

Historias (de) fantasmas: Narrativas espectrales en la postdictadura argentina¹

Silvana Mandolessi

(Universität Konstanz/ ERC)

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

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

(...) Hay que hablar *del* fantasma, incluso *al* fantasma y *con* él, desde el momento en que ninguna ética, ninguna política, revolucionaria o no, parece posible, ni pensable, ni *justa*, sino reconoce como su principio el respeto por esos otros que no son ya o por esos otros que no está todavía *ahí, presentemente vivos*” (Derrida, 1995: 13).

Es esta *inyunción* de Derrida –ética y política– sobre un comercio con los fantasmas, sobre hablar *con* ellos y no sólo *de* ellos, y especialmente, sobre escuchar lo que los fantasmas tienen para decir, a la que quiero atender.

Parto de una hipótesis muy simple: la figura del desaparecido es el *espectro* que informa nuestra memoria colectiva: ni vivo ni muerto, “eso que no es ni sustancia, ni esencia ni existencia” y sin embargo “presentemente vivo”. A partir de esta figura la memoria colectiva argentina –o “las memorias”, sabemos que, como los fantasmas, siempre es más de una– no puede sino ser espectral.

Desde las tempranas imágenes de los desaparecidos esta cualidad fue central: dos representaciones paradigmáticas –las siluetas y las fotos– se imponen porque captan lo espectral: las siluetas que pueblan la ciudad de figuras repetidas, abstractas, sin número,

¹ The research leading to this publication has received funding from the European Research Council under the European Union's Seventh Framework Programme (FP/2007-2013) / ERC Grant Agreement n° 240984, “NOT”.

fantasmales, o las fotos, que inscriben la temporalidad suspendida de la ausencia. Esas prácticas tempranas ya escenifican la presencia de fantasmas, la convivencia de los vivos con los espectros en el mismo espacio social. Pero prevalece en esas prácticas, de algún modo la memoria como un acto de *conjuro*: nosotros, los vivos, decidimos conjurar su presencia, convocarlos, nosotros guardamos su memoria, los traemos al presente, a *nuestro* presente. Les damos un lugar. La espectralidad en cambio, desafía este acto, desafía la estructura de la memoria. El fantasma no puede ser conjurado, en ese sentido: el fantasma *haunts* su movimiento es impredecible, su aparición imprevista. “Empieza por regresar”, dice Derrida. No viene del pasado hacia el presente, sino que quiebra esas fronteras, desestabilizando un presente plano, reconciliado consigo mismo. Como afirma Jameson “Spectrality is not difficult to circumscribe, as what makes the present weaver” (Jameson 38). Respecto al lugar del espectro, es siempre paradójico y dislocado.

Avery Gordon en *Ghostly Matters* señala la necesidad de considerar los fantasmas como reales. Dice Gordon: “The ghost, as I understand it, is not the invisible or some ineffable excess. The whole essence, if you can use that word, is that it has a real presence, and demands its due, your attention. (...) *Haunting* refiere a un “sociopolitical – psychological state” “when the people who are meant to be invisible show up without any sign of leaving”. La singularidad del fantasma no es que se haya ido, sino que retorna. La singularidad del fantasma no es la desaparición sino el regreso.

No es casual que tanto Derrida como Gordon (también Gabrielle Schwab en *Haunting Legacies*, o Gabriel Gatti en *El detenido-desaparecido*) recurran a la literatura para explorar o ejemplificar lo espectral, de qué modo opera en lo social. Mejor que otros discursos, la literatura puede hablar un lenguaje paradójico, dar forma a la no-significación.

Si la categoría de lo espectral se puede observar en los primeros textos del corpus dictatorial –*Nadie nada nunca* de Saer es un ejemplo paradigmático– en los textos más recientes se intensifica y se explicita: los desaparecidos aparecen –reaparecen– representados como fantasmas. Significativamente, estos textos recurren al fantástico y al gótico como modos para narrar la desaparición y sus efectos. Quisiera focalizarme en cuatro novelas: una no tan reciente, *Los planetas* (1999), de Sergio Chejfec, *Chicos que vuelven* (2011) de Mariana Enríquez, *Purgatorio* (2008) de Tomás Eloy Martínez, y *Los topos* (2008) de Félix Bruzzone. Tomé estas novelas porque el fantasma aparece en todas ellas, pero de maneras muy diferentes: aunque todas pueden ser leídas desde el diálogo o no con que los vivos sostienen con los espectros.

Del fantástico me interesa la conceptualización de R. Jackson –el *fantasy* como un modo que “pushes towards an area of non-signification” – más que la definición tan restrictiva de Todorov, como vacilación epistemológica. Sobre el concepto de fantasma, siempre hay más de uno. Se puede hablar del fantasma ligado a la repetición del trauma, a aquello reprimido que retorna (Buse, Peter/Stott, Andrew 1999), al fantasma como expresión de un pasado no clausurado que interviene en el presente cultural (Gordon 2008), al fantasma como portador de un secreto incommunicable, que miente a los vivos para protegerlo (Abraham/Torok 1994). De esta multiplicidad –visible en la literatura postdictatorial– me interesa en particular la definición de Derrida. El espectro es portador de un secreto, pero a diferencia de la concepción de Abraham y Torok, el secreto no es un rompecabezas a resolver sino “it is the structural openness or address directed towards the living by the voices of the past or the not yet formulated possibilities of the future” (Davis, 2005: 378).

O mejor, el punto en el que, pese a la distancia, Derrida y Jackson se encuentran, en el planteo común de un *diálogo* entre lo real y lo irreal (lo espectral no es una alternativa a lo real, sino que lo socava desde el interior, pervierte sus categorías) y en la postulación de un lenguaje *otro*, un lenguaje capaz de escuchar lo no dicho, portador de un saber diferente.

Los planetas

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

Los planetas es una novela de ideas, y una de las ideas centrales que desarrolla es precisamente la de la identidad: la idea de la identidad como algo frágil, provisorio e intermitente se apoya sobre una poderosa imagen de la ‘identidad recíproca’, es decir, la dependencia o la constitución del propio yo a través del otro, la afirmación y la pérdida del yo en relación al yo –simétrico y oblicuo– del amigo. Esta ‘identidad recíproca’ alude a la indisolubilidad del vínculo y en primera instancia a la magnitud de la pérdida que significa la desaparición de M para S, una pérdida que amenaza con privar de sentido al propio yo. La metáfora de los planetas, cuyas órbitas dependen uno de la existencia del otro, es clara al respecto. Pero la metáfora de los planetas funciona también en otra dirección. *Los planetas* no comulga con la memoria como forma de recuperar al amigo ausente, sino que afirma algo más radical: el hecho de que M pueda seguir existiendo en el presente, que el *espectro* de M habita el presente del narrador, y que es su presencia la que determina el “valor y la moral” de las palabras que escribe. La metáfora de los planetas funciona entonces para materializar la idea de una fuerza de origen incierto que, aunque invisible, es efectiva y hace surgir la pregunta sobre nuestra propia capacidad de ver lo real.

Esta posibilidad es concretada en un pasaje de la novela en que S se encuentra casualmente en la calle con Sito, un viejo amigo. Ambos hablan sobre trivialidades, sin mencionar en ningún momento al amigo desaparecido. Pero el narrador siente la presencia de M entre los dos; de hecho, es el encuentro casual con Sito en la calle lo que lo lleva a escribir la novela. “S” siente una especie de discreta hierofanía mientras habla con Sito, la manifestación de la “sustancia” o el “espíritu” de M, que, aunque invisible, emite señales y produce efectos: “Antes de su muerte yo jamás había tenido la sospecha de que la sustancia o el espíritu de alguien pudiera hacerse manifiesto en ocasión alguna (...) Nunca me había ocurrido palpar casi la intromisión de M, percibirla como una señal propia, autónoma e iluminada desde dentro, un signo de sí misma. [...] La presencia de M se verificaba transitoria y sin matices, de una manera que de él podía decirse que si bien siempre había estado presente, sólo ahora elegía, transitorio, aquel momento para manifestarse” (Chejfec 2010: 136-137). El fantasma no aparece aquí como ‘intromisión’, como manifestación abrupta, sino como una presencia que ya estaba allí, acompañando a ‘S’ como lo hacía cuando los amigos estaban juntos. ¿Qué dice M al narrador? La respuesta no está en este pasaje, sino en la novela entera. Descripto repetidas veces como un *storyteller*, M es la voz secreta que dicta las palabras al narrador: “Por ello es para mí evidente que, de haber continuado con vida, él habría sido el escritor, el novelista. [...] Mal podría recelar de mi inclinación hacia el reemplazo, el sucedáneo, cuando estoy convencido desde hace años que si hay en mi idioma –

el idioma particular– algo plausible de ser dicho, no las palabras, tampoco los hechos, sino la *moral* de unas y el *valor* de otros, están de algún modo dictados por la memoria de M” (Chejfec, 2010: 122).

El lenguaje de Chejfec en esta novela es un lenguaje a descifrar. Las historias fragmentarias que S recuerda y relata narradas por M son enigmáticas, elípticas, voluntariamente oscuras. Si el lenguaje literario, como señala Derrida, nos enfrenta siempre a la experiencia del secreto como tal, en *Los planetas* esta cualidad se teatraliza, porque la novela consiste, en gran parte, en M contándole a S una historia que éste no termina de comprender. El escuchar “un secreto esencial, un secreto que no existe en cierta manera”, esto es para Derrida, la literatura, la experiencia de ese escuchar es lo que S materializa. No puede reducirse a un sentido, a una “enseanza”, tiene el carácter intransferible, intransmisible, de la experiencia. Conversar con espectros, dice Colin Davis, puede abrirnos a la experiencia del secreto como tal. La voz de M, lo más incorporeo, el trazo último del fantasma, es lo que S narra: el fantasma da nada menos que la *moral* y el *valor* a las palabras, no sólo las que Chejfec usa en esta novela, sino a las nuestras.

Chicos que vuelven

Chicos que vuelven (2010), la nouvelle de Mariana Enríquez, cuenta un relato diferente de fantasmas. Narra la historia de Mechi, que trabaja en una organización que busca niños perdidos. Un día los niños desaparecidos comienzan a retornar. El problema es que aparecen exactamente en las mismas condiciones en que se encontraban al momento de la desaparición – la misma edad, el mismo cuerpo, incluso las mismas ropas. Lo que finalmente encuentran es una pesadilla, porque, como sucede en el patrón gótico, Mechi y el resto de la sociedad son confrontados con el retorno de los muertos, o más bien, con los muertos-vivos.

Los padres no reconocen a los niños como sus propios hijos; son *otros*. ¿Quiénes? No saben, no pueden explicar la diferencia, pero hay algo siniestro, macabro en ellos.

Lo sobrenatural del fenómeno se confirma por el hecho de que algunos de los niños que vuelven habían sido asesinados. Como en el clásico cuento de terror, son los muertos que regresan: Por qué regresan los muertos, se pregunta Davis: “Why do the dead return? – se pregunta Davis – The dead return either because the rituals of burial, commemoration and mourning have not been properly completed, or because, like the ghost of Hamlet’s father, they know of a secret to be revealed, a wrong to be righted, an injustice to be made public or a wrongdoer to be apprehended. [...] The ghost’s appearance is the sign of a disturbance in the symbolic, moral or epistemological order. Once that disturbance has been corrected, the ghost

will depart again, dispatched this time (all being well) for good. So the ghost returns *in order to be sent away again*” (Davis, 2007: 3).

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

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

La historia tiene un final abierto: los chicos se quedan juntos en una casa mientras los vivos permanecen en la incertidumbre y el miedo.

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

El efecto del terror en la sociedad es indolencia, parálisis: una sociedad que no puede actuar, que no puede actuar políticamente. Incapaz de confrontar los fantasmas – porque el relato insiste en la imposibilidad de lidiar con ellos, de hablar con ellos en el sentido de Derrida – el vínculo de la sociedad se corta. ¿Qué significa confrontarlos? Las oblicuas historias de los niños desaparecidos sugieren abusos, posibles asesinatos y muertes violentas que representan tipos de violencia social. Sin embargo, nada se dice sobre la violencia que pueden haber sufrido y los adolescentes regresan al estricto espacio de la familia – es decir, cada tragedia se trata como una tragedia individual, una tragedia en que la dimensión social es negada. Incapaz de reconocer la participación colectiva, de hacerse cargo de la dimensión social, de su propia violencia, la sociedad se recluye atemorizada de una violencia latente que siempre se adjudica a la amenaza del/o otro. Histeria colectiva o paralización: las dos alternativas son igualmente temibles. La escena final, con los muertos-vivos ocupando la “Casa rosada” enfatiza la dimensión política del relato.

Purgatorio

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

“Hacia treinta años que Simón Cardoso había muerto cuando Emilia Dupuy, su esposa, lo encontró a la hora del almuerzo en el salón reservado de Trudy Tuesday” (Martínez 2008: 13). Emilia Dupuy, la protagonista de *Purgatorio*, ha perdido a su marido Simón Cardoso en un viaje en Tucumán, poco tiempo después de casarse. Sin creer en su muerte, lo busca durante 30 años. Finalmente, lo encuentra en un restaurant de New Jersey. Es Simón, pero con la misma edad y el mismo aspecto con el que desapareció. Emilia y Simón viven juntos a partir de ese momento, que la novela restringe a una serie de días, y en el último encuentro que Emilia tiene con el narrador, se consuma el final en el que Emilia huye con Simón en “un río estrecho, un río de nada” que Emilia afirma “se va a volver ancho para nosotros” (Martínez, 2008: 291).

La novela se inscribe en la trama del retorno de los muertos, pero a diferencia de *Chicos que vuelven*, aquí el fantasma es todo menos inquietante. No es la expresión de furia helada, y no viene a atemorizar. La pregunta, sin embargo, es la misma: ¿Por qué regresan los muertos? Aquí, el fantasma regresa a colmar una ausencia, y naturalmente, un deseo. La perfección de “colmar” ese deseo hace la diferencia, y la identidad total entre lo que se espera y lo que se recibe es lo que constituye el problema. No es sólo que Simón sea exactamente el mismo que era, algo que constituye el núcleo de lo fantástico que el texto propone, y que en mi opinión no funciona como texto fantástico. El problema es que Simón es exactamente el mismo al que Emilia ha esperado, es *su* deseo, coincide exactamente con su recuerdo. De hecho, Simón no es exactamente el mismo pero Emilia ignora estas diferencias, resuelve ignorarlas: “¿Qué hace que una persona sea quien es? [...] El Simón que hablaba a tres pasos de su mesa era el de hace treinta años pero no el mismo de diez minutos antes. Algo en él se modificaba demasiado rápido para darle alcance. Se le escapaba otra vez, por Dios, ¿o era más bien ella que lo perdía? No me dejes otra vez, Simón querido. No voy a despegarme de tu lado. No voy a permitir que te vayas solo. *La verdadera identidad de las personas son los recuerdos, se tranquilizó.* Yo recuerdo todo su ayer como si fuera ya, se dijo, y lo que él recuerde de mí seguirá siendo parte de su ser verdadero. *Recuérdalo, tráelo, no lo pierdas*” (Martínez, 2008: 17). La coincidencia perfecta entre el deseo de Emilia y lo que *encuentra* en Simón, nos lleva a un tópico del fantástico – y especialmente del gótico: la locura. “¿Y vos

qué vas a hacer? Ya te lo dije, soy feliz. Quiero tan sólo eso” dice Emilia al narrador en la escena final. Esa felicidad es la de la enajenación, esa renuncia –“quiero tan sólo eso”–, la de quien definitivamente abandona el terreno de lo real –por insuficiente, por intolerable, por indiferente–, y se desliza imperceptiblemente hacia un más allá – el de la locura. Emilia como huella o memoria del régimen es mucho más temible –en el particular vacío que crea a su alrededor– que la irrupción del fantasma que aparece como tal. En el libro la enajenación de Emilia, si acordamos con que se basa en la negación a ver la muerte –paradójicamente Emilia sólo puede ‘ver’ una vez que se ha negado completamente a ver– ese ‘ver’ a Simón que es la perfección del simulacro, se relaciona con el mismo tipo de negación, esta vez colectiva, de los argentinos durante la Dictadura. En la novela, una sociedad enajenada pero mucho menos inocente se da a sí misma el espectáculo del Mundial, afirmando, sobre los cadáveres, al igual que Emilia, “soy feliz”.

Simón no es el típico fantasma que acosa a Emilia. No la acosa y tampoco irrumpe abrupta e inesperadamente en escena, y por supuesto, ella no experimenta miedo ni disgusto o desea escapar. Al contrario, él muestra una especie de resignación pasiva que es extraña para un fantasma. Es una suerte de Bartleby, una figura evanescente de pura negación. “I would prefer not to” podría ser una frase suscripta por Simón. Simón se vuelve espectral en su rechazo a manifestarse – manifestarse plenamente. Está pasivamente allí, y permanecerá – como Bartleby– allí después del final. No hay instantes de revelación, sino una espectralidad detenida. Simón es finalmente pura imagen.

No hay nada compartible, intercambiable entre los muertos y los vivos, según se advierte en *Purgatorio*. La única posibilidad del encuentro ‘real’ es que Emilia abandone el mundo de los vivos y se interne en el reino de los muertos, metaforizado por su vampirización en los encuentros sexuales y en su huida final a ese ‘río’, en el que habitan también otros fantasmas. Todo está ya contenido en el cuento de Mary Ellis que Emilia relata al narrador, la lenta y exasperada tristeza de una búsqueda que no va a tener resolución, aún, y sobre todo, cuando lo tan largamente deseado finalmente se encuentre.

Por lo tanto, aunque *Purgatorio* plantea no sólo el encuentro sino una *convivencia* con el fantasma, es el texto en que ningún encuentro se produce, si pensamos en el tipo de encuentro propuesto por Derrida. No hay escucha de las palabras del fantasma, porque Emilia se niega a considerar el simple hecho de que Simón esté muerto. Aquí la ficción – un tópico extensamente desarrollado en la novela, en las reflexiones sobre la relación entre los mapas y la realidad que representan– es una creación basada en la negación, en la detención del tiempo, y en la huida a otro territorio que no tiene nada que enseñarnos sobre cómo vivir.

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

El texto se organiza alrededor de la búsqueda del protagonista, un hijo de desaparecidos que busca su hermano probablemente nacido en la Esma. El supuesto hermano desaparecido que es el objeto de la búsqueda se vuelve *espectral* –una especie de fantasma – en el continuo estar y no estar (totalmente) allí. Maira – no sabemos si él/ella es o no es su hermano – difumina constantemente su identidad. Es un travesti que puede ser un *topo* o parte de las fuerzas de la ley. Cuando Maira desaparece, el protagonista emprende su búsqueda hacia el Sur, pero el objeto siempre se escapa, se desplaza, se evade transformándose a sí mismo, mutando, es imposible de aprehender. Como un espectro, está siempre presente, pero sólo se percibe por sus efectos, sus huellas. La identidad aparece en la novela como frágil, en constante mutación, en un devenir sin término. Cualquiera puede ser cualquier cosa, como se predica del Alemán. No hay origen y no hay final. Sólo errancia. Como ‘desaparecido’ el hermano – que preside el camino del protagonista – es una figura *de-presentada* como señala Rike Bolte (2012). El fantasma abre en la novela una alternativa al camino recto, pautado, abre la posibilidad de un tipo de movimiento que no sigue un patrón establecido sino que crea uno nuevo. ¿Qué tipo de movimiento? En *The uncanny*, Nicholas Royle dedica un capítulo a la figura del *topo* – ‘mole’ – en la escritura de Derrida, particularmente en *Espectros de Marx*. El topo es una figura que establece un tipo particular de movimiento, lo que Derrida llama “a mole-like progression”. A “mole-like progression” figura el trabajo de la memoria:

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

fundado – la tierra misma, su solidez – el topo se abre paso en un camino que nunca es lineal, no *llega* a un destino, su itinerancia se transforma/es la posibilidad misma de habitar.

Es posible leer la figura del *topo* en relación al estatus de Félix Bruzzone como hijo de desaparecidos. Muchas de las obras de hijos de desaparecidos producidas en los últimos años giran en torno al tópico de la identidad: como reconstruir las identidades de los padres perdidos y como construir identidad en lo que Gabriel Gatti llama “catástrofe”, el estado ‘institucionalizado’ de la ausencia. Félix Bruzzone afirma en una entrevista, sobre *Los topos*: “El personaje tiene una marca originaria que es la orfandad con características políticas porque es una orfandad producto del terrorismo de Estado porque es hijo de desaparecidos y en cierta forma hay ciertos recorridos [a los] que está predestinado, que tiene que hacer por la historia que tiene; pero también está la cuestión de la errancia y hasta dónde esa predestinación se puede burlar o hasta dónde se puede alterar [...]. Es un poco el tema de la novela”. (Méndez 2009). El *topo* –y su movimiento espectral– se torna entonces similar a las palabras del fantasma, que según Derrida son capaces de inaugurar el futuro en su germen de lo no-dicho, de lo aún por decir. El *topo* representa respecto al movimiento el mismo laberíntico y ciego –secreto– camino que el lenguaje del fantasma: debilitar la convicción de los vivos, especialmente cuando ésta representa la idéntica aparición de la misma imagen inmóvil, la de la pura certeza.

La pura certeza es lo opuesto del *aprender a vivir*.

A modo de conclusión

En las palabras finales de su libro *Haunted Subjects*, Colin Davis se pregunta:

“Am I dead or alive? To keep open the neurotic question may be a small act of resistance against the incursion of too much certainty. While our ghosts still roam we might know less than we think. And they might help us to lie hopefully restless in our living graves” (159).

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

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

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

Esta posición implica, en cierto sentido, un rechazo a hacer el duelo, cuando el duelo es entendido como un proceso en que el dolor es definitivamente superado. Según Davis, Derrida invierte la melancolía como un sentido ético antes que patológico. Las tradiciones góticas y fantásticas de estas novelas nos ayudan a explorar las dimensiones espectrales de la desaparición, una dimensión en que la duda epistemológica deja de ser una forma de dominación para transformarse en un acto de resistencia, en la búsqueda de otra verdad.

Bibliografía

- Abraham, Nicolas/Torok, Maria 1994 (1987). *The Shell and the Kernel: renewals of psychoanalysis* (Chicago: The University of Chicago Press).
- Bolte, Rike (2012). “Los medios en estado de emergencia: Contra(re)presentaciones estéticas de lo violentamente invisibilizado y de-presentado”. *ICA 54 Congreso Internacional de Americanistas*, Viena, 15-20 julio.
- Bruzzone, Félix (2008). *Los topos* (Buenos Aires: Mondadori).
- Buse, Peter/Stott, Andrew (eds) (1999). *Ghosts. Deconstruction, Psychoanalysis, History*. (Basingstoke: Macmillan Press).
- Chejfec, Sergio 2010 (1999). *Los planetas*. (Buenos Aires: Alfaguara).
- Dalmaroni, Miguel (2004). *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en Argentina 1960-2002*. (Santiago de Chile: Melusina).
- Davis, Colin (2005). “État Présent : Hauntology, Spectres and Phantoms” en *French Studies* 59. 3: 373-379.
- Davis, Colin (2007). *Haunted Subjects: Deconstruction, Psychoanalysis and the Return of the Dead* (Basingstoke: Palgrave MacMillan).
- Derrida, Jacques (1993). *Spectres de Marx L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle internationale* (Paris: Galilée).
- Derrida, Jacques 1995 (1993). *Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional* (Traducción de José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti). (Valladolid: Editorial Trotta).
- Enriquez, Mariana 2011 (2009). “Cuando hablábamos con los muertos”. *Los peligros de fumar en la cama* (Buenos Aires: Emecé).
- Enriquez, Mariana 2011 (2009). “Chicos que faltan”. *Los peligros de fumar en la cama*. (Buenos Aires: Emecé).
- Enriquez, Mariana (2010). *Chicos que vuelven* (Córdoba: Eduvim).
- Gatti, Gabriel (2008). *El detenido-desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad* (Montevideo: Ediciones Trilce).
- Gordon, Avery 2008 (1997). *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination* (Minneapolis: University of Minnesota Press).

- Gramuglio, María Teresa (2002) “Políticas del decir y formas de la ficción. Novelas de la dictadura militar” en *Punto de vista* 74: 9-14.
- Jackson, Rosemary (1981). *Fantasy: The Literature of Subversion* (London: Methuen).
- Jameson, Fredric (1995). “Marx’s Purloined Letter” en *New Left Review* 209: 75-109.
- Martínez, Tomás Eloy (2008). *Purgatorio* (Buenos Aires: Alfaguara).
- Méndez, M. (2009). Félix Bruzzone cuenta su libro, Los topos. Disponible en: <http://www.cuentomilibro.com>.
- Ortega, F. A. (2008). Violencia social e historia: el nivel
- Mulvey-Roberts, Marie (ed.) (2009). *The Handbook of the Gothic* (New York: New York University Press).
- Punter, David (1998). *Gothic Pathologies. The Text, the Body and the Law* (Basingstoke: Macmillan).
- Royle, Nicholas (2003). “Mole”. *The Uncanny* (Manchester: Manchester University Press).
- Schwab, Gabriele (2010). *Haunting Legacies. Violent Histories and Transgenerational Trauma* (New York: Columbia University Press).
- Schwenger, Peter (1999). *Fantasm and Fiction. On Textual Envisioning* (Stanford: Stanford University Press).
- Spooner, Catherine/McEvoy, Emma (eds) (2007). *The Routledge Companion to Gothic*. (London and New York: Routledge).
- Sprinker, Michael (ed.) (2002). *Demarcaciones espectrales. En torno a Espectros de Marx de Jacques Derrida* (Madrid: Akal).
- Wolfreys, Julian (2002). *Victorian Hauntings. Spectrality, Gothic, the Uncanny and Literature* (Basingstoke: Palgrave).