

Ultimos días de William Shakespeare de Vlady Kociancich, o entre la ficción y la historia *

«Cuando uno mira hacia atrás en el tiempo, no importa cuántos días, semanas, meses, transcurrieron: todo hecho se convierte en ficción, toda persona, todo lugar en escenario». (UDWS 68)

Nadie ignora las circunstancias de violencia política por las cuales ha atravesado la Rca. Argentina en la década del 70. De lo que no estoy tan segura es de que se perciba que esa violencia no se da sólo durante los años del último gobierno militar (1976-1983) sino que ella había venido incubándose desde la década anterior, habiendo llegado a adquirir particular virulencia a partir del momento en que Juan Perón regresó al país en junio de 1973. Las facciones del peronismo de izquierda y de derecha se disputaban sangrientamente el poder¹, mas, a la muerte del General y con su mujer Isabelita como heredera de la Presidencia de la Nación, entra a jugar un papel preponderante y decisivo, un hombre siniestro y desconocido para todos que, sin embargo, manejó los asuntos de la Nación con un poder absoluto e indisputado entre 1973 y 1975. Ese hombre fue José López Rega al que se ha tildado de «el personaje más funesto de la historia argentina». (Somos 25)².

* Una versión abreviada de este artículo, fue leída en la Sesión «Spanish American Prose 6: XXth. Century Argentine Literature» de la 44th. Annual Kentucky Foreign Language Conference, el 26 de abril de 1991, en Lexington, Ky.

1. «Ese es un momento de gran convulsión política en el país. Los acontecimientos se producen con increíble celeridad El gobierno justicialista de 1973 sucede a la llamada Revolución Argentina, pomposo título con que se había bautizado a sí mismo el golpe de Estado de 1966 que derrocó al gobierno constitucional de Arturo Illia... El general Onganía había liderado con mano dura la Revolución Argentina, pero la presión social y la violencia generalizada obligaron al gobierno militar a conceder elecciones bajo la presidencia del general Lanusse... Y se habían producido alzamientos populares en Córdoba... — «cordobazo» y «viborazo»—, así como en otras ciudades del interior del país, como Rosario y Gral. Roca (Río Negro). La actividad de los grupos guerrilleros, integrados por jóvenes de clase media, es cada vez mayor en esos años y sus golpes más audaces» (Cernados y Halac 12-3).

2. «Mientras López Rega estuvo en Madrid... [s]e lo veía... como un payaso servicial, como una especie de humorada del general, el Eusebio (ese negro saltimbanquí de Rosas)

Entre las muchas novelas que comenzaron a publicarse en la Argentina cuando el país hubo ingresado una vez más en la vida democrática, quiero discutir un texto que confronta ese período de la hegemonía de López Rega. Me refiero a la novela de Vlady Kociancich —en mi concepto una de las escritoras de más talento en el panorama literario argentino actual— titulada *Ultimos días de William Shakespeare*³.

Vlady Kociancich no es una autora novel ya que ingresó a la vida literaria en 1969 con un libro de cuentos y ha escrito, hasta la fecha, tres novelas más un nuevo libro de cuentos, amén de tener en preparación una nueva novela⁴.

Ultimos días de William Shakespeare puede ser considerada como la dolorosa recreación absurdista y alegórica de los años de la Triple A, del camino secreto hacia un poder corrompido y criminal del cual es instrumento, sin quererlo comprender, Bonday, el pedante «escritor laureado» y testigo, una jovencita con ideales y principios —Renata—. Ella registra, al comienzo también sin comprender, el miedo, el terror que imponen el astrólogo y sus secuaces en ese proceso de reconstrucción de la cultura del país en el que dicen que están empeñados, y del que la chica es una de las primeras víctimas.

Como es evidente, *UDWS* plantea el debatido problema de la relación entre el discurso narrativo de la historia y el de la ficción. Dado que, «[c]omo proceso y géneros discursivos, la historia y la novela comparten el lenguaje», y que «[e]l novelar y el historiar son equivalentes del tramar, es decir, de decisión poética» (Kadir 298), lo que intento hacer es mostrar cuáles son las estrategias narrativas de que se ha valido esta autora argentina para conseguir esa transgresión de lo particular y discreto —que es el terreno de la historia— y trascender a lo universal (Kadir 298) que, por el contrario, es el dominio de la creación ficcional ofreciendo, empero, una visión bien nítida de una realidad histórica particular.

En la historia argentina de los últimos 25 años, existe todo un período percibido como un «proceso demoníaco de degradación» (Sarlo 56), que ha demandado representaciones figuradas a fin de penetrar el sentido de una realidad que resultó en su momento (y que aun resulta) en gran medida inexplicable. Existe todo un *corpus* de novelas cuyas tramas apuntan

de Perón..., su pequeño lacayo, movedizo, inquieto, algo ridículo» (Feinman 61). Pero «a partir de Ezeiza [i.e., al regreso de Perón a la Argentina] todo cambia. El payaso inquieto y sonriente es un enemigo sanguinario y cruel» (62).

3. *Los últimos días de William Shakespeare*. Bs.As.: Emecé, 1984. Todas las citas se hacen por esta edición. La novela ha sido traducidos al inglés, francés, suco, noruego e italiano. La identificaremos siempre con la sigla *UDWS*.

4. *Coraje*. Bs. As.: Galerna, 1969; *La octava maravilla*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1982 (escrita después de *Ultimos días* pero publicada antes); *Abisinia*. Bs. As.: Galerna, 1985. *Todos los caminos* —cuentos— (Madrid: Espasa Calpe, 1991 y Bs. As.: Mitaguara, 1991), acaba de recibir, en España, el Premio Gonzalo Torrente Ballester.

a esos años y, como lo afirma con exactitud Sarlo, lo que vincula todos esos textos es «un grado de resistencia a pensar que la experiencia del último período pueda confiarse a la representación realista. Son textos que mantienen con ella una relación a veces distante, casi siempre oblicua y figurada en diferentes grados, desde la más directa relación metonímica hasta formas más complicadas de la alegoría y la metaforización» (Sarlo 57-8). Son textos que tratan, de manera indirecta, de concientizar al lector acerca de la particular naturaleza del referente histórico (Hutcheon 89), con lo que la escritura se convierte en un acto de explícita responsabilidad moral y no se limita a ser una práctica retórica.

El referente histórico argentino de los años 70 es tan increíble que sólo puede ser abarcado en toda su complejidad mediante el pensamiento simbólico y sólo puede arribarse a su comprensión mediante construcciones alegóricas⁵. Esto es, precisamente, lo que Kociancich ha hecho en *UDWS*.

En carta personal ella me ha dicho lo siguiente:

«Mi real intención fue satirizar o desnudar el fanatismo, una enfermedad de la especie (en la Argentina o en cualquier país del mundo no protegido por un sistema político y legislativo que lo contenga). Defender el derecho a la duda» (Junio, 1989).

Vldy también asevera en esa carta: «Me niego por temperamento a la novela testimonial. Mi bandera es la imaginación». Por eso es que ha construido un texto adoptando, como escenario de los hechos narrados, el Teatro Nacional Presidente Herrero, que opera como un “teatro del mundo”, con lo que se subraya el carácter ficticio del texto. El Teatro muestra, además, rasgos sumamente caracterizadores: es laberíntico, misterioso, casi inhabitado, se inunda constantemente; lo manejan los ordenanzas; se identifica a los empleados por combinaciones de letras (z-k); no tienen ellos verdaderas tareas que cumplir. Estos rasgos ‘kafkianos’ actúan (también kafkianamente) sobre los personajes que se mueven en ese espacio, mostrándolos siempre a merced del agua que aparece proveniente no se sabe de dónde y que, misteriosamente también, desaparece, como asimismo destacando su carácter de marionetas sin voluntad ni poder propios. Contra esta situación se rebela la heroína de la novela — Renata— que entra allí a trabajar en lo que se denomina el Area Creativa.

La novela está estructurada en 55 partes (o capítulos aunque no llevan este nombre sino sólo un número que los identifica) y se puede conside-

5. «Allegory —the word means to speak figuratively, or to speak in other terms, or to speak of other things in public... The word allegory always implies not only the use of figures, but a making public, available to profane ears, of something which otherwise would remain secret. The something other can only be made public, visible and audible, «theatrical» in the root sense of open to seeing, by such means» (Miller 356).

rar una *novela enmarcada* dado que los caps. 10 y 55 —el último—, encierran entre ellos el verdadero núcleo argumental de la novela. Por otra parte, esta trama está contada a través de la narración focalizada en el escritor Bonday (caps. impares), y en las cartas y el diario de Renata (caps. pares). Pero en ese capítulo 25, central, ambas narraciones convergen en la ceremonia de instalación del nuevo director del Teatro, Fortunato Candini y, a partir del susodicho capítulo, la narración de Bonday se cambia a los capítulos pares y la de Renata a los impares por imperativo de la trama⁶.

Junto al Teatro Nacional, el otro indicio de la naturaleza alegórica de esta novela, está dado por su título: *Ultimos días de William Shakespeare*. Lo que sucede en esta innominada nación sudamericana, es que hace más de 50 años que en el Teatro Nacional de la capital se viene representando *Hamlet*, pero, en el momento en que se inicia la historia que leemos, el gobierno (por cierto, un poder espectral del que no se da al lector indicio alguno), ha decretado una «reconstrucción cultural» por la que se recuperará la «tradición nacional» y, por lo tanto, se «liberará» la escena nacional del «colonialismo» inglés que la ha dominado. Esta lucha interna entre dos bandos opuestos de un mismo país, encierra, asimismo, sendos símbolos. Aquellos que creen en el valor universal de la cultura y en los valores humanísticos, constituyen el grupo de los «shakespeareanos» y muy pronto sucumbirán ante las fuerzas de ese «proceso de reconstrucción cultural», encabezadas por Fortunato Candini cuyas manos agitan al estandarte nacionalista por excelencia: La Flor de Lis, otra de las ironías de que está abundantemente salpicado el texto pues, si se repara, esa Flor es eminentemente francesa... De más está decir que estos dos bandos son representativos de las fuerzas que actuaban en la Argentina real de los 60 y los 70. Kociancich ha operado una reducción de esos grupos en pugna porque ella trabaja con símbolos de esa realidad, y le interesa mostrar qué fuerzas hicieron posible tal realidad, cuál —como lo afirma certeramente Canfield— es la estructura simbólica de las circunstancias presentes, sus constantes metafísicas. No hay en esta novela proximidad referencial con la historia. La coincidencia ocurre, en vez, a un nivel moral y metafísico. La verdad que subyace al texto no es una cuestión de simple lógica (algo es verdadero o no) sino más bien aquí de lo que se trata es de una búsqueda más profunda aún que la del historiador, porque lo que Kociancich busca es escudriñar «una realidad que se esconde tras los sucesos, tras las palabras y tras la razón». (Benet, *Inspiración* 166). El objetivo fundamental en esta novela es la exploración de lo

6. En el Cap. 54, el del desenlace, se mezclan, contrapuntualmente, las dos voces narrativas: la de Bonday, que parte hacia París, y la de Renata que, en sus cartas, explica a Rauch sus días de prisionera en su oficina del Teatro. Este tratamiento confiere gran fuerza dramática al desenlace a más de caracterizar bien a fondo a los dos protagonistas y el abismo que los separa.

que Benet llama «la zona en sombras» (*En ciernes* 32) en la que la razón no es admitida, y en la que el enigma se vuelve el significado profundo que se explora y en la que la exploración misma (i.e., el discurso como instrumento ontológico) es lo más importante (Herzberger 32).

La elección de *Hamlet* el drama de la duda por excelencia, como la obra que viene representándose en el Teatro Nacional, no es gratuita. Responde perfectamente a esa búsqueda en que todavía hoy están empeñados los argentinos, en su afán de desentrañar su propia idiosincrasia. Y es muy interesante observar que el Teatro de la novela está destruido en partes y que es difícil de localizar, sugiriendo así al lector, como también lo sugieren distintos personajes con sus dudas e inacción, que en el mundo narrado domina una total inercia, que nadie atina ni a sublevarse ante los abusos, ni a denunciarlos ni mucho menos a presentar alternativas. Los personajes o se debaten en la duda —como le pasa a Renata—⁷, o pierden oportunidades —como también es el caso con ella—⁸, o simplemente aceptan cuando los que mandan requieren de ellos. Y cuando intentan rebelarse, lo hacen ineficazmente⁹.

El Teatro Nacional no es, sin embargo, el único espacio en que se desarrollan las acciones de la trama. El otro es el Jardín des Plantes —otro ras-

7. Así, Renata, momentos antes de ser llevada al escenario del Teatro para mostrar su adhesión a Candini, esto es, poco antes de que se selle su destino aciago, se pregunta: «¿Qué es más noble para el alma? ¿Inclinarse bajo la Flor de Lis o morir gritando Viva Shakespeare? ¿Dónde está la otra puerta?» (259). Bonday, que se aburre con Shakespeare, lo cita, sin embargo, cuando menos se lo espera, en el momento en que, desesperado por el insomnio y los fantasmas permanece con el somnífero en la mano, incapaz de escoger porque se ha acordado que «dormir era también soñar» (119). Por el contrario, Candini, burión, «seguro de sí mismo», para demostrar su superioridad, le espeta a Renata: «*Ser o no ser. He aquí el dilema, señorita*» (243). Pero la fórmula hamletiana está distorsionada irónicamente cuando es el Cap. Beh quien la usa en su arenga por la recuperación de los «valores tradicionales». El se enreda en la fórmula porque, en verdad, sus palabras están vacías de significación: «No se puede... no se puede ser sin ser lo que se ha sido. Solamente seremos siendo lo que somos. No se será siendo otra cosa que lo que se es» (86).

8. En carta a Rauch, Renata le comunica que Marga le ha ofrecido ir a trabajar a una galería que abre en París y que, si bien de primer intento pensó que ésa era su gran oportunidad para irse de «esta ciudad inhóspita y servil... lejos de este charco sombrío, fuera de esta armadura ósea que te estrangula antes que halles tu verdadera voz» y en donde no se madura sino que se envejece «en la oscuridad y el silencio» (117), palabras muy duras por cierto, finalmente no ha aceptado aun sabiendo que sus razones son fútiles y que no resisten una análisis inteligente. Parece retenerla el «ser nadie» entre exiliados; el devenir en «caricatura de esa madeja de virtudes, defectos y costumbres que he sido y soy aquí» (117); el perder la lengua; el entregarse a la «nostalgia de lo que nunca quise demasiado» (117). Piensa que la retiene una «suerte de adherencia animal» (117) a olores, sonidos, su barrio, su mancha de comer, un árbol, los amigos, sus conversaciones epistolares, el café o una promesa en su trabajo del teatro. Pide a Emilio que no la rete, que le explicará a su regreso su «sentimentalismo, estupidez o cobardía» (118).

9. Esto es lo que sucede con Juanco, el actor que representaba el papel de Hamlet: es también lo que le acaece a Pedro, el electricista y, finalmente, a Ofelia y Claude, compañeros de Renata en el Área Creativa del Teatro Nacional.

go irónico (dar un nombre francés a un parque de una ciudad sudamericana)— que opera como contrapunto del Teatro: éste es cerrado, el Jardín es abierto; pero ambos son idénticamente laberínticos. Este jardín resultará, a lo largo de la novela, una suerte de espacio mágico particularmente para Bonday que no sabe interpretar la realidad de su país. Y asero esto porque el Jardín que aparece antes del comienzo del Proceso de Reconstrucción como un lugar donde juegan al ajedrez los viejos y los niños, va gradualmente siendo invadido —casi como por una alimaña— no sólo por los actos públicos de las fuerzas militares que sostienen ese proceso, sino por los secuaces militarizados de Candini que convierten el Jardín en el teatro de secuestros y asesinatos. Otra vez, el paralelismo con la realidad «real», ya que López Rega comandaba un grupo paramilitar —La Triple A— de extrema derecha que, amparado por el gobierno, asesinó y cometió toda clase de desmanes¹⁰. Estas conexiones entre el mundo narrado y la historia reciente, son un acabado ejemplo de la apretada síntesis narrativa practicada por Kociancich, una síntesis que está llena de claves. Todo es cuestión de que nosotros, los lectores, hagamos la conexión entre ficción e historia amén de ciertas extrapolaciones. Así, si por el Teatro Nacional entendemos «lugar de trabajo» y por el Jardín «lugar de esparcimiento», lo que el texto nos está diciendo es que el cáncer se estaba extendiendo por todas partes. Y lo mismo reza para el hogar ya que la casa de Bonday, a pesar de sus colaboracionismo, no es respetada por los secuaces de Candini y hasta llegan a robarle su objeto más preciado, un espejo colonial, una «obra de arte sin precio»(19) tal como todo argentino sabe que sucedió en la realidad.

Todos los elementos manejados en *UDWS* son polisémicos ya que ejercen más de una función. Esto es válido para el Teatro Nacional que es escenario dramático, burocrático y cárcel, a la vez¹¹, como también es

10. «La Triple A, tristemente célebre, sale a la luz pública en los últimos meses de 1974, inmediatamente después de ocurrida la muerte del Gral. Perón en julio. Se atribuye numerosos crímenes políticos. El abogado Ortega Peña, el militante peronista Julio Troxler, Silvio Frondizi —un profesor marxista hermano del ex-presidente— y Atilio López, ex-vicegobernador de Córdoba, fueron algunas de sus víctimas más famosas. Las «3 A» es una sigla que parece responder a dos denominaciones diferentes: Alianza Anticomunista Argentina y Alianza Antiimperialista Argentina. Actúa con impunidad y es el antecedente inmediato del terrorismo de Estado que luego impulsa el gobierno militar» (Cernadas y Halac 20).

«La grosera fachada de la Triple A era la camarilla de policías delincuentes que rodearon a López Rega. Pero detrás de la Triple A estuvieron siempre los servicios de informaciones del Estado y agrupaciones parapoliciales y paramilitares que operaban con toda impunidad» (Cernadas y Halac 20).

«López Rega actuó como catalizador de toda la corrupción y terror en un periodo de gobierno» (Cernadas y Halac 21).

11. Candini asegura a Renata quien, hacia el final quiere renunciar a su puesto en el Teatro, que «fuera del teatro, de la vigilancia que sus hermanos le ofrecen, no podría responder por su vida» (243). Pero es precisamente en el Teatro donde Juanco, el actor y Pe-

válido para el Jardín, lugar de esparcimiento pero asimismo cárcel y cementerio¹². Esta polisemia opera, igualmente, en lo que respecta a los personajes. Veámoslo:

Bonday, el primer escritor del país es también el primer colaboracionista, arrastrado como está por su ilimitada vanidad y por su carácter inseguro y débil¹³.

Renata: Bonday la ve bella, grácil (Cap. 28); para él es la ninfa del Jardín des Plantes, «tímida, terca, poco rápida» (174). Mas ella, tanto en lo que respecta a su físico cuanto a su intelecto y a sus condiciones de carácter, tiene una mísera opinión de sí misma¹⁴. Es imaginativa —lo que sí reconoce— y esto la lleva a no percibir la realidad tal como es sino como ella, en su idealismo, quisiera que fuera. Ha escrito algunos cuentos «malos» (ib.) y empezado «turbiamente» (ib.) una novela, algo que ella considera «esta *imbécil* aventura sin premio» (ib. Subrayado mío). Duda acerca de la verdadera razón que tiene para escribir, pues piensa que, en verdad, quizá «todo no sea [sino] una patética exploración de la soledad, la busca de una vía de escape para la confusión y el silencio» (ib.). Se considera «la inútil clásica» (23). Y aunque se reconoce «independiente y libre» descubre horrorizada que «acudía a [la] hospitalidad [de Marga] con la sórdida expectativa de encontrar protección, techo, alimento» (41).

dro, el electricista desaparecen camino de su muerte y donde ella misma será mantenida prisionera y ultrajada y donde se sellará su triste destino.

12. Bonday, la primera vez que va al Jardín des Plantes para encontrarse con el Capitán Beh, traba conocimiento con un chico que se convierte en su guía en el laberíntico parque. El niño le muestra un túnel y una casilla de madera que constituye su refugio preferido, pero adonde ha visto conducir a un hombre que lloraba y tenía «ropa rara» (Cap. 36, 186). El lector comprende que se trata de Juanco quien protagonizaba *Hamlet* y que ha desaparecido del Teatro Nacional por negarse a seguir las directivas de Candini. Más adelante —Cap. 40— el chico aparecerá muerto en el Jardín y, cuando también desaparecen los compañeros de trabajo de Renata —Claude y Pedro—, Gertrudis, la amante de Candini, confiará a Renata que ellos están confinados «en el verde» (253), eufemismo por el Jardín, lugar de donde ya todos saben que nadie vuelve (Cap. 53) y cuya terraza, además, ha sido alambrada (Cap. 36).

13. Bonday es un tejido de contradicciones como lo patentizan las obras de Dante y Shakespeare que lleva en sus viajes para que no se dude su condición de intelectual, pero que jamás lee, o el intenso amor que siente por la ciudad aunque prefiere vivir en sus afueras, o el hecho de que piense una cosa pero diga exactamente lo contrario. Así cuando Candini asume la dirección del Teatro Nacional, Bonday escribe en su diario que ha sido un «evento histórico» (132) pero piensa que, en realidad, fue «un mamarracho» (ib.). Del mismo modo, lleva un diario porque lo recomiendan novelistas como Stendhal y Maugham pero, en puridad, él Bonday «aborrece» los diarios (Cap. 132). Asimismo, Bonday admira a las indias que encuentra todos los sábados en el mercado del pueblecito en donde vive, pero jamás visitará la parte del país de donde ellas son oriundas (229).

14. Renata se ve a sí misma dotada de ojos «bovinos», con un flequillo «desparejo», una «boca miedosa», labios «que sonrían de lado» (45); de «escasa estatura», con su «cara almidonada de timidez» (23) y un mentón «que se alza exageradamente» mostrando una obstinación ficticia un «coraje falso» (45). Se califica de «provinciana, huérfana» (16), incapaz de hacerse de amigos (ib.).

Ella se entusiasma con su trabajo en el Teatro y lo considera «maravilloso» (46) aunque los días pasan y nada concreto se requiere de ella: cuando pregunta por sus tareas, la mano de Burgossi, uno de sus compañeros, «dibuj[a] en el aire una parábola, encerrando en ella la muchedumbre fabulosa, las cajas abiertas, las joyas, el olor a polvo y humedad» (71). Le encanta vagabundear por el palacio del Teatro —«amo los paseos por azar» (53)—. Pero, subconscientemente, sabe que «[a]l Teatro estamos pegados con saliva. Y este Teatro, Jefa del Vestuario, también cuelga de un hilo» (102). Considera que su inteligencia es una «planta frágil que necesita riego y constante atención» (76). Y a pesar de sus «pequeñas ambiciones» (ib.), no obstante se imagina como levantado «el peso de esta tierra, soy el tallo que sostiene la flor en el espacio» (ib.), todo lo cual resulta, para el lector, en un personaje contradictorio. Cuando le asignan un aumento de sueldo, va a protestar calificándolo de «*estafa*» (77) mas acaba por aceptarlo y alquilarse un departamentito dado que ello significa que ha roto definitivamente con Gertrudis y las otras horrendas mujeres de la pensión con las que nada tenía en común porque «[e]n la miseria y en la soledad, como las princesas hechizadas de los cuentos, yo aguardaba el momento del rescate por mis nobles iguales, el fin de los días petrificados por el maleficio de un brujo, las puertas abiertas del palacio y mi retorno a él con trompetas de bronce» (79). Esto lo piensa mientras sus antiguas compañeras de pensión —descritas con términos peyorativos y crueles (78)— le hacen una cariñosa despedida. Pero esa misma noche, en medio de su insomnio, se da cuenta de que ella no es tal princesa sino «que era una de ellas, tanto e igual aunque de otro modo» (79). Claro indicio de la inseguridad básica del personaje. Por otra parte, Renata es capaz de ironizar la situación del país como cuando le dice a Rauch en una de sus cartas: «[O]lvidaremos todo y un día, seguramente próximo, dóciles, sin memoria, echaremos más cartas en los buzones de nuestro letargo y de nuestra incommovible fe» (89). En otro plano, Renata es tímida pero romántica y apasionada como lo denota lo *helada* que ella está cuando se anuncia el nombramiento de Candini, en momentos en que *arde* en deseos de besar a Claude, el compañero de quien está enamorada en silencio (Cap. 29). A medida que avanza el proceso terrorista montado por Candini, ella se firma, en las cartas, como «tu confundida» (154) y «tu cada vez más estúpida» (166) Renata pero, por otra parte, acepta que su empleo es una comedia (167) y sus afanes un simulacro (168), no avergonzándose de jugar con el vestuario ya que está «[e]s la única acción que el Teatro nos permite. Y no por inocente sino por solitaria» (ib.), aseveración con la cual, implícitamente está reconociendo y aceptando la incomunicación que el régimen les impone. En el Cap. 41 Renata, inquieta a raíz del asesinato del cartero, corre a encerrarse en el vestuario y allí se tranquiliza entre sus «amigos de ficción» (204). «Lentamente adquiriría el agrado irrazonable, natural, de estar vivo cuando se ha rozado la muerte» (ib.), con lo que Renata demuestra ser como el común

de sus conciudadanos. Ve en sí misma una veta de locura que la aterra y envidia y teme a sus compañeros porque aceptan la realidad aunque no la comprendan. Ella no puede aceptar lo que no comprende —aunque de hecho lo hace puesto que, en el Cap. 37, cuando descubren el robo perpetrado en la sala del Vestuario, Renata quiere denunciarlo, pero Utelia le hace prometer que no dirá nada, por lo menos por el momento. Y ella acepta «ese pacto de silencio» (190. El subrayado es mío) sin saber por qué. En su prisión, conminada por todos para que asista a la Ceremonia de Adhesión ordenada por Candini, Renata siente que tiene miedo y que si la llave de su libertad es vivir a la Flor de Lis, está segura de que lo habrá. Pero no es lo que ocurre cuando efectivamente es llevada al escenario a sumar su nombre a la patraña que allí se está perpetrando. La noche anterior a la Ceremonia, Renata se desahoga en la carta debatiéndose allí consigo misma, con sus principios, con la lealtad hacia sus amigos y con su propia incapacidad para luchar. El lector, en una lectura intratextual, confrontado con el desenlace, comprenderá que Renata no era justa consigo misma, ni con respecto a su físico ni a su personalidad, porque el problema en que ella se debatía, sin tener clara conciencia hasta el final, era el de la inseguridad de su carácter y el desconocimiento de la fuerza de sus propias convicciones.

Candini: el personaje que simboliza a López Rega, es un «místico» (181) pero que distribuye amenazas («Quien no está con nosotros, está contra nosotros. ¿Verdad, muchachos?» 149); que quiere defender la cultura nacional enarbolando como estandarte «autóctono» (163) la francesa Flor de Lis. Tiene una apariencia siniestra con su traje negro y una cara pálida en la que, sin embargo, arden «ojos afiebrados» (135). Es un «loco» (ib.), un «pobre tipo» (93) mas se vuelve «el pilar de la Campaña» (135) gubernamental. Profiere «pavadas proféticas» pero tiene «*carisma*» (144); es humilde con sus empleados mas, a la vez, se lo percibe siempre en acecho (93)¹⁵.

15. Renata, en carta a Rauch, le presenta a Candini como «nuestro místico, predicador de plazas, astrólogo... Un tonto, un loco, un pobre tipo con alguna manía apenas más extravagante que la nuestra, pero que atrae el desprecio o la persecución...» (93). A Renata no le gustan «esos ojos como carbones encendidos, esa boca ancha y floja de actor de quinta categoría, ni la voz grave» (101) de ese «pobre místico con ambiciones de dictador...» (228). Juanco, el eterno actor de *Hamlet* le previene: «Candini es peor que un estúpido. Es un fanático» (114). Estos dualismos en la personalidad y en la apariencia de Candini, impiden que el lector pueda comprender íntegramente al personaje que permanece, durante toda la novela, en la penumbra ya que muy pocas veces se lo oye directamente. Pero esto se corresponde con la realidad histórica: «como "brujo" [L. R. era] inabordable, inasible, inexplicable» (Cernadas y Halac 16).

Candini evidencia que cree en los horóscopos (tal como en la realidad López Rega) y felicita a Bonday porque Aries, su signo (que Candini misteriosamente, conoce), es «un gran signo» (152) aunque acaba por amenazarlo veladamente al asegurarle que, a los de ese signo, «si no conservan la cabeza en los momentos claves, los amenaza un fin brutal» (152). Y López Rega: «Vamos a darles duro a los que no quieran colaborar con la Patria. Y

Emilio Rauch merece consideraciones diferentes de las aplicadas a los otros personajes, particularmente porque es un personaje principal pero a quien apenas vemos en los dos capítulos que enmarcan la narración, especialmente en el último que está focalizado en él. Es el escritor que insta a Renata a escribir su diario y algo así como su mentor intelectual pero que se ha marcado a París. Al regresar se horroriza ante lo que ha pasado en tan breve término, pero se deja conducir por Bonday ante las autoridades del nuevo proceso. Esto propone una lectura abierta de este personaje en que el papel que le tocará desempeñar bien podrá ser el de «nueva gloria literaria» o el de «colaboracionista»¹⁶. No obstante, cabe otra lectura de este personaje. Sólo puedo mencionarla: la narración que leemos es la reconstrucción que él ha hecho de lo sucedido y esa narración impedirá que Renata, y todos los que como ella han desaparecido, sea olvidada.

El *Padre Collins* es el sacerdote comprensivo mas, a la vez, el testigo silencioso e impotente de la violencia y los crímenes; el que siempre asiste a las funciones oficiales con un tono de la clásica obra de Gibbon, *Decadencia y Caída del Imperio Romano*, porque le «limpia la cabeza de tonterías» (140); el que recomienda a Renata: «Pode su imaginación, hija mía, antes de que sea tarde». Ya que «[e]l mal fruto del árbol del conocimiento es la imaginación...» (213). Ella le viene con sus «pesadillas infantiles» y le exige lucidez cuando él necesita pan y ropa (213). O sea, que el sacerdote se refugia en uno de los aspectos de la realidad que está dentro de su ministerio, pero se cierra a las otras realidades. «No están los tiempos para una discusión sobre la verdad y la vida. Deje esas chucherías del ocio

a los que tengan la cabeza dura vamos a darle con una maza de quebracho. El quebracho argentino es muy bueno» (Cernadas y Halac 101-2).

Renata hace esta descripción del despacho de Candini: «Hay algo... que me resulta familiar. Mucho es incongruente. En una silla hamaca, un mantón de Manila [él que siempre habla de lo nacional]. Cortinas de floreada cretona en los ventanales [él que siempre viste de oscuro]. Un helecho de plástico en un jarrón de porcelana china [lo exquisito y lo popular]. En un rincón, un altar, diminuto [su mojigatería religiosa]» (226). Todo esto, dice lúcidamente más adelante, constituye una «turbadora y grotesca manifestación de humanidad en el poder. La pátina hogareña minimiza los uniformes negros, la tensión del Area Creativa que agacha una sola cabeza, baja los ojos, espera órdenes, tiembla» (226). Esto es: siempre la duplicidad de mostrarse como lo que en realidad no es. Mas, lo que resulta familiar a Renata en la oficina de Candini se debe a que Gertrudis, la antigua compañera de la pensión, ha sido la decoradora, como sabremos más tarde al enterarnos de que ella es la amante de Candini.

16. Rauch mira desde la ventana de Renata, aunque él no lo sabe, el muro que se había empezado a levantar entre la ciudad y el río e intuye «un agujero más profundo y más ancho que el vacío de la oficina roja» (263. El subrayado me pertenece) lo que lo hace apartarse con vértigo y con miedo. Bonday, que lo acompaña, parece querer confesarle «la amargura que toda su cara expresa» (ib.) pero lo detiene «el gesto inquisitivo y acusador de Rauch» (264). O sea, que Emilio Rauch intuye más de lo que sabe o comprende. Pero estos indicios son lo suficientemente ambiguos como para que podamos realizar la lectura que de este personaje propongo.

a las instituciones. Vaya a mi escritorio, lea la declaración de los obispos y déjeme en paz» (213). Aunque ve el dolor de ella no quiere hacer nada: «¡Qué poco espacio y tiempo humano hay para la piedad!» (214).

Al *Capitán Beh*, a un militar, se le ha confiado el proceso de reconstrucción cultural y él, naturalmente, usa una terminología propia de su mundo para referirse a su cometido cultural hablando de que ya tiene un «objetivo», una «estrategia» y una «base o teatro» para los eventos (97). El, paradójicamente, quiere «[p]robarle al mundo que nos mira que *no somos salvajes*, que defendemos *con uñas y dientes* el sagrado patrimonio cultural» (105. El subrayado me pertenece).

Gertrudis es la amante de Candini y su encubridora aunque asimismo es una simple mujer de barrio a quien Renata conoció en la casa de pensión en la que residía antes de su empleo en el Teatro Nacional.

Pantaenius es unas veces amanuense del Coronel Beh y otras arquitecto y hasta embajador.

Marga fue el amor de adolescencia de Rauch, mas en la actualidad es la cínica amante de Bonday aunque está casada, por conveniencia, claro. Su sobrenombre —«La Flor de la Pasión»— contradice la frialdad con que maneja sus relaciones eróticas.

Pancho es feriante pero «shakespeareano».

La mujer de Bonday, un personaje casi invisible y, por cierto, entregada al servicio de su marido, muestra al final «una mordacidad nueva en ella» (263).

Juanca el viejo intérprete del Hamlet, parece un tonto pero resulta el primero en comprender el peligro del Fanatismo de Candini. Resulta también la primera de sus víctimas tanto en el Teatro cuanto en la vida. Además, Juanca es un ser auténtico, entregado en cuerpo y alma a su profesión, a diferencia de todos los otros personajes.

Pedro, Claude, Burgossi, Ofelia, otros compañeros de trabajo de Renata en el Teatro, son eso —burócratas— pero también víctimas.

Considero que esta polisemia de los personajes¹⁷ es debida al carácter alegórico del texto, mas permite, asimismo, reforzar la atmósfera de incertidumbre que envuelve todo en ese país y en esa ciudad innominados pero tan fácilmente reconocibles, en donde nada es lo que parece y en donde la comunicación entre los seres ha sido completamente desvirtuada.

La narración presenta un abigarrado número de *símbolos* que son igualmente polisémicos:

— Casi como un juego de muñecas rusas, este símbolo que es el Teatro es también simbólico en su nombre —Teatro Nacional Presidente Herrero— que es el de un Presidente de la Nación que sólo estuvo en el

17. En su novela *Abisinia*, Kociancich percibe a los seres humanos como dotados de una naturaleza dual.

poder una semana y del que Bonday se ha olvidado debido al «defecto nacional» de la falta de memoria histórica¹⁸.

— Las *inundaciones* que aquejan al Teatro Nacional y que se detienen misteriosamente al llegar al escenario¹⁹. Es un símbolo persistente pero elusivo, de mayor polisemia que los restantes. Puede ser interpretado como la atmósfera de terror y, por ende, de inseguridad que ha invadido toda la capital excepto el tinglado en que la farsa estatal se desarrolla. Burgossi las considera como «un hecho que, si bien singular para un extraño, constituye la *base conceptual* de quienes trabajamos aquí desde hace mucho tiempo» (156. El subrayado es mío). Esto es, se han vuelto una ocurrencia natural de la vida diaria y, por tanto, aceptada.

— *La Flor de Lis*, el emblema de la campaña cultural de Candini, simboliza la violencia (a pesar de su blancura), la manipulación de las masas, el fanatismo alimentado por la ignorancia. Renata «piensa» en su diario: «¿Por qué Candini ha hecho una religión de esa flor? Que no es una flor. Si mal no recuerdo... era tres alabardas cruzadas. Armas de guerra» (100), con lo que podemos verlo como símbolo de la hipocresía del proceso.

La *muralla* que se ha empezado a construir frente al Teatro Nacional durante la campaña de Candini y que Renata ve desde la ventana de su oficina, es un símbolo dual: representa, a la vez, el muro que ha estado ocultándole la realidad de lo que sucedió en la ciudad, y la cárcel en que el teatro se ha ido convirtiendo.

18. En una de las tantas escenas plenas de ironías en las que la novela abunda, Bonday se entera de quién fue este «Presidente Herrero» a través de la carta de «una señora de nuestro mejor sociedad» (36) quien, en un estilo salpicado de expresiones en francés e inglés, explica que Celmiro G. Herrero «rigió los destinos de este país durante una inolvidable semana de marzo» y que ella lo tuvo en su casa «el último domingo de su mandato», referencias todas a hechos que se corresponden, aunque sea caricaturescamente, con los frecuentes cambios de gobierno en la Argentina. Los clisés lingüísticos de la señora acentúan la ironía.

Por otra parte, «la falta de memoria histórica de la sociedad argentina que rechaza las experiencias desagradables, negando la realidad, censurándola [es proverbial]. El colapso del peronismo en el 76 está hoy olvidado y parte de la ciudadanía se apresta al retorno triunfal del mismo..., el lopezreguismo, los crímenes de la Triple A..., son recuerdos reprimidos... [1] la derrota de la flota de NATO no era más que un delirio de omnipotencia» (Sebreli 187).

19. Renata y Claude están sentados sobre un escritorio que hay en el pasillo porque, como llueve, el Teatro se inunda. Lo raro es, según explica Claude, que el agua se evapora al llegar al escenario: «¿Por qué? La única rejilla, que no he visto, está en la sala. ¿Pero dónde? ¿Y el agua? ¿Por qué agujero sale? *C'est drôle*. ¿Al río? ¿Hay un tubo de desagüe que va del teatro al río?» (59). Y en el Cap. 27 llega Claude corriendo a sacar a la chica del teatro inundado pero sólo consiguen montarse al escenario porque «[e]l agua, lánguida, espesa, oscura, incontenible, avanza desde las puertas de la sala como un inmenso animal reptante, y crece, crece en altura, casi roza el borde de aquella balsa improvisada donde los náufragos contemplamos, con diversos grados de miedo, curiosidad e ira, el sucio mar en que despunta el filo de bronce del respaldo de las butacas y una aleta blanquísima: la flor de la locura de Candini» (131).

— La *Guardia Provisoria de Seguridad* encargada de ejecutar la campaña —término militar— cultural, cuya verdadera función es otra: la de intimidar lo que hacen «con eficacia» (235), como atestigua Renata. Agregando a continuación: «Y sin embargo, para tanta gente son héroes».

El *esbirro pelirrojo* de «repugnantes» *ojos amarillos* que, de uniforme *negro* durante la Campaña de Reconstrucción, representa la violencia y el crimen y que, con un uniforme *blanco*, al final, simbolizará un nuevo tipo de violencia²⁰.

— El *baño* de la oficina de Renata, el recinto digamos de lo pedestre, es pintado de *celestes*, el color del cielo, de la bandera nacional. Y, por el contrario, el *Vestuario* donde la chica encuentra refugio para sus ficciones, ha sido pintado de *rojo*, sugiriendo el infierno a la sangre²¹.

El *lenguaje* como signo vaciado de significado: un «proceso» (término de connotaciones peyorativas) creado para el «bienestar» del pueblo; una «Campaña de Reconstrucción Cultural» que es, en puridad, una campaña de terrorismo para la perpetuación en el poder; un asesinato que se hace pasar como «un crimen pasional» (Cap. 41); un escritor —Bonday— que se dice: «Basta de literatura. Ha llegado el momento de un real compromiso del escritor con el aquí y el ahora» (47), pero para el cual el «compromiso» no es el predicado por Sartre sino el traicionero colaboracionismo.

— *Hamlet*, el personaje de Shakespeare, el ser que, por excelencia, duda, como epítome de todos los personajes y estos como símbolo sincrético de la nación.

— Los *sábados* de Bonday, en la feria de su pueblo, eran muy especiales porque todos convivían en una atmósfera de cordialidad. Ahora, una india ha muerto de hambre —en el país de la abundancia—, el puestero Pancho es llevado por los hombres de Candini por «shakespeareano». Por eso Beh increpa a Bonday llamándolo «imbécil» porque aún no se ha dado cuenta de que «no hay más sábados» (233), esto es, que toda la realidad del país está cambiada.

— Los automóviles «Auburn», *negros*, son clásicos, de lujo, pero ahora representan el destino final de los que no «han puesto el hombro»

20. Explico esto: los secuaces de Candini visten camisa y pantalones *negros* pero los hombres que rodean al Capitán Beh, al final, cuando comienza un nuevo proceso, van vestidos de *blanco* aunque los manda el mismo esbirro pelirrojo de ojos amarillos que vejó a Renata y que «desapareció» a los enemigos de Candini.

21. Cuatro meses después de publicada esta novela, apareció *Nunca más* (Bs. As.: Eudeba, 1984), el libro que contiene los resultados de la investigación realizada por la comisión presidida por Ernesto Sábato (CONADEP). En las páginas que describen los numerosos «campos de concentración» de que estaba llena la ciudad y la Provincia de Buenos Aires, particularmente, se encuentran habitaciones de baldosas rojas o de paredes pintadas de rojo.

(210) oponiéndose a Candini y su campaña cultural. Por eso Renata habla de «ese coche imposible» (225)²².

— El *flequillo* de Renata que simboliza su juventud, su inexperiencia, su honestidad pero que también le ha estado ocultando la realidad. Por eso ella insiste varias veces en su diario en que debería contárselo, lo que sucede al final. Para Bonday, la desaparición del flequillo roba a Renata de su gracia y belleza. Ya no era la ninfa de la fuente del Jardín (Cap. 54).

— El *clima*, en esa ciudad en que nada es lo que parece, resulta irritante porque cuando parece que va a hacer frío, termina haciendo calor o viceversa. Y lo mismo sucede con la lluvia o el sol. Y estas condiciones climáticas acompañan los estados de ánimo de los personajes y, hasta cierto punto, condicionan sus percepciones y sus reacciones ante los hechos. A Renata, cuando encuentra al cartero muerto de un tiro, la ofende el olor a nuevo del ambiente primaveral mezclado con el de la muerte y, en su pensamiento, relaciona la primavera con la muerte del cartero y la corrupción que flota en la calle (203). Lo mismo cuando presencia cómo se acalla a uno de los «shakespeareanos», escribe en el diario: «Oigo el golpe en la carne, amo a Claude, es primavera, escribo, soy joven, estoy viva» (225). La lluvia continua y el calor agresivo (que recuerdan un tanto los claustrofóbicos ambientes de García Márquez) agobian a los personajes.

— El *viaje* de Bonday hacia Europa, su cobarde huida, se transforma, cuando regresa, en un ponderado «exilio».

— Los «dos pesos bolsos» (255) que saca Pantaenius del país cuando cae en desgracia, él los llama «una experiencia fundamental», eufemismo que puede apuntar a que lo que se lleva es dinero o documentos comprometedores²³.

22. Esto trae inmediatamente la imagen de los Falcon, grises, sin chapa, en los que se secuestraba a las víctimas del proceso militar de 1976-83. Pero, además, López Rega tenía un auto blindado que iba rodeado de 4 ó 5 vehículos que transportaban a los integrantes de su custodia —«la pesada», como se dio en llamarle a estas comitivas—, armadas hasta la exageración, en un alarde de poderío y espectacularidad jamás visto hasta entonces» (*Somos* 25).

23. Marta Canfield ve una relación entre el hecho de que, en la novela, la campaña de reconstrucción cultural gire alrededor de la presentación de una obra teatral con la cual se pretende recobrar la cultura nacional, y que en *Hamlet*, su protagonista confie la solución de la culpabilidad de su tío a una representación escénica. De igual modo, ella ve identidad entre los personajes de la novela y los de Shakespeare. La idea me parece válida mas, explorarla, alargaría en demasía este artículo. Sólo quiero aportar un ejemplo para esta lectura intertextual: en el Cap. 27 de la novela, el texto de Shakespeare aparece simultáneamente con los hechos del mundo narrado: se está ensayando *Hamlet* en inglés; el ensayo es un pandemonio, las luces se apagan, traen un equipo de emergencia, Candini arriba proclamando que ha llegado la hora de la Flor de Lis o sea de la liberación, mientras se reproducen estas líneas de *Hamlet*: «*Angels and ministers of grace... —What should we do...?*» (130). Se trata de la Esc. III del Acto I en que Hamlet ve el fantasma de su padre y no sabe si viene del infierno o del cielo. Igual perplejidad aqueja a los empleados del Area Creativa del Teatro Nacional con respecto a la Campaña con que se los confronta.

Existen otras áreas de interés para el análisis de esta tan sugestiva novela:

— Las numerosas instancias de *discurso irónico* con las que se realiza, en puridad, una despiadada crítica social²⁴;

— El carácter *absurdo y/o esperpéntico* con que se trabajan muchas de las situaciones²⁵;

— Los *elementos de la realidad* que necesariamente se mezclan a la ficción: el *niño* que desaparece y el que muere; el *miedo* que domina a los personajes, sin excepción y que los lleva a la paranoia y/o a la indiferencia²⁶; la *violencia* que se insinúa como una nueva dimensión de la vida y

24. En un artículo periodístico que Bonday está leyendo se habla de esa capital sudamericana en la que se desconoce el Teatro Nacional, como de la «Pequeña Europa» (26). Se describe la arquitectura del Teatro como «barroco-español», clara referencia al teatro Nacional Cervantes cuya arquitectura es una mezcla que acentúa el gótico español. Pero lo gracioso es el nombre de las calles entre las que el Teatro está ubicado: Main Street, Boulevard des Lilacs, San Felipe Mago y los Gracos (26), con lo cual se mofa la autora del prurito argentino de su europeísmo, de su cosmopolitismo. En otro capítulo (el 7) la ironía —un tanto esperpéntica— se ejerce exagerando caricaturescamente los rasgos característicos de un obscuro burócrata. En el Cap. 13, en ocasión de que Bonday pasa revista a su ascenso dentro del *establishment* literario, Kociancich ironiza finamente las costumbres del ambiente literario argentino. La visita de Bonday a un psicoanalista —Cap. 17— es otro pretexto para, por una parte, señalar una situación que realmente existió: la del éxodo a que muchos psicoterapeutas argentinos se vieron obligados por la acusación de ser subversivos y, por otro, para ridiculizar los excesos de la profesión. Cuando Bonday (Cap. 19) debe ir, porque así se lo ha ordenado el Capitán Beh como parte de la Campaña de Reconstrucción de la Cultura Nacional, a un remoto lugar de la ciudad, se encuentra frente a una casa con una placa donde reza CLUB SOCIAL Y DEPORTIVO COUNTRY, PROPERTY AND FAMILY (84) y en la que la sirvienta le pide «—Su gracia, por favor» (84) en vez de su nombre, un eufemismo de mala calaña al que las familias que deseaban imitar las maneras de las clases altas, solían obligar a sus mucamas.

25. En el Cap. 15 se narra un «extraño accidente» que sufre Bonday: a media cuadrada de la galería de Marga, adonde va a asistir a un «vernissage» casi muere aplastado por la caída de un aparador! Absurdo es el aparador y absurdo el egoísmo de Bonday que quiere contar a todos lo que acaba de pasar aunque nadie está interesado, pero este «absurdismo» se ahonda luego cuando el insomnio se apodera de Bonday porque el aparador se le ha vuelto obsesivo. Una interpretación que puede hacerse de este episodio, es que, en un ambiente en donde nada ni nadie está seguro, el menor incidente, por ridículo que sea, se magnifica. Esto a nivel social, digamos, porque a nivel personal hay razones, que hace a la psicología del personaje, que justifican esa obsesión. Por otra parte, su insomnio es lo que impulsa a Bonday a visitar al psicoanalista, con los resultados que analizo en la nota 24. En ese mismo capítulo, se crea un retrato absurdista de la reunión con los «Asesores» del Teatro Nacional, presidida por el Capitán Beh y a la que debe asistir Bonday (67). Absurda también resulta la elección de Candini, un charlatán el Jardin des Plantes, para dirigir la campaña cultural como, asimismo, es absurdo el estandarte de La Flor de Lis.

26. Cuando, en el Cap. 22, Renata recibe, en la oficina, una carta, todos sus compañeros la instan a que la abra y ella apunta que esto es porque todos están sobre ascuas «por cualquier noticia» (101) ya que una carta casi siempre significa despido y que, detrás de todos los comentarios que se hacen sobre lo que pasará en el Teatro se esconde «el miedo» (102). En el Cap. 31, el cartero explica a la muchacha la ausencia de correspondencia debido a la conjuración de los telefónicos contra los carteros. Renata piensa que el hombre se

que, sin modificar aparentemente nada cambia la existencia para siempre (Halperin 14)²⁷; la *resistencia* que los personajes oponen a esa realidad violenta escudándose en su carácter pasajero o en que es efecto del clima inestable²⁸; la *idolatría* impuesta con la ayuda del terror y los medios de comunicación masivos²⁹. La lista es aún más larga...

Un último punto: Renata afirma que la literatura es «experimento y lenguaje» (23) y que su libertad creadora «sólo consiste en proveer razones que justifiquen lo sucedido» (ib.). Pero lo interesante es que son esas cartas y su diario los documentos que Rauch leerá cuando regrese al país, de modo que, a través de esos textos, de esos «documentos», se recuperará la historia de esos días. Ellos constituyen la historia de la toma de con-

ha vuelto loco y, confrontada con la ausencia de cartas, termina por pensar que todo es una artimaña del portero que, enemigo como es de los inquilinos, quiere perjudicarlos. Ella no percibe los recelos, la paranoia que tal suposición entraña. Pero, en otra carta de ese mismo capítulo, Renata descubre la verdad, aunque sin comprenderlo así, cuando, comentando los cortes de electricidad, explica que en la ciudad es como si todo hubiera muerto, cómo «nuestros buenos Mercurios» (155) la radio, la TV les traen mensajes del Olimpo y los tranquilizan: «A fuerza de delegar la vida en miserables abstracciones urbanas también hemos delegado parte de la verdad» (ib.).

27. Renata en carta a Rauch: «Me inclino a pensar que así como la inundación, a fuerza de rutina, se anula, no existe... también el nombramiento de Candini cede su realidad a los terrores del cuerpo en peligro, a la inmortal tortura de la gripe» (165).

Cap. 39: Diario de Renata que relata cómo de pronto irrumpen en el Salón de té del Teatro los guardias uniformados de negro esgrimiendo armas, les ordenaron arrojar al piso: «obedecén sin pensar, domádos por el látigo de esas armas que veíamos por primera vez en la vida» (195). Más tarde (Cap. 41), cuando encuentra muerto de un tiro al cartero, Renata, desesperada, se refugia en un bar pero sale «más aturdida por el espanto de la sangre que por el alcohol que bebí» (203).

«The sudden emergence of terror revealed to these Argentines the presence of a sinister and previously unsuspected dimension in the Argentine collective experience. Some were tempted to conclude that such a dimension, although mercifully hidden from even the most pessimistic observers, had been central to that experience since its inception» (Halperin 3).

28. Claude recomienda a Renata: «Pinta, escribe, canta, y que tu vida se las arregle sola» (215). Ofelia, de la que se ha hecho muy amiga, le dice que tiene un secreto que les revelará «cuando pase esta fiebre del trópico, esta locura de La Flor de Lis» (ib.). Y los tres tienen una consigna: «pasará, pasará, pasará» (ib.). Renata decide ir a su pueblo a esconderse «hasta que todo pase» (220) aunque no consigue pasar la barrera de los hombres de negro y distintivo. Y otra vez en el Cap. 47, Renata vuelve a repetirse: «Pasará, pasará, pasará» (225).

29. «La Flor de Lis ganó un teatro y va ganando la ciudad... La voz de Fortunato Candini, que predicaba en un oscuro rincón del Jardín des Plantes, que anunciaba, ay, proféticamente, su victoria entre las risas de la Sala de Té, eleva hoy sus notas de órgano en la radio, en la televisión, en todo acto público, y los ojos afiebrados, la sonrisa ancha y lenta, se reproducen interminablemente en la prensa, en las calles, las plazas, en un delirio general» (214), sin saberse cómo eso ha ocurrido. No hay «una noticia cierta. No hay cartas, no hay teléfono, no hay luz. La ciudad festeja a oscuras se abraza en el silencio» (214-5). Parece que a nadie le importa la Guardia que se multiplica ni que asombran esos coches extraños, ni la amenaza metálica que ronda el Teatro y vigila la ciudad. Todos se adaptan. Hasta ella, que hace lo que le recomienda Claude (215).

ciencia de Renata, de su despertar a una horripilante realidad que ella se había negado a ver. En el plano diegético, el escribir significa descubrimiento psicológico, ético y político. Por ello, a medida que los acontecimientos avanzan, el escribir se vuelve imprescindible para Renata ya que su pluma no es sólo su arma psicológica y hasta su defensa en contra de un medio hostil, sino que es una forma de encontrar la verdad. Téngase en cuenta que para Renata el lenguaje es el instrumento de la comprensión y la verdad, no de la decepción. Y lo que la novela destaca es que la gloria literaria del país es quien representa el uso deceptivo del lenguaje, su prostitución.

Este texto es tan rico y sugerente que no sé si he conseguido iluminarlo y explicar mi pensamiento. Lo que he querido indicar es como la compleja y sutil composición de la novela tiende, fundamentalmente, a crear en el lector un proceso consciente, cuyo objetivo es desnudar los mecanismos mentales del terror y, en última instancia, crear conocimiento³⁰. La técnica alegórica, la simbología, el discurso irónico, la reducción al absurdo, las distintas voces narrativas, los diálogos, en suma, las diversas técnicas de figuración de Kociancich maneja, le permiten simultáneamente alejarse de los devastadores hechos de la historia moderna de su país y, al mismo tiempo, presentar esos hechos con una eficacia mayor de la que alcanzaría con un tratamiento factual³¹. Novelas como *UDWS*, en

30. De la carta de Kociancich: «*UD* se gestó (con teatro, Bonday, todos los personajes, la estructura...) algún día de 1974, [y] es bien cierto que *se escribió* entre 1978-79, aproximadamente... *Mi* referente histórico, valga lo que valga, es éste:

1) Mi perplejidad y desasosiego durante la campaña electoral del '73 y el festejo de la victoria [peronista]; la gente más moderada que yo conocía no vacilaba en emitir amenazas y slogans como «al paredón», «este país necesita un baño de sangre», etc. Se me ocurrió (creo en el terrible poder de las palabras) que nadie tenía mucha conciencia de lo que conjuraba...

3) En el '73 un grupo de la derecha del peronismo tomó la radio... En esta isla de choques y de violencia (en el resto del país se festejaba el gobierno civil) fui parte y testigo de la psicología de un estado totalitario en miniatura. Recuerdo mi incredulidad (y mi angustia) cuando al narrar lo que estaba ocurriendo en la Radio a amigos peronistas, al decir que iban a maltratar e incluso podrían asesinar a alguien; me contestaban, con absoluta serenidad: *Es parte del Proceso*. La infame palabra fue acuñada por la Juventud Peronista y la recogieron los militares. ¿Por qué me impresionó? Porque (y no sólo peronistas, era un término de la época) claramente asignaba valor a un proceso —cualquiera que fuese— por encima de la vida de un individuo. Pensé —y el tiempo me dio la razón— que esa ligereza tendría, tarde o temprano, consecuencias trágicas...»

31. «Lo que es significativo en sí, declara el alemán [Schopenhauer], el verdadero desenvolvimiento de la idea, se encontrará con más precisión y más distintivamente en la poesía que en la historia y, desde luego, aunque tenga la apariencia de paradoja, la verdad más genuina se atribuirá a la poesía y no a la historia... La historia..., no es efectivamente lo que realmente ocurre sino lo que ostensiblemente ocurre historiado, es decir, tramatizado a través del lenguaje... El hecho innegable..., sigue siendo que la novela hispanoamericana de la década actual emerge invariablemente como reto encarador de la historia y sus procesos tramadores... El lenguaje poético es a fin de cuentas mecanismo desenmascarador, descubridor...» (Kadir 299-301).

verdad, *esfuman y subrayan* el referente histórico, haciendo que se lo experimente como una disonancia difícilmente asimilable, subterránea. Stanley E. Fish considera que una presentación literaria puede ser o retórica o dialéctica. Esta última resulta

disturbing, for it requires of its readers a searching and vigorous scrutiny of everything they believe in and live by. It is didactic in a special sense; it does not preach the truth, but asks that its readers discover the truth themselves, and this discovery is often made at the expense not only of a reader's opinions and values, but of his self-esteem». (1-2).

Pienso que Vlady Kociancich ha escrito ese texto dialéctico en el cual, puesto que ella supo ver (pre-ver sería más exacto dado que el texto se empezó a gestar en 1974) claramente la realidad histórica argentina no se permitió un desenlace ni esperanzado ni catártico. Con gran lucidez estética e histórica, Kociancich supo liberarse «de los farragosos detalles de fechas y datos, ilustre y pesada herencia de la novela histórica, sin dejar de hablar, un solo instante, como novelista» (Pereyra 130) de la Argentina, de López Rega y su «reinado», de la violencia que ha desangrado un país que otrora fue orgullo de sus ciudadanos.

ANGELA B. DELLEPIANE
The City College & The Graduate Center
Cuny, New York (EE.UU.)

OBRAS CONSULTADAS

- Benet, Juan: *La inspiración y el estilo*. Barcelona: Ed. Seix Barral, S. A., 1973.
— *En ciernes*. Madrid: Edics. Taurus, S. A., 1976.
Canfield, Martha L.: «Amleto o la parábola del teatro (con una alegoría della nazione argentina)». En Vlady Kociancich. *Ultimi giorni di William Shakespeare*. Roma, 1985: 317-334.
Cernadas Lamadrid, Juan C. y Ricardo Halac: *López Rega*. Bs. As.: Ed. Perfil, c. 1986.
Feinman, José P.: *López Rega, la cara oscura de Perón: apuntes sobre las Fuerzas Armadas, Fuerza armada Ezeiza y la teoría de los dos demonios*. Bs. As.: Legasa, 1987.
Fish, Stanley E.: *Self-Consuming Artifacts*. Berkeley & Los Angeles: U of California P, 1972.
Halperin Donghi, Tulio: «Argentina's Unmastered Past». *LARA XXIII* 2 (1988): 3-24.
Herzberger, David K.: «Juan Benet and the Civil War: History Made of Fiction». Frieda S. Brown, Malcolm Alan Compitello, Victor M. Howard, Robert A. Martin, eds. *Rewriting the Good Fight: Critical Essays on the Literature of the Spanish Civil War*. East Lansing (MI): Michigan State UP, 1989: 27-43.
— *Historias y personajes de una época trágica: las grandes investigaciones de «Somos»*. Bs.As.: Ed. Atlántida, 1977.

- Hutcheon, Linda: *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. N.Y. & London: Routledge, 1988.
- Kadir, Djelal: «Historia y novela: trammatización de la palabra». Roberto González Echevarría, comp. *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana. Coloquio de Yale*. (Caracas: Monte Avila Eds., C.A., 1978): 297-307.
- Miller, J. Hillis: «The Two Allegories». Morton W. Bloomfield ed. *Allegory, Myth, and Symbol* (Cambridge (MA.)-London: Harvard UP, 1981: 355-69.
- Perera San Martín, Nicasio: «La escritura del poder y el poder de la escritura». *Seminario sobre Yo, el Supremo de Augusto Roa Bastos*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Americaines de l'Université de Poitiers, 1976: 127-47.
- Sarlo, Beatriz: «Política, ideología y figuración literaria». En Daniel Baderston, comp. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires-Madrid: Alianza Editorial/Institute for the Study of Ideologies & Literature, 1987: 30-59.
- Sebrellí, Juan J.: *Los deseos imaginarios del peronismo*. Bs. As.: Legasa, 1983.