

LA AUTOBIOGRAFÍA EN EL MARGEN: *RECUERDO DE LA MUERTE* DE MIGUEL BONASSO

Por Romina García

1. LA CATEGORÍA DE AUTOR

En su trabajo sobre el género de no-ficción, Ana María Amar Sánchez señala, como rasgo específico del género, lo que denomina «*subjetivización* de las figuras provenientes de lo real»

«La no-ficción *narrativiza* (o 'ficcionaliza') a los protagonistas de los hechos. (...) 'Enfoca de cerca' e individualiza a aquellos sujetos que en un informe periodístico quedarían en el anonimato. Las categorías narrativas de personaje y narrador están aquí profundamente contaminadas: son ejes que permiten el pasaje de lo real a lo textual y participan de ambos al mismo tiempo, son elementos que se 'literaturizan' en la construcción narrativa»¹.

Aceptando esta premisa, el presente artículo propone un abordaje de *Recuerdo de la muerte* de Miguel Bonasso² centrado en el análisis de una categoría particularmente problemática a la hora de estudiar la novela de no-ficción: la figura de autor.

Si la no-ficción construye un referente a partir de datos, hechos y personajes de lo real, interesa saber de qué manera ingresa el autor en el espacio ficcional (escriturario) del texto que nos ocupa. Cabe aclarar que se habla de *autor* —no de *narrador*— entendido éste como construcción verbal, figura bisagra que articula, en este caso, al sujeto empírico Miguel Bonasso con un sujeto textual homónimo.

Amar Sánchez agrega que esa «subjetivización» produce «una politización de la perspectiva», una «toma de partido» (Amar Sánchez, 50) que constituye una de las principales diferencias entre la no-ficción y el discurso histórico o periodístico. Es en base a esto que insistimos en hablar de autor. La toma de partido y la politización del punto de vista están relacionadas con una serie de objetivos políticos planteados desde la instancia de emisión y explicitados no sólo en el cuerpo del texto sino también en los llamados marcos textuales o paratextos. Tanto la trilogía de no-ficción de Rodolfo Walsh como *Recuerdo de la muerte*, son textos programáticos, están diseñados como parte de una táctica de lucha política. Por lo tanto, una lectura crítica no puede dejar de lado la pregunta por quién habla, cómo y desde dónde lo hace.

¹ Ana María AMAR SÁNCHEZ: *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*. Bs. As.: Beatriz Viterbo, 1992, 48.

² Edición trabajada: Miguel BONASSO: *Recuerdo de la muerte*, Bs. As.: Planeta. Espejo de la Argentina, 1994.

La figura de autor como construcción textual estratégica se propone, en estos casos, de manera diferente respecto de la postulada para la literatura que llamamos, por oposición, de «ficción». Si en esta última, según las propuestas postestructuralistas, «no importa quién habla», en el caso de *Recuerdo de la muerte* el hablante empírico cobra relevancia fundamental, puesto que, por un lado, al igual que el historiador o el periodista, va a ser juzgado por la adecuación de su reproducción verbal al modelo externo; y por otro, dada la construcción de un sujeto equiparable al autor empírico que es posible considerar autobiográfico (de hecho es así como se lo considera en este trabajo), su modo y grado de participación en los hechos narrados puede ser —y efectivamente ha sido³— sometido a juicio.

El punto de partida, entonces, es la observación, en *Recuerdo de la muerte*, de un sujeto autobiográfico que asoma fragmentariamente en los intersticios de un vasto contrapunto de voces y protagonistas. Es a partir de las historias de vida (o de muerte) de los otros, como se arma la propia historia, contada predominantemente en tercera persona, a través de un nombre que coincide con el del autor empírico. En este sentido, se propone la lectura de *Recuerdo de la muerte* como una autobiografía desplazada, por dos motivos: en primer lugar, se construye a la sombra de biografías ajenas; en segundo, se trabaja sobre un desalojo pronominal, del «yo» al «él». Este procedimiento, por el cual se «ficcionaliza» o «narrativiza» al autor, es puesto en relación por un lado, con la situación de exilio, y por otro, con lo que puede considerarse una deliberada marginalización del texto con respecto a los géneros tradicionales y discursos oficiales.

2. EL JUEGO DE LAS VOCES

Como ya señalamos, es posible reconocer en *Recuerdo de la muerte* una vasta diversidad de voces que asumen el relato. Aparece, en primer término, un narrador en tercera persona omnisciente. Miguel Bonasso —se lo presenta con ese nombre— es mencionado por esta voz como alguien completamente ajeno: se ofrecen algunos de sus datos biográficos (es secretario de prensa del MPM) y se le atribuye una serie de acciones que es comprobable que haya realizado, al igual que se hace con cualquier otra persona implicada indirectamente en la saga.

Por momentos se adopta una voz en primera persona que focaliza en diferentes sujetos (Jaime Dri, Olimpia o Tucho Valenzuela) apelando al monólogo interior. En dos pasajes se juega también con la introducción de la segunda persona, una técnica que tiene mucho que ver con la desarrollada por cierta narrativa del sesenta.

Pero, en medio de este fuego cruzado, hay dos pasajes en los que irrumpe un yo que sorpresivamente se identifica con el autor empírico, a la manera de un sujeto autobiográfico. Uno de esos pasajes se da en el capítulo VI, «El Tigre y Pelusa»:

«A priori usted o yo, que tuvimos la suerte de no trasponer los portones de la Escuela, podríamos jurar que la influencia 'dominante' era la de los carceleros» (Bonasso, 345).

³ *Recuerdo de la muerte* ha sido utilizado en los juicios a la represión militar y a Montoneros como material probatorio, entre otras cosas, de la participación de Miguel Bonasso en el M.P.M., por lo cual fue incriminado.

Aquí el yo se equipara por un lado al autor, y por otro al lector deseado (es decir, alguien que, como él, nunca haya entrado en la ESMA), en la medida en que se presenta como un espectador asombrado, que conoce por dichos de otros, desde afuera, el particular universo de los campos de concentración.

El segundo pasaje se da en el capítulo XI, que pertenece a la serie «Lejanías». Este capítulo se subtitula «Confesión» y comienza así:

«Perdón por meterme. No puedo evitarlo. Es, tal vez, una falta de pudor. Pero siento que resulta imprescindible. Este capítulo es uno de los que me han dado más trabajo. Y quiero contarle al lector cómo está naciendo. En un anochecer de julio de 1983, en la ciudad de México. Enfrente de mi ventana las dos manos de la avenida Mariano Escobedo, mojadas por la lluvia, copiando el gris azulado de un cielo ajeno. Unos metros más allá, el club, con la piscina también ajena que a veces me descansa los ojos percutidos de soledad y encierro. No está mi aire, ni mi luz, ni mi paisaje» (Bonasso, 396).

Ese que se «mete» en el texto no es otro que el «autor». Lo sabemos por los datos de lugar y tiempo que aporta (julio de 1983 en la ciudad de México, datos que coinciden con la fecha de escritura de la novela, asentada al final) y por la cuestión que plantea: cómo escribir «este» capítulo. La «voz del autor» hablará del problema de la escritura, de la imposibilidad de dar cuenta de «las pasiones de hace seis, diez años atrás», que «se han convertido en fotografías» (Bonasso, 396) que muestran y ocultan al mismo tiempo, que son meras parcializaciones, fragmentos, pero a la vez, el único instrumento para reconstruir la memoria y recomponer el pasado en la escritura. Una escritura también parcial, fragmentaria, que no puede abarcar la «época» y que sólo da como resultado «Escombros que remueve la memoria» (Bonasso, 397).

El segundo rasgo es el exilio. Se escribe desde un afuera, desde «un cielo ajeno». Ese exilio físico repercute en el exilio de su propio yo. De manera que para escribirse necesita escribir a los otros. Tal procedimiento se evidencia, en este capítulo, a través de la oscilación permanente entre la historia propia y la de los demás. La oscilación se resuelve en todos los casos a favor del tercero. El yo siempre es testigo, quien observa, recuerda y relata el accionar ajeno.

«Miro la piscina del Deportivo Chapultepec (...) Recuerdo confusamente un poema de Borges que habla de la imágenes que les «robamos» a los muertos. Pienso en Dardo, en esos días y noches de Gaspar Campos, en sus manos huesudas desolladas de tanto tocar el bombo (...). Dardo de regreso de aquel viaje a Madrid, emborrachado por su encuentro con Perón. Dardo privado de la luz que le usurpamos los sobrevivientes» (Bonasso, 401-402).

«Ahí te vi, Paco, entre cánticos y gritos. Con tu bolsa al hombro y tu saco azul gastado, palmoteado por mil manos, subido en andas» (Bonasso, 403).

La biografía propia, si asoma, debe dejar inmediatamente paso a la del otro:

«En vez de festejar con todos en la Avenida La Plata (...) tuve que llevar a un herido al hospital.

Esa noche, esa misma noche, a mil kilómetros de Buenos Aires, el pelado Dri ingresaba (...) a rescatar a los únicos cinco presos que quedaban en la cárcel de Resistencia» (Bonasso, 403).

El exiliado se ha mantenido en la periferia de la «historia», y es así como aparece en la novela. Por un lado, cuenta la saga de sus compañeros, los que han estado en el centro de la escena, con quienes se relaciona por pertenecer al mismo partido, por ser amigos o colegas. En los intersticios de estas historias se filtra la suya propia, que se cruza con ellas en un punto, pero contada como si se tratara de la de un otro. Es decir, no sólo se desplaza hacia «otros» —Jaime Dri, Tulio Valenzuela, Horacio Domingo Maggio, el «Sordo» De Gregorio, e incluso Manuel Buendía, de quien se habla en la dedicatoria— sino que se desaloja de sí mismo, del «yo», al desdoblarse en un «él» cuyo nombre es Miguel Bonasso.

Por otro lado, cuando se asume la primera persona autobiográfica, el yo ingresa como intruso en el espacio de la escritura y sólo lo hace en su carácter de escritor, productor del espacio simbólico. Este sujeto, en tanto autor, se constituye a partir del acto de escribir. De ahí que el metarrelato sea al mismo tiempo relato autobiográfico. Ese yo es en tanto escribe a otro, se explica a partir del otro, y ambos se fundan en la escritura.

3. A MODO DE CIERRE

Todo acto autobiográfico⁴ es un acto de autoconstrucción. La autobiografía tradicional, enmarcada en la psicología totalizante propia del racionalismo, se concibe como medio de construir la unidad del yo. Georges Gusdorf señala que la autobiografía responde a «una preocupación particular del hombre occidental» por sentar su individualidad, por construir la unidad de una vida.

«El autor de una autobiografía se impone como tarea el contar su propia historia; se trata, para él, de reunir los elementos dispersos de su vida personal y de agruparlos en un esquema de conjunto»⁵.

En este tipo de textos, el yo se propone como absoluto protagonista. Su construcción se hace en base a una serie de ocultamientos: el ingreso en el orden simbólico tiene dos efectos que a primera vista pueden parecer contradictorios, pero son correlativos: funda al yo, pero lo funda escindido. Esta postulación lacaniana es la que permite a teóricos como Philippe Lejeune⁶ o Nicolás Rosa reflexionar sobre un género como la autobiografía de corte decimonónico y desenmascarar el «simulacro referencial»⁷ por el cual se da crédito a la representabilidad del sujeto en la escritura, y se lo concibe como entidad compacta no problemática. La auto-

⁴ El término *acto autobiográfico* se utiliza en el sentido que le da Elizabeth BRUSS en la Introducción y capítulo I: «From Act to Text» de *Autobiographical Acts. The Changing Situation of a Literary Genre*. Baltimore y Londres: The Johns Hopkins University Press, 1976, 1-31. (Versión en castellano: Trad. Eduardo Ribau Font y Antonia Ferrà Mir «Actos literarios» *Suplemento Anthropos* 29, diciembre de 1991, 62-78).

⁵ Georges GUSDORF (Trad. Ángel Loureiro): «Condiciones y límites de la autobiografía» *Suplemento Anthropos* 29, diciembre de 1991, 9-18. (Publicado originalmente en *Formen der Selbstdarstellung. Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbstportraits. Festgabe für Fritz Neubert*, Berlín: Dunker y Humboldt, 1948, 105-123.)

⁶ LEJEUNE, Philippe: *Le pacte autobiographique*. París: Du Seuil, 1975

⁷ Término utilizado por SCARANO, Laura: «El discurso autobiográfico y su diáspora: protocolos de lectura» *Ce. Le. His.*, Nro. 6, 1996.

biografía tradicional funde, en una misma marca pronominal de primera persona, autor empírico, narrador y personaje.

Sin embargo, además hay que tener en cuenta que el exiliado es un sujeto negado, una presencia silenciada, relegada al no lugar del exilio. Necesita, entonces, de los otros, contar a otros para contarse. Si la autobiografía tradicional, según Sidonie Smith⁸ «exige ser la historia pública de la vida pública» (Smith, 100) y

«Promueve una concepción del ser humano que valora la unidad individual y la separación, a la vez que devalúa la interdependencia personal y comunitaria» (Smith, 93)

el relato de la vida en el margen se construye a partir de una polifonía de voces que rompe la unidad del logocentrismo y tiene conciencia de su autoirrepresentabilidad. La palabra del silenciado socava los modos tradicionales de escritura. El sujeto ya no es unidad, individuo, totalidad, sino sujeto social, constituido por otros, constituyente de otros. Esta nueva visión del «yo» es concomitante con una nueva propuesta de «escrituras del yo»⁹. De este modo, las fronteras entre autobiografía y biografía (que a su vez deja de ser la escritura de una vida para constituirse en la escritura de muchas vidas, de la vida) se quiebran, se borran, se disuelven.

La ruptura de la noción de sujeto como totalidad trae aparejada la fragmentación de la memoria y, en consecuencia, de la historia, de los relatos de la historia. Por último, si el relato de la vida pública se erige en base a ocultamientos pronominales, la voz del exiliado pone en evidencia las formas del yo y deconstruye ese juego de ocultamientos desde una propuesta de escritura.

⁸ SIDONIE, Smith: *A Poetics of Women's Autobiography. Marginality and the Fiction of Self-Representation*, Bloomington, Indiana University Press 1978, 39-59. (Versión en castellano: Trad. Reyes Lázaro, «Hacia una poética de la autobiografía de mujeres» en *Suplementos Anthropos* 29, dic. 1991).

⁹ Concepto extraído de ROSA, Nicolás: *El arte del olvido (Sobre la autobiografía)*. Bs. As: Puntosur, 1990.