que lleva a evitar cualquier hostigamiento: “Muchos consideraban que había que hacer un esfuerzo enorme y no acusar directamente a los militares con los que iban a hablar. Casi todo el mundo tiene un pariente coronel en la Argentina” (221). Militares entre parientes y conocidos, clausura de la comunicación pública y rastreo de alternativas en la sociabilidad privada, circuitos ocultos de la violencia estatal y modalidades micropolíticas de resistencia o sobrevivencia, en fin, lo político y lo familiar, entrecruzados, conforman el espacio fronterizo donde se ubican estas narraciones de búsqueda dislocada en el presente democrático, y establecen las condiciones enunciativas de las escenas que proponemos leer juntas.

La continuidad del régimen económico de acumulación de capital impuesto en 1976 y sus efectos culturales durante las décadas del 80 y 90 complejizará los relatos que en adelante quieran hacerse de ese pasado cada vez menos reciente. Las vueltas narrativas a las desapariciones de la dictadura luego de treinta años parten de un presente en el cual las “amputaciones (o extirpaciones)” -según los términos de Pianca para analizar la muerte del Che en Bolivia- han dado paso a las “dislocaciones”, en tanto “tácticas y estrategias del neoliberalismo” que condenan a una “vida de *apegos desarticulados* [...] donde sus previos espacios *de locación* están ahora [...] *profundamente desfigurados*”. Si (como focalizaban las narraciones del pasado emergentes en los 80) “el imaginario de la amputación impulsó a eliminar los cuerpos”, el de la dislocación (consensuado por el pensamiento neoliberal afirmado como único en los 90) propone la anulación de la identidad quebrando “el poder del tejido individual y social”: “para controlar verdaderamente el cuerpo social resulta hoy más eficaz dislocar las partes del todo.” (Pianca 2005, pp. 186-187; subrayados en original). Más acá de los mitos argentinos, de la violencia nefasta en el abuso simbólico y material de cuerpos muertos (el cadáver de Eva disputado por deseos turbios, tanto como las manos amputadas de Guevara y de Perón), me interesa destacar, para leer comparativamente estas escenas, la persistencia de modalidades de violencia pública (más económica que política luego de la implantación de las dictaduras de 1966 y 1976) junto con el desgaste en los lazos de comunidad y el quiebre en las subjetividades aprovechado como mecanismo de control.

La literatura y el cine narran esa inestabilidad cultural mediante sus propias formas

estéticas: perciben por montaje continuidades entre pasado y presente, y detectan mecanismos de modelado subjetivo en la construcción de personajes y voces en diálogo. Mario Brando, intrigante líder de un movimiento cultural conservador de pretensión vanguardista en *La grande* (2005) de Juan José Saer, y Alejandro Delfione, cínico general activo en tiempos de dictadura y amante de los caballos de carrera hasta la actualidad en *Cordero de Dios* (2008) de Lucía Cedrón, conforman subjetividades que actualizan, en la primera década del siglo XXI, los mecanismos de control biopolítico que alteran las vidas de sujetos liberados a su individualidad, brutal y civilizadamente condenados a efectuar demandas sin respuesta, en la difícil situación de exhibir ante el poder el aislamiento, la imposibilidad de recurrir a instancias estatales de justicia, con el agravante de la propia sensibilidad sometida a dislocaciones.<sup>1</sup>

Las más de 400 páginas de acontecer leve, peripecias acumuladas e intrigas que no conducen a nada, germinan en *La grande* a partir de Gutiérrez, personaje que aparecía en un cuento del primer libro de Saer (*En la zona*, 1960), cuya vuelta ambigua a la zona, tras más de tres décadas en el extranjero, abre un contrapunto con los recorridos de Nula (personaje que orientaba el comienzo de un relato del libro más reciente, *Lugar*, de 2000), uno de los cuales nos lleva a la mesa del bar donde Tomatis (personaje estable y emblemático del ciclo) contará su encuentro con Brando, y pondrá palabras a la mirada imborrable que recibió por única respuesta. El ritmo entre calmo y suspenso con que, en *Cordero de Dios*, se narra el contrapunto de dos momentos históricos separados por más de veinte años en la vida de Teresa, su hija Guillermina (cuyo padre Paco ha sido asesinado en 1978) y el abuelo y padre Arturo (que, sin desmedro de amor hacia ellas, esconde tensamente su participación en esa muerte), se espesa en el centro de la película cuando, apelando a la relación laboral-amical de Arturo con Delfione, madre e hija recurran al general y reciban algo más que una respuesta a su pedido. Brando y Delfione no se rebajarán a ayudar a quienes recurren a ellos: Tomatis, en *La grande*, saldrá de la casa de Brando poniendo palabras a la mirada tenebrosa del tirano provincial; Teresa, en *Cordero de Dios*, saldrá indignada y casi corriendo de la casa de Delfione, sin palabras para contestar los interrogantes de su hija, quebrado el diálogo también entre ellas.

Escenas indispensables en el avance narrativo de obras que las exceden, los encuentros forzados con responsables militares o cómplices civiles exhiben –en voces, cuerpos, gestos, silencios- una búsqueda privada y frustrante, sometida a las dislocaciones que controlan el cuerpo social en el fin de siglo. Tomatis – sin amigos y errante, a un paso de derrumbarse en el encierro del que saldrá en *Lo imborrable* (1992)-, Teresa y Guillermina -mujeres solas en tránsito, distantes a pesar del reencuentro- exhiben la desarticulación de apegos y la desfiguración de los previos espacios de locación: los únicos a quienes pueden recurrir son sujetos violentamente externos a los propios lugares (aunque representen a los ciudadanos y ejecuten la ley), en una comunidad donde –por efecto del régimen neoliberal impuesto en 1976 y continuado hasta la crisis de 2001- el control del cuerpo social consiste en dislocar las partes del todo, y la violencia pública ha deshecho los lazos amicales y parentales al irrumpir en el espacio íntimo.

<sup>1</sup> Ninguno de los personajes hará alusión a posibles contactos con organismos de seguridad, agrupaciones de defensa de derechos humanos o familiares de víctimas por motivos políticos. Tales “ámbitos de contención mutua”, que reunían participantes diversos por el lazo de la angustia, focalizaron su actuación durante los años de mayor represión (1976-1978) en el “ámbito íntimo y cotidiano”, procurando dar “apoyo a las víctimas y sus familiares”. Como observa Jelin, las tareas de asesoramiento a familiares estaban ligadas a “la problemática afectiva”, y el caso que menciona resume el problema que enfrentarán los protagonistas de nuestras escenas: “Cuando las gestiones con ‘el conocido’ no resolvían nada, se volvía a caer en la desorientación y la desesperación” (2007, pp. 517, 520-521).

## 2. La casa vacía (1980-1995)

Los movimientos discursivos de un personaje emblemático del ciclo de Saer permiten hoy, desde su aparición en el centro de *La grande*, dar algunos pasos en la dirección incierta que habilita la muerte del escritor: leer para atrás, rastrear hacia el pasado la marca imborrable de la dictadura en las novelas escritas entre *Nadie nada nunca* (1980) y *La pesquisa* (1994), que cobra extraña potencia en *Glosa* (1985) y *Lo imborrable*, para indagar la forma en que esos manchones de violencia política regresan con resuelto espesor referencial en la última novela inconclusa. Atípica risotada distendida del escritor con proyecto, *La grande* muestra al legendario Tomatis en su centro casual, por la interrupción de la escritura (al final del capítulo “Jueves. De crecida”).<sup>2</sup> La narración entra con Gabriela Barco al bar de Amigos del vino, donde están Soldi, Nula, Diana y, con su mujer actual (Violeta), en la cabecera, Tomatis. Citando irónicamente un verso de Brando, Soldi “busca” a Tomatis para soltarle la lengua (y obtener información sobre las vanguardias de provincia que investiga), y más allá de la suave cadencia narrativa, su éxito es inmediato: “-Ya te encontró –dice Violeta.” En el conversado banquete amical en el presente de mediados de los 90, la búsqueda permite un encuentro (pero no con quien se buscó para tener respuesta), y arranca el chorro intempestivo sobre el desencuentro de Tomatis con Mario Brando, más de diez páginas (2005, pp. 229-241) que releen y mejoran el gesto altisonante del vituperio a Walter Bueno en *Lo imborrable*, repitiendo y ampliando la misma historia, la que se viene contando desde los silencios significativos de *Nadie nada nunca*, cuya incertidumbre parece incrementarse con cada nueva aproximación novelesca: la desaparición del Gato y Elisa de la casa de Rincón.

Tirando frases lapidarias contra Brando, Tomatis amplifica el tono que lo personifica en el ciclo desde los comienzos –el brulote, la sátira- y satisface la curiosidad de los amigos sobre la intervención cultural del jefe precisionista (y el placer siempre perverso de oír a Tomatis): “-El más grande impostor que existió en esta puta ciudad: Mario Brando”, quien “en agosto del 45 era vanguardista, pero en abril del mismo año [...] todavía imitaba a Amado Nervo” (Saer 2005, pp. 227, 228). El verborrágico Tomatis pinta a Brando como tacaño, distante de la generación de su padre (que es la de Washington Noriega, mentor ficcional del grupo de personajes estables), devenido millonario y corrupto durante la Revolución Libertadora (instaurada con el golpe militar contra Perón en 1955), xenófobo (“en el movimiento precisionista no había comunistas, ni homosexuales declarados ni judíos”), para concluir caracterizándolo políticamente en su rol cultural, el que recupera el título del borrador original (*El intrigante*) retomado veinte años después para el arranque de *La grande*: “Y además –dice Tomatis- era un dictador. Tenía aterrorizados a sus discípulos [...]. Su talento literario era módico, pero, reconozco, como intrigante tenía genio, demasiado quizás en relación con sus móviles mezzquinos” (*Ibidem*, pp. 228-229).

Con el vino servido, el discurso de Tomatis recupera la trama oscura y provinciana de *Lo imborrable*, pasando de la crítica cultural a la política a partir de los vínculos familiares: “Brando, sigue diciendo Tomatis, se decía vanguardista pero era un burgués desembozado. Se casó con la hija de un general conservador ultracatólico, pero tan oportunista como él”; el cuñado, también militar, siempre según Tomatis, “a partir de los años sesenta había frecuentado a los instructores norteamericanos en Panamá, en

<sup>2</sup> El anteúltimo capítulo, “Sábado. Márgenes”, está enteramente focalizado en Tomatis, quien también destaca en el coro del asado dominical hasta que sus palabras cierran el último capítulo que llegó a escribir Saer: oportunamente, Tomatis se queda con la palabra al final del ciclo.

Washington, en la Escuela de las Américas”, e hizo toda su carrera a la sombra del general Negri, el déspota mayor en *Lo imborrable* (229-230). La política se incrusta en el discurso bajo la referencia coloquial a la represión desencadenada en América Latina, y desde allí se inserta en la vida del hablante: “Y, justamente, dice Tomatis, a causa de todo eso, él se había visto una vez en la obligación de pedirle un favor a Brando” (230). En ese punto, el verborrágico “se calla durante unos segundos”, como si hubiera llegado a una instancia de la historia que exige cierta disposición receptiva. A Tomatis se le entromete la vida en un discurso que pretendía avenirse a las convenciones burlescas de la reunión etílica; de modo inoportuno (y en un momento crítico de la narración, central en la geometría semanal de la novela), se le aparece su pasado personal, su propia biografía borronada y dispersa a lo largo del ciclo, por la cual ya sabemos que hacia 1980 el Gato y Elisa han desaparecido, según la imagen de la intrigante casa vacía en la zona cercada por el ejército al final de *Nadie nada nunca*, y según su variación apenas ampliada en *La pesquisa*, cuando Pichón y Tomatis pasan por el río frente a la casa de Rincón.<sup>3</sup>

El gesto de Gabriela (otra hija, del compañero de Tomatis en los cuentos iniciales), que baja la cabeza cuando el relato ingresa en el acontecimiento turbio, puede deberse, siguiendo al narrador conjetural de Saer, a no querer cruzar la mirada con los otros o a querer concentrarse “para escuchar mejor lo que, a decir verdad, ya ha escuchado muchas veces, de Tomatis, de sus padres, o de viejos amigos comunes de Tomatis y de sus padres” (230). Esta hija gestualiza a su modo el estado del proyecto de Saer en relación con el episodio que, junto con el de Leto en *Glosa* y la situación de Tomatis en *Lo imborrable*, condensa la carga de violencia política que asoma con insistencia, en fragmentos narrativos densos, en sus últimas dos décadas de producción.<sup>4</sup> Volver, en 2005, a la desaparición del Gato y Elisa implica, para el sistema consagrado del autor, la apuesta triunfante por un narrador que puede seguir agregando fragmentos al todo inacabado que es la obra. Implica, para la instancia receptiva, la invitación a buscar nuevas preguntas que permitan releer el ciclo. Con respecto al episodio del Gato y Elisa, ¿cómo rescribe esta última novela un fragmento denso de las escrituras previas, que ha sido reiteradamente analizado por la crítica desde la década del 90? El relato vuelve al momento no contado al final de *Nadie nada nunca*, y recrea (y amplía la recreación ya escrita en *La pesquisa*) la visita de Tomatis y Héctor a la casa de Rincón, casa vacía que es la imagen tenue y ambigua del horror, sin “ningún indicio de violencia” salvo pequeños signos de suspensión de la vida, como el “olor nauseabundo” de un pedazo de carne cruda sobre una tabla (2005, pp. 231-232). Como en el asado de *Glosa*, “era difícil reconstruir imaginariamente lo que había sucedido; por más que lo intentaban Héctor y Tomatis no llegaban a nada”. La única forma narrativa estable (durante un párrafo) es ese coloquial subjuntivo de duda con el auxiliar “habrá”, con el cual recrean parcialmente el acontecimiento inaccesible: “el

<sup>3</sup> Al volver con Soldi y Tomatis de la visita a la hija de Washington para observar el dactilograma de su presunta autoría, el recuerdo que Pichón refiere a su hijo focaliza en la alegría de los veranos de infancia junto al Gato, pero no pasa de allí: se detiene en la impenetrable expresión del chico (de apodo zonal “el Francesito”), como si de lo trágico no se pudiera hablar con un hijo (y por aquí también indagan, como veremos, los silencios de Teresa ante los interrogantes de su hija en *Cordero de Dios*). Pero es el narrador quien completa el párrafo volviendo a la desaparición no contada en *Nadie nada nunca*: “De esa casa habían desaparecido varios años antes, sin dejar literalmente rastro, el Gato y Elisa.” Y agrega los escasos elementos mencionados en *Nadie nada nunca* que se repetirán casi textualmente en *La grande*: el amigo publicitario que encuentra la casa vacía, el olor nauseabundo de la carne descompuesta, signos de un fluir detenido abruptamente pero sin marcas de violencia (Saer 1994, pp. 70-71).

<sup>4</sup> La política incrustada con violencia en la sensibilidad de los personajes aparecía, relativa a los años posteriores a 1955, ya con consistencia y una más directa referencialidad, en *Responso* (1963) y *Cicatrices* (1969).

resto, inaferrable, se les escapaba”. Tampoco el nuevo comisario, los Tribunales ni la Policía Federal aportan más que “respuestas evasivas” y “amenazas veladas”; “en el pueblo, nadie sabía nada; nadie había visto ni oído nada” (233-234). Ante una nada devenida siniestra, radicalmente distinta de aquella que en 1973 abría el chorro adictivo de *La mayor*, el recurso que le queda a Tomatis, a la inversa que en aquel cuento o en *Lo imborrable*, es abandonar el soliloquio, deponer el yo para encarar una tarea ingrata: “ir a hablar con Mario Brando”. En el centro de *La grande*, en las últimas cinco páginas del tercer día de una semana interrumpida al final del sexto, este irrisorio Sócrates santafesino que comparte mesa, vino y charla con los jóvenes de la ciudad, les cuenta la escena del horror en presente, su teatral diálogo de sordos con un cómplice cultural de la dictadura.

La escena ha ocurrido en los momentos previos a *Lo imborrable*, hacia 1980, cuando el tercer matrimonio de Tomatis “naufregaba” y “el mundo se hacía pedazos a su alrededor”, justo antes de abandonar el trabajo en el diario por falta de fuerzas y encerrarse frente al televisor con una damajuana de vino cerca. Arregla una cita a través del director de *La Región* (que evita comprometerse) y se dirige a la “vieja casa familiar” de Brando, cuya “sirvienta en uniforme” y el “observatorio de astrónomo aficionado” evidencian los caprichos del reputado poeta, que lo recibe enfundado en una *robe de chambre* de lana sobre camisa impecable y corbata, lo que provoca en Tomatis “la impresión de entrar en un teatrito para asistir a una representación destinada exclusivamente a su persona” (237). A partir de semejante entrada, toda la escena estará intensa y tenuemente tramada por el recelo disimulado, desde que Brando permanece unos segundos mirando por su telescopio y hace esperar a Tomatis, acaso, según la distancia ambigua del narrador, para “cobrarse de ese modo una primera cuota de esa deuda que cada uno consideraba contraída por el otro” (Ibidem). La sensación de asco, vergüenza, humillación, que acelera la recaída de Tomatis en la ginebra (de la cual, ya sabemos, empezará a salir en *Lo imborrable*), se precisa con la imagen de Brando “inclinado con el ojo pegado al visor del telescopio”, que despierta “una impresión violenta de obscenidad, de perversión sinuosa y satisfecha”. Para completar la proxémica siniestra, Brando lo invita a sentarse y a su vez lo hace en su sillón de trabajo, “colocado unos centímetros más alto que las sillas de sus visitantes, lo que le permitía mirarlos desde arriba, manteniéndolos en situación de inferioridad imperceptible” (238). El poder, corporizado en este intelectual conservador que se dice vanguardista, ostenta la seguridad del monólogo, su saber basado en una vigilancia obscena, su negativa a compartir ese saber con ciudadanos tratados como súbditos.

Semejante puesta en escena atempera el discurso de Tomatis, que se torna inaudible para el poderoso, aunque no para la literatura. Le cuenta “lo que había pasado con Elisa y el Gato”, aclarando que “eran completamente inofensivos y apolíticos”, y que “acordándose que Brando tenía familiares en el ejército, se le ocurrió que tal vez podía obtener, a través de él, alguna ayuda o información” (239). El tono claro y obediente coloca al personaje en situación atípica para quienes lo conozcan de los cuentos iniciales, de *La mayor* o *Lo imborrable*; pero su esfuerzo enunciativo choca contra la impasibilidad de Brando. El silencio tenso lo obliga a retomar lo contado y farfullar “enredándose en su relato”, confundiéndose en aquello que el ciclo autoral lleva a su máxima claridad: “volvió a contar la historia pero en un orden diferente, inconexo y atropellado”, sabiendo que las palabras rebotaban contra el otro (239). La maniobra del intrigante calla al verborrágico y lo da vuelta: “aunque [Tomatis] hervía por dentro, asumió una actitud de espera tranquila y paciente”. La devolución cínica de Brando (“¿Quiere mirar la luna por el telescopio? Está muy hermosa esta noche”), “como si no hubiese oído una sola palabra de lo que Tomatis le acababa de contar”, es el final de una entrevista que a Tomatis, mientras se aleja de la casa, “le iba pareciendo cada vez más improbable, más irreal, como si no

hubiese sucedido”. Las preguntas quedan abiertas: ¿Es posible dialogar con el cómplice del terror? ¿Cómo un ser humano no reacciona al relato de la búsqueda desesperada? ¿Qué podría decir Brando si se dignara contestar? El poderoso no responde, y queda absuelto de la justicia terrestre, aunque la divina lo haya matado de un cáncer tres años después de aquel desencuentro.

Como desde *Cicatrices* y más definidamente desde *Nadie nada nunca*, la narración de lo político elude y sobrepasa la anécdota: nunca es simplemente volver a decir que los amigos desaparecieron, algo se agrega cada vez y complejiza el suceso para mantenerlo abierto, inagotable. El agregado de *La grande* no pasa por datos referidos al episodio, sino por sus efectos y duración en distintos presentes: en 1980 cuando ocurre la visita a Brando, en 1995 cuando Tomatis la cuenta a sus amigos, en 2005 cuando la novela se publica, o ahora cuando la volvemos a leer. Siempre ingresamos a la misma casa vacía, y como con el asado de *Glosa*, seguimos sin saber qué fue lo que pasó; el acontecimiento se repite como enigma, la búsqueda actualiza la incertidumbre y aporta intrigas actuales. El proyecto nunca dirá qué sucedió con el Gato y Elisa, no podemos saber dónde, ni cómo ni por qué. Pero seguir preguntando abre la posibilidad de recrear con palabras propias aquellas que el poder no deja decir ni puede admitir. El capítulo concluye con un recurso característico que en su última novela Saer repite con variaciones en productivos largos párrafos: la traducción en palabras (en bastardilla, y extremando la comicidad coloquial) de miradas, gestos, silencios, pensamientos propios y ajenos. En este caso, “lo único que seguía presente” de aquel pesadillesco diálogo de sordos, obsesionando a Tomatis quince años después, “era la mirada extraña, severa y fugacísima, que Brando le había lanzado antes de levantarse de su silla”: la actualidad del pasado es lo que recupera la literatura, lo que pone en palabras la traducción saeriana, el “mensaje solapado y violento” que la mirada “sigue enviando en la memoria” de Tomatis, la intolerancia del déspota que cree poseer la verdad, aunque no la diga con palabras y la traducción de su mirada sea la única prueba de su responsabilidad (“*sé que son subversivos desde siempre*”, “*por algo será*”, “*vos, andá con cuidado*”). Las palabras no dichas, indisimulables en la mirada lanzada en 1980, suenan en presente: la narración ha logrado dar forma a lo que la mirada “sigue diciendo todavía en la memoria del que la recibió” (241), y lo seguirá diciendo en la memoria de lectores futuros.

### 3. La casa vendida (1978-2002)

Como en el relato que hace Tomatis hacia 1995 de la escena de fines de los 70, el desarrollo narrativo de *Cordero de Dios* articula dos presentes que se iluminan mutuamente para mostrar el pasado como acontecimiento actual. Como en Saer, la narración de la violencia política sobrepasa lo temático para inscribirse en la forma, en este caso, pautada por las interpretaciones actorales (voces en diálogo, cuerpos con distintos grados de proximidad y lejanía, tonos, silencios, suspiros, gestos), por el montaje que yuxtapone escenas ubicadas en 2002 con las que presentizan el 78 (no solo como flashbacks rememorativos de Teresa), y por un inquietante manejo de cámara (como en el temblor subjetivo que no llega a poner en cuadro a Guillermina, hija de Teresa, en su primera aparición, al atender la llamada telefónica de su abuelo secuestrado). Las escenas iniciales burlan la categoría “película de la dictadura” y conjugan el horror en presente, ubicándolo en la calma de una mañana de barrio en 2002, en la luminosa casa que Guillermina, en contra de su madre, querrá vender para pagar el rescate.

Teresa tendrá sus motivos para resistirse a esta intrusión del pasado, y la gestualidad ambigua y la parquedad discursiva interpretadas por Morán cargan cada escena de silencios expresivos, intrigantes como cuando gira bruscamente la cabeza al oírse un golpe fuera de plano que su amiga no registra. Con esos ruidos fantasmales, percibidos por una sensibilidad rebelada contra la razón, tiene que ver su titubeo desganado, como si se tratara de un gesto público que no satisface el drama personal, ante la felicitación de María Paz por haber decidido volver de Francia a dar testimonio en los juicios (reabiertos luego de la sentencia del juez Cavallo a principios de 2001). En charla con su amiga (también con un vino compartido), Teresa se provoca a sí misma y deja entrever la causa de su indiferencia ante el secuestro del padre: “Me gustaría que se muriera.” La amiga le aconseja que se dé la oportunidad de perdonarlo: “¿Qué hubieras hecho tú en su lugar?”. Tras silencio reflexivo y con tono seguro, Teresa responde: “Hubiera respetado la voluntad de mi hija”. Corte. En escena siguiente, Teresa pasa del dicho al hecho (y de la irrupción del pasado a la acción presente), haciendo ahora lo que cree que su padre no hizo con ella: respetar la voluntad de Guillermina, o sea pedir dinero al militar conocido para pagar el rescate.

El militar es Alejandro Delfione, cuyos caballos de carrera atiende el veterinario Arturo Romairone, padre y abuelo por cuya desaparición se reencuentran madre e hija. En una visita de Arturo (acompañado por Guillermina) a la estancia de Delfione, asistimos al cuadro de la suficiencia militar en 1978: apoyado en un amplio escritorio de buena madera, rodeado de pesados objetos de adorno, respaldado por una biblioteca y una mesita con whisky, ataviado con un cárdigan verde oscuro y camisa a tono, con su esposa en armonía callada y parada detrás, Delfione fuma un cigarro con pose relajada, y el humo que lo envuelve no tapa la astucia en la mirada insincera, que no se distiende ni en el intercambio de sonrisitas con su esposa, celebrando la inocencia de Guillermina. En semejante cuadro, que mantendrá intacta la distinción del militar más de veinte años después, deberá ingresar Teresa en 2002 para pedir cuatrocientos mil dólares, y respetar la voluntad de su hija trastocando en parte su propia historia, la de una hija cuyo padre no tuvo en cuenta su voluntad. Para eso deberá sobreponerse a su primera reacción, al asombro indignado y molesto ante la sugerencia del abogado de recurrir a Delfione: “No estoy dispuesta a pedirle nada a ese señor”. Pero el pasado de Guillermina difiere, y la hija es terminante: “Por más milico hijo de puta que sea, prefiero pedirle la plata prestada a él a quedarme sentada a ver cómo matan a mi abuelo.” Al igual que en la veloz enumeración de instancias jurídicas recorridas por Héctor y Tomatis en *La grande*, la película de Cedrón muestra el lugar vacío de la esfera estatal, la necesidad de esquivar la instancia legal que no disimula su connivencia con el delito.<sup>5</sup>

En el centro exacto de la película asistimos a la escena de pedido de ayuda al enemigo, que replica en 2002 aquel anochecer de ginebras de Tomatis hacia 1980. La escenografía está pautada, como la del 78, por signos de riqueza y poder: en un living decorado con exquisita sobriedad, rodeadas de un espeso silencio pautado por un firme tic-tac, Guillermina (empequeñecida en un robusto sillón de pana oscura) y Teresa (parada

<sup>5</sup> La policía encuentra el auto del que habían secuestrado a Arturo, pero Teresa inventa que su padre está de viaje, y ni siquiera acepta la mínima ayuda de alcanzarles el coche; mientras están en la comisaría suena el celular de Guillermina, que se escabulle en el baño para negociar sola con los secuestradores. Extremando la violencia y el cinismo, hacia el final la película estampará una denuncia directa, mostrando que el jefe de la banda es el policía que las ha indagado en la seccional. Que la policía es cómplice o responsable directo del crimen también lo había mostrado Walsh desde 1956, cuando comenzó la campaña de *Operación masacre*.



delante de otro sillón igual, comiéndose las uñas) esperan que Delfione se digne a recibirlas. La hija, molesta por el nerviosismo de la madre, le ordena que se siente; Teresa obedece sin descolgarse la cartera, apenas unos segundos hasta que la fúnebre campanada del reloj la pone bruscamente de pie. Es el tenso rito de la espera del benefactor menos pensado, que al fin ingresa por el foro saliendo de las sombras: bien envejecido, fino saco bordó y chomba a tono, cigarro entre los dedos, postura relajada, Delfione exhibe su civilizada etiqueta y, como en su vestuario, domina el tono de la conversación. Se acerca como un viejo amigo a abrazar a Teresa, ella queda dura, él estira los brazos agarrándola por los costados, como sosteniéndola para que no caiga o escape: “Teresa... ¡Cuánto tiempo sin vernos!” Ella, sacudiendo apenas un brazo para que la suelte, suspira y corta el acercamiento afectivo: “Así es”. Delfione se sienta dando el perfil posterior a cámara, disfruta de la expectativa que domina, y anuncia: “Bueno, vamos al asunto que nos preocupa, así se quedan tranquilas. [Otra pausa, atendiendo al cigarro]. El dinero, está.” Madre e hija suspiran, los gestos se aflojan como el pañuelo que Teresa lleva al cuello, pero su mirada no expresa alivio ni agradecimiento: se sostiene la ambigüedad, la tristeza irreparable, la interpelación que no recibe respuesta, y en especial el asco contenido con que apunta al general.

Tras responder al agradecimiento de Guillermina llamándola “hija”, Delfione quiere actualizar los vínculos familiares, pasando por alto que han sido atravesados por la violencia que él mismo activó y todavía representa: “Me sigue sorprendiendo que la hayas dejado volver...” Con tono de charla sobre actualidad y sin desprenderse del sarcasmo, Delfione toca el núcleo doloroso de la mujer a la que le trastocó la vida: “Muy noble de tu parte, Teresa.” Tras mostrar la incomodidad que está sufriendo Guillermina, el plano se cierra sobre la cara intrigante del militar, que con tono de discurso patriótico va llevando a sus víctimas hacia terreno propio: “Lamentablemente, no todos comparten tu postura. En vez de concentrarse en tratar de salir de esta crisis, algunos han decidido sacar a relucir viejas facturas que, por otra parte, ya están prescritas.” Envuelto en su propio humo, el militar llega al presente con el cinismo autoritario del pasado, con la endiablada sagacidad del que conoce los pensamientos del enemigo: “Me imagino (breve pausa) que no vas a prestar tu colaboración a estos juicios grotescos, ¿no?” Tras la reacción de Teresa, que explicita la ruptura en el campo tópico enunciativo (“¿Qué me estás diciendo, Alejandro?”), el militar desoculta sus intenciones aunque sin salirse del impostado tono afectivo: “Que esto debe ser muy duro para vos... Y después de tantos años... Yo dudo que hacer el sacrificio de venir a testimoniar sobre cosas tan dolorosas, pueda servir para algo.” Indignada, confirmando el error de haber recurrido al enemigo, Teresa entiende el sobrentendido: “¿Esta es la condición para el préstamo?” El astuto militar simula que afloja y retoma teatralmente el tono de conversación amical: “Tere... Siempre tan drástica. En eso te reconozco todavía, ¿ves?” Fin de la comedia trágica: Teresa se levanta y dice “Vamos, Guille”.

La salida de la casa del militar es una huida de Teresa, seguida y acosada por las preguntas de su hija: “¿Me podés explicar qué pasa? Te estoy hablando, contestáme. ¿De qué testimonios hablaba el milico éste? ¿Tiene que ver con la reapertura de los juicios? ¡Contestáme!” Resignada, formula la única pregunta que tendrá respuesta: “-¿Vamos a ir a buscar la plata mañana? -No.” Como conclusión de escena, Guillermina le estampa su incompreensión del pasado, que incluye la muerte de Paco, su padre: “No sé para qué mierda les sirve tanta ideología si después dejan morir a un tipo así nomás.” Teresa se aleja de espaldas caminando por la calle, y escuchamos un llanto suave. El diálogo de sordos con Delfione ha provocado otro diálogo de sordos más problemático, que llevará a la incursión de Teresa en el pasado, abriendo una secuencia por la que comprobamos la

participación de Arturo en la muerte de Paco, incluyendo otra escena de tenso diálogo, el de Teresa preguntando al padre sobre las últimas horas de su compañero.<sup>6</sup> La toma siguiente reúne, en la tribuna vacía del hipódromo, a los dos intrigantes que han tensionado las escenas de violencia discursiva; el pacto inefable entre Delfione y Arturo, cuyo secreto obstaculizará por más de dos décadas el diálogo entre madre e hija, deja al civil deshecho tras haber negociado con el amigo militar. El ubicuo y sonriente Delfione, mientras presta atención al caballo recuperado que corre por la pista, le informa a Arturo que Teresa está bien pero que aún no puede verla; la bocina de un tren nos recuerda el cautiverio y la fuga de Teresa. Cuando Delfione llega adonde le importa (devolver a Teresa a cambio de la entrega de Paco: “¿Lo viste a tu yerno?”), las bocinas aumentan junto con la música, la cámara se dispersa con el caballo que corre, las palabras quedan tapadas, Delfione palmea a Arturo y se va, crece la música, el caballo corre, y volvemos a ver a Arturo solo en la tribuna: llora desconsolado. El diálogo estampa la sordera a los espectadores, la narración no descubre las palabras pero exhibe imágenes y sonidos, propicia frases conjeturales, activa modos de la imaginación que (como la traducción de la mirada de Brando en *La grande*) suplanten las respuestas que faltan. A diferencia de Brando, a quien un cáncer le hizo justicia, Delfione se va de la película sin que ninguna justicia lo interpele, como el único personaje eximido de la tragedia, que sostiene el nivel de vida y su impunidad autosuficiente, cuyo poder autoritario y económico del 78 parece no haber menguado en 2002.

#### 4. Valor del pasado, expectativas del presente

La continuidad, durante las décadas del 80 y 90, del proceso económico y de prácticas culturales impuestas por la dictadura con apoyo civil, complejiza el presente desde el cual se elaboran los relatos del pasado. Las vueltas narrativas a las desapariciones de los 70 luego de tres décadas parten de una actualidad donde las amputaciones del terrorismo estatal han dado paso a una vida de apegos desarticulados, como exponen los personajes ubicados frente al poder desaparecedor. Tomatis se derrumba en la ginebra luego de las humillaciones silenciosas de Brando, y su relato en el presente sigue quebrando el ánimo de los amigos que escuchan. Tras escapar de la extorsión de Delfione, Teresa se ve obligada a volver sobre lo no dicho para recuperar el diálogo con su hija y enfrentar la decisión de perdonar al padre. El terrorismo estatal implantado por los golpes de 1966 y 1976, que se distinguen de los anteriores por el rol protagónico de las FFAA en la reestructuración del Estado y la sociedad, “degradó el ejercicio del poder político, al mismo tiempo que humilló a una sociedad en la cual ciertos miembros se transformaron en perseguidores de otros”, con lo cual “excedió la esfera individual de cada ciudadano para implicar también una agresión a la sociedad” (Quiroga 2007, pp. 41, 58).

El recelo siniestro que define las condiciones dialógicas constituye un problema abierto por estas narraciones, un modo de indicar la difícil articulación del presente con los sentidos del pasado y los proyectos de futuro. Desde los ambientes íntimos y confortables en que tienen lugar, los diálogos de sordos replican las condiciones públicas de escucha y expanden a la sociedad ese exceso del terrorismo que amputó voces y cuerpos, junto con

<sup>6</sup> Al final la película muestra lo que ha venido escamoteando: el encuentro de Arturo con Paco, arreglando la cita en la que éste muere “por quedar en medio de un tiroteo” (coartada que Arturo no podrá disimular ante su hija cuando –repetiendo la orientación hegemónica de la opinión pública– opine que esa muerte fue “tan absurda” y se queje de que “andan a los tiros...”).

las dislocaciones provocadas con disimulo por el control neoliberal. Los personajes que, en situación de víctimas aisladas, exhiben en cuerpos y voces la desarticulación de apegos y espacios comunes, movilizan narraciones que interrogan los efectos perdurables del terror a la vez que problematizan su irrupción en el espacio de la intimidad. En las vueltas narrativas del 2000 a la última dictadura argentina, quienes dialogan en un mismo campo tópico, necesario para entenderse, no son los personajes, en cuya intimidad ha irrumpido con violencia la política que marca sus intercambios con el desacuerdo; el diálogo posible que movilizan estas escenas sería entre pasado y futuro, comunicados en un presente donde la violación de principios constitutivos de la política y el quiebre en el campo de producción de subjetividades, acometidos por la dictadura, no han sido restablecidos por la democracia de las dos décadas siguientes.

Si *La grande* y *Cordero de Dios* eligen el pasado como lugar de reflexión, es “para dirigir mejor su posición en el hoy y en el mañana”, en términos de Santiago: “Siendo el lugar de la reflexión, el pasado no tiene un valor en sí mismo que debe ser preservado a toda costa, pero puede y debe tener un valor que le es dado por el horizonte de las expectativas del presente” (2003, p. 126). Desde ese horizonte se escenifican los desencuentros leídos, visitas humillantes al enemigo que forman parte de intervenciones estéticas y políticas sobre un presente cuyas debilidades, como detecta Terán (2006, p. 190), impiden articular el espacio de experiencia que define el pasado y el horizonte de expectativas que apunta al futuro. Las formulaciones narrativas leídas en la novela de Saer y en la película de Cedrón,<sup>7</sup> la decisión de no resolver intrigas que seguirán interrogando la historia, constituyen opciones de rearticulación del presente con los sentidos del pasado y con la imaginación de futuros posibles.

<sup>7</sup> Hemos trabajado con “escenas narrativas” como eje comparativo a partir del presupuesto de que el cine reelabora los modos literarios de escenificar discursos, acaso con la intuición de que la literatura contemporánea (Saer, Piglia, Aira, Laiseca, entre otros) tiene fuerte incidencia en el cine argentino desde fines de los 90. Una sugestiva percepción del problema, enunciada ya como evidencia, aparece en la reciente historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata elaborada por Silvestri (2011, p. 408): “¿Y debo recordar que, con pocas excepciones, el fenómeno de los jóvenes directores de cine argentino está marcado por la literatura, y no por ninguna vinculación con los problemas actuales de la imagen plástica?”. Cabe agregar que la pregunta cierra el primer párrafo del “Epílogo”, abierto con la correspondencia entre paisaje pampeano y abstracción en *La ocasión* de Saer, que “entronca con la propia tradición disciplinar”, a diferencia de las artes visuales que “se encuentran de inmediato con la literatura”.

## Referencias

- Cedrón L. 2008, *Cordero de Dios*, Argentina, 90 minutos.
- Jelin E. 2007, *Los derechos humanos entre el Estado y la sociedad*, en Suriano J. (director de tomo), *Dictadura y democracia (1976-2001)*, tomo 10 de *Nueva historia argentina*, Sudamericana, Buenos Aires.
- Mignone E. 1997, *La semilla*, en Gelman J., La Madrid M., *Ni el flaco perdón de Dios. Hijos de desaparecidos*, Planeta, Buenos Aires.
- Pianca M. 2005, *La soledad del Che*, en Pons M.C., Soria C. (comps.), *Delirios de grandeza. Los mitos argentinos: memoria, identidad, cultura*, Beatriz Viterbo, Rosario.
- Quiroga H. 2007, *El tiempo del 'Proceso'*, en Suriano J. (director de tomo), *Dictadura y democracia (1976-2001)*, tomo 10 de *Nueva historia argentina*, Sudamericana, Buenos Aires.
- Saer J. J. 1980, *Nadie nada nunca*, Seix Barral, Buenos Aires.
- Saer J. J. 1993, *Lo imborrable*, Seix Barral, Buenos Aires.
- Saer J. J. 1994, *La pesquisa*, Seix Barral, Buenos Aires.
- Saer J. J. 2001, *Cuentos completos (1957-2000)*, Seix Barral, Buenos Aires.
- Saer J. J. 2005, *La grande*, Seix Barral, Buenos Aires.
- Santiago S. 2003, *En libertad*, Corregidor, Buenos Aires.
- Silvestri G. 2011, *El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata*, Edhasa, Buenos Aires.
- Terán O. 2006, *De utopías, catástrofes y esperanzas: Un camino intelectual*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- Walsh R. 1965, *Los oficios terrestres*, Editorial Jorge Alvarez, Buenos Aires.