

2006

Recordar para crear: *Bildungsroman* en *Nadie alzaba la voz* (1994), de Paula Varsavsky

Karina Elizabeth Vázquez
University of Richmond, kvazquez@richmond.edu

Follow this and additional works at: <http://scholarship.richmond.edu/lalis-faculty-publications>

 Part of the [Latin American Literature Commons](#), and the [Latin American Studies Commons](#)

Recommended Citation

Vázquez, Karina Elizabeth. "Recordar para crear: *Bildungsroman* en *Nadie alzaba la voz* (1994), de Paula Varsavsky." *Explicación de textos literarios* 35, no. 1-2 (2006): 88-101.

This Article is brought to you for free and open access by the Latin American, Latino and Iberian Studies at UR Scholarship Repository. It has been accepted for inclusion in Latin American, Latino and Iberian Studies Faculty Publications by an authorized administrator of UR Scholarship Repository. For more information, please contact scholarshiprepository@richmond.edu.

RECORDAR PARA CREER:
*BILDUNGSROMAN EN NADIE ALZABA LA VOZ (1994), DE PAULA
VARSAVSKY.*

Karina Elizabeth Vázquez
University of Florida

Introducción: ¿Cómo contar el trauma?

La historia, con frecuencia, se recobra de sus traumas trasponiéndose en la literatura: determina el lugar de enunciación de escritores y críticos, y prescribe su pertenencia a tendencias estéticas y generaciones. Por eso, analizar el *Bildungsroman* que aborda la experiencia de la última dictadura militar argentina (1976-1983), profundiza la comprensión de la relación entre realidad política y literatura, y describe con mayor precisión la manera en que la narrativa argentina de los noventa trató la desaparición, la tortura y la pérdida de ideales.

Tradicionalmente el "*Bildungsroman*" ha sido definido como un relato en primera persona que describe el proceso de aprendizaje individual por el que se alcanza la madurez requerida para una integración social armoniosa. Un ejemplo es el de Fabio Cáceres en *Don Segundo Sombra* (1926), de Ricardo Güiraldes¹, quien --con la ayuda de un maestro-- toma conciencia de su lugar en la jerarquía social. Sin embargo, hay personajes que no aceptan el conjunto de preceptos que los ubican dentro de esa jerarquía, o lo hacen por medio de actitudes condenables como la traición y el resentimiento, y se integran así de un modo más dificultoso. Tal es el caso de Silvio Astier en *El juguete rabioso* (1926), de Roberto Arlt, que pone de manifiesto la heterodoxia del género.

José Luis de Diego ha analizado el papel que diversos géneros han desempeñado en la historia, y propone ver la novela de aprendizaje "[...] como parte de un programa ideológico destinado a la formación del ciudadano [...]" (22). Esto remarca la importancia del contexto político, cultural e ideológico para determinar el lugar que ocupa tanto un género literario como las variaciones o diferencias en el corpus de textos identificados con tal género². En el caso de la adopción del *bildungsroman* para expresar la experiencia de la última dictadura militar argentina, es necesario tener presente el diálogo que el discurso literario entabló con los discursos culturales, políticos e ideológicos una vez restituido el sistema democrático³. Las preguntas que este ensayo pretende responder son ¿qué tipo de aprendizaje caracteriza a las novelas que tratan la experiencia traumática de la última dictadura? y ¿en qué medida el *bildungsroman* puede servir para entender el vínculo entre el pasado y el presente? Para responder

estos interrogantes, se analizará la narración del personaje de Luz Goldman en *Nadie alzaba la voz* (1994), de Paula Varsavsky.

En esta novela, la narradora recorre el impacto que tuvieron en su vida los momentos previos a la dictadura; el transcurso de ésta --su experiencia traumática--; el exilio y la guerra de Malvinas en 1982. Se trata de un relato que exhibe una continua tensión entre la internalización de creencias y normas sociales --portadoras de la estabilidad necesaria para seguir creciendo--, y la falta de armonía externa⁴. Mediante un lenguaje y una sintaxis sencilla, más bien minimalista, la narradora muestra los conflictos de su generación --quienes transitaron la adolescencia en los años de la dictadura--, que coincide con la de la autora y con la del grupo de escritores que comienzan a escribir y publicar después de recuperada la democracia en 1983. Estos heredaron el modelo de escritura alegórica y alusiva que prevaleció en la narrativa argentina desde mediados de la década del cuarenta, cuando los textos en colaboración de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares utilizaron la alusión y la alegoría para referir al peronismo.

A lo largo de medio siglo, la presencia de ambas estrategias en el discurso literario refractó las transformaciones⁵ que impusieron las lecturas del peronismo, la militancia de los sesenta y setenta, y la represión de la última dictadura militar. En 1983 la crítica a la militancia y el compromiso ideológico de los setenta estaba fuertemente asociada a las secuelas de la dictadura. Influenciados por este medio, y habiendo heredado el discurso alusivo y alegórico utilizado para referir a la dictadura, los escritores jóvenes ven en la ficción la forma de reemplazar el contenido. Según Andrés Avellaneda "...Si la escritura era lo prioritario, escribir narrativa consistió entonces en vaciar el género; trabajar en sus límites reescribir en sus 'bordes'; teorizar sobre lo ficticio desde adentro del relato; reproducir discursos; trabajar con la traducción, la cita, la copia, los saberes robados y parodiados: exaltar, en suma, la bastardía y la mezcla..." (*Recordando con ira* 124). Estos escritores vieron en Manuel Puig un modelo de escritura en el que por medio de la mezcla era posible cuestionar la "ideología naturalizadora" (*Recordando con ira* 124). Esa mezcla cuyo recurso único es el discurso produce una literatura hiperliteraria y autorreferencial que requiere altas dosis de desciframiento. Pero esta estética, que aparece en algunos trabajos y declaraciones periodísticas de los escritores jóvenes de ese momento⁶, deja sin cuestionar "la cultura naturalizadora" de la cual surge, reproduciendo así los traumas heredados del pasado reciente.

Nadie alzaba... se publica en 1994, en un contexto distinto al de 1983. Hacia mediados de los noventa en el discurso literario se reanuda la utilización de algunas pautas realistas, como por ejemplo el vínculo con el referente externo, y se deja al soslayo ese estilo hiperliterario y autorreferencial. Las novelas, *Villa* (1995) y *Ni muerto has perdido tu nombre* (2003), de Luís Gusmán; *Dos veces junio* (2002), de Martín Kohan;

La experiencia sensible (2001) y *En otro orden de cosas* (2001), de Rodolfo Fogwill, y *El secreto y las voces* (2002), de Carlos Gamerro, entre otras, son ejemplos de este cambio en la modalidad narrativa. Estas novelas, además, tienen en común el tratamiento de los efectos de la dictadura y la confluencia de víctimas y victimarios en un mismo espacio social. Se trata de ficciones en las que los damnificados emprenden búsquedas por las que llegan a los discursos de cómplices, torturadores y asesinos que no pagaron sus culpas. La novela de Varsavsky guarda relación con estas otras obras que exploran la persistencia del pasado. Todas exhiben una ruptura con el lenguaje alusivo, presentan una relación concreta entre significantes y referentes, y evitan que la alusión temporal precisa someta la historia narrada a la una asociación directa e interpretación única del marco extra-textual. La novela de Varsavsky exhibe, además, una voluntad explícita de pensar los efectos de la historia teniendo en cuenta la perspectiva generacional. De ahí que su estudio permita reflexionar sobre el rumbo ideológico de la literatura y la cultura en la década del noventa, y las formas en que distintas generaciones viven y piensan la relación entre historia y literatura⁷.

Para comprender la ubicación de esta novela dentro de la serie literaria, es preciso distinguir algunos aspectos relacionados con la construcción del texto. En este ensayo se identifican dos: el modo en que el personaje resuelve sus conflictos con el entorno y consigo mismo, y las características de la voz narrativa, que resultan de las técnicas mediante las cuales el autor establece en el texto la relación entre significante y el referente. En relación con el primer aspecto, el personaje --que en esta novela no posee la guía de un maestro⁸--, piensa sus conflictos por medio del recuerdo, y con ello recupera la sensación de incertidumbre que siempre imperó en su vida. Sin embargo, en el contexto político-social en que comienza la narración --cerca de 1983--, la falta de certeza termina siendo, mediante el recuerdo, el punto de partida para pensar de manera autónoma y generar verdades propias. En cuanto al segundo aspecto, se observa que la referencialidad es imprescindible para elaborar un discurso capaz de expresar el trauma de la dictadura, porque para ello debe romper también con el modelo hiperliterario heredado, consignatario, a su vez, del trauma de la dictadura⁹.

El estilo lineal de Varsavsky evita cualquier tipo de referencia pictórica de los acontecimientos, reforzando así el carácter concreto de la experiencia que se quiere contar. La novela presenta una reconstrucción de la memoria estrechamente ligada al contexto extraliterario. De ahí que la relación entre significante --texto--, y referente --contexto--, sea clara y directa: el personaje habla de su propia experiencia y modo de comprender los hechos históricos que marcaron la historia familiar. La dictadura; la desaparición; el exilio; las relaciones sexuales; la droga y las presiones familiares, son factores determinantes en el crecimiento de Luz, y son referidos sin alusiones.

En esta novela, no es tarea del lector reconstruir la historia y las identidades a partir de guiños textuales o de códigos culturales presentes (o ausentes) en el texto, porque la narradora se encarga de ofrecer un retrato de sí misma. Por un lado, por medio del discurso referido directo, ofrece distintos puntos de vista sobre su entorno. Por el otro, mediante el discurso referido indirecto, pone al lector en contacto con su opinión sobre los discursos de los demás, y con las situaciones en las que éstos tienen lugar; por ejemplo, la militancia, la desaparición, el exilio y el retorno al país. No es directo este modo de referirse a la represión y a Malvinas, pero tampoco es oblicuo, ni requiere que el lector descifre el mensaje. El examen de conciencia de Luz es el resultado de su recuerdo, el que a su vez está estructurado por el discurso directo y el discurso indirecto mediante los que relata la historia. Ambos son la arquitectura del recuerdo, la conciencia de Luz y la guía de lectura para el lector.

Análisis de la novela: narrar para reponer el sentido.

La narración comienza cuando cerca de sus veinte años Luz se enfrenta a la muerte de su padre, Manuel Goldman, un reconocido académico en el ambiente intelectual, que se hallaba exiliado en Estados Unidos desde la década del setenta. Al regresar a la casa materna, frustrada por el desencuentro con su padre en el aeropuerto, Luz se entera que éste había muerto en el vuelo que lo traía a Buenos Aires. En ese instante comienza el viaje al pasado: una forma de reponerse del dolor por la muerte de su padre, confirmación, definitiva, de la imposibilidad de un reencuentro esperado ansiosamente. Los recuerdos empiezan en los años previos al inicio de la dictadura --momento en el que sus padres se divorcian--, y culminan en los años inmediatamente posteriores a la guerra de Malvinas, es decir, el presente desde el cual Luz narra.

Miembro de una familia de clase media alta, Luz vive en uno de los barrios más caros de la jerarquía social del centro de Buenos Aires. El mapa de Luz se reduce a cuatro barrios: Recoleta, Palermo, Barrio Norte y Belgrano; un colegio caro, los fines de semana en la quinta y las vacaciones en Punta del Este; "Mis abuelos (los padres de mami) habían comprado un nuevo departamento en Punta del Este..." (31). Su madre, caracterizada por la narradora como distante y represiva, se separa de su padre cuando la protagonista estaba llegando a la adolescencia. Manuel Goldman, el profesor admirado, el intelectual castigado en la "noche de los bastones largos", el hombre para quien los valores de la educación estaban por encima de todo, se casa nuevamente, también con una mujer de clase alta, Hebe, quien ya tiene cuatro hijos de un matrimonio anterior.

El desencuentro con el padre abre paso a la memoria y revela las costuras de la identidad y las coordenadas del lugar ocupado en la realidad y la historia. Al buscar a su padre en su propio pasado, Luz confronta las percepciones del mundo que ella construyó en su niñez con las que tuvo en

la adolescencia y las que posee en el presente. El viaje retrospectivo por el circuito reducido de los barrios pudientes, los viajes al extranjero y la frivolidad, le permiten contrastar su infancia con la confusión de la adolescencia y el desconcierto, y, a la vez, "posible esperanza" del presente. Al recuerdo de una niñez estable, la narradora opone el aislamiento de la adolescencia en la nueva casa paterna: "Su casa me parecía inhabitable, por más que papá intentaba que nos sintiéramos bien. Era como un escenario que armaba y desarmaba cuando nos íbamos. Nuestras camas eran de esas que van una debajo de la otra...Esa no era mi cama" (28).

Hacia 1975, cuando los padres de Luz se separan, ésta y su hermano pasan a convivir con la nueva familia del padre. El primer conflicto referido por la protagonista es el sentimiento de desplazamiento que sintió frente a ellos; su padre se ocupa cada vez menos de sus dos hijos para dedicarse a los de su nueva mujer: "Me sentía una más. Fuera de lugar. Una hinchapelotas. Hebe nos miraba con odio. Papá trataba de disimular. Yo, de no molestar" (46). Mientras Luz enfrenta su nueva situación, la violencia política e institucional ha aumentado y se materializa en la desaparición de Marcos, único sobrino del padre de Luz. Ella recuerda estos hechos como el inicio del alejamiento de su padre; distancia marcada por la competencia con los nuevos hermanos y la despreocupada actitud que por su educación mostraba éste. Por su parte, la madre veía en sus hijos un medio para batallar con su ex-marido, lo que aumentaba el distanciamiento entre ella y la protagonista. La imposibilidad del diálogo y de contacto físico --que siempre encontró en su niñera, Ester, una mujer del interior--, marcan el vínculo materno. Luz recuerda: "...me daba cuenta de que mamá y yo éramos distintas...me daba vergüenza ser más grande que mamá. Aunque, por otro lado, me gustaba. Nunca había querido que se notara que era su hija. De chica, cuando Ester me llevaba a la plaza, le preguntaban si yo era hija suya. Ella respondía que no. 'Dale, dale, decí que sos mi mamá', le pedía. Mamá nunca me llevó a la plaza. Yo prefería ser hija de Ester..." (47).

La madre encarna la falta de ideales, pasión y compromiso por una causa; actitudes que Luz observa en su tía Elena --hermana de la madre--, y en su padre, hasta que éste decide casarse nuevamente. A principios de la década del setenta, Elena se había convertido en militante montonera, mientras que su hermana apenas era una simpatizante del peronismo, como correspondía a una integrante de clase alta medianamente rebelde; "Elena era peronista. Estaba con los Montoneros. Era militante de base, decía ella. Siempre charlaba con mi mamá acerca de la militancia...Después hablaba de las armas...Elena siempre criticaba a mamá porque nos mandaba a un colegio privado...Yo también era peronista. Sí. Tenía nueve años y era peronista..." (32).

A la muerte del abuelo materno, Elena y la madre de Luz se distancian, hecho al que se suma que el gobierno militar ya había comenzado con la

desaparición sistemática de personas. Elena, casada y con un bebé recién nacido, parte al exilio europeo. Luz siente que con ella se fue su única fuente de reconocimiento; era la única que se ocupaba de incentivar su creatividad y abrirle oportunidades de diálogo, le proporcionaba todo lo que la madre no le daba. La narradora remarca esto al recordar el alejamiento entre su madre y su tía una vez que muere el padre de ambas y Elena parte al exilio. Entre ambas se impuso un silencio que era la expresión de sus maneras diferentes de encarar la vida y el contexto social. Luz recuerda esto como la pérdida de respuestas y, peor aún, de la oportunidad de formular preguntas.

La lejanía y la soledad que siente Luz a causa de la partida de Elena, se intensifica cuando, por decisión del padre, ella y su hermano deben ir a vivir a Nueva York. Repentinamente, Luz debe dejar un mundo adolescente que transcurría en el descubrimiento del propio cuerpo con sus compañeros de colegio, los bailes, la música y la compañía de sus amigas. Con cada visita a Buenos Aires cierra etapas, que están marcadas por el sentimiento de no tener un lugar propio: vivía en un país lejano, con otra familia, y cuando regresaba existían diversos lugares donde quedarse --el departamento que había comprado el hermano, la casa de la abuela, la de la madre, la de su novio Raúl--, pero ninguno resultaba de su elección.

En el recuerdo, la relación con cada uno de estos lugares representa su crecimiento difícil. La búsqueda del reconocimiento paterno, del diálogo con la madre y del deseo amoroso acaba en frustración, abandono y confusión, sentimientos que al compartirlos con su entorno de amigos revelan una soledad generacional. El sexo, las intrigas amorosas, las drogas, el estado de inconsciencia y/o somnolencia en el que Luz y sus amigos habitan la realidad de los años de la dictadura, son paralelos al silencio de la madre de Luz, la distancia cada vez mayor del padre, la dispersión de los medio-hermanos y el exilio de Elena. Los días transcurrían entre las mismas cosas: "...Nos tirábamos sobre la cama de Raúl a fumar marihuana. Nos pasábamos la vida en ese cuarto, con la música a todo volumen o el televisor encendido..." (104)

Los recuerdos son la arquitectura del personaje de Luz. La forma en que se percibe a sí misma e identifica a sus congéneres, sus percepciones de los otros y de la realidad, se corporizan mediante un fuerte discurso directo. Esto la diferencia de los otros personajes, de los cuales sólo se sabe los aspectos que ella considera fundamentales para ella misma, los que ofrece a través de un discurso indirecto demarcado por su perspectiva de los acontecimientos externos. Por medio del recuerdo de sus viajes a Estados Unidos y Europa, la narradora exhibe sus transformaciones físicas, que tienen incidencia en la compleja y confusa relación con su novio Raúl. Estos cambios muestran su inestabilidad afectiva en un mundo de desaprensión. Las drogas significan para Luz una forma de estar con su entorno de amigos;

un estar por estar en el que los diálogos no van más allá de la manera de conseguirlas, las intrigas amorosas y las traiciones. Luz y sus amigos sienten que están por estar: no hay nada que les interese, ni nadie que los observe. Con el tiempo, ese estar por estar se transforma en la imposibilidad de creer en algo.

Los hombres son un mundo al que Luz no termina de entrar. Siente pasión por ellos, pero también desconfianza e impiedad. Por eso, la ambigüedad, inmadurez y fijación con lo doloroso que caracterizan su relación con Raúl, su novio, representan un nivel más de la conflictiva relación con su padre. La falta de reconocimiento, la ausencia y las distancias le impiden a Luz verse como mujer y entrar al mundo de los hombres por medio del deseo. Por otro lado, la ausencia de diálogo con la madre y la lejanía de Elena la aíslan del mundo de lo femenino, de la solidaridad y el amparo que sí observa en Ester cada vez que regresa a la casa materna.

Hacia el final de la dictadura, la narradora sabe que su recuerdo sirvió para darse cuenta del aislamiento en el que vivió, la ausencia de lazos afectivos y sentimientos de compromiso. Aspectos que reconoce en Juan, el profesor de matemáticas de Raúl, de quien se enamora hacia el final de la narración. Juan había cursado 6to año en el Nacional Buenos Aires en 1973, y provenía de una familia de Parque Patricios. No militaba en ningún partido político, aunque simpatizaba con los peronistas. En el momento en que Luz conoce a Juan, cerca de la transición democrática en 1983, éste estudia matemáticas, como el padre de Luz, y como ella misma, que había decidido seguir esa carrera. Juan "...me recordaba el tiempo de mi infancia, cuando yo creía en algo..." (175). Este le trae una imagen más amable de su padre al contarle lo admirado que aún era en el medio académico. Luz recupera esa imagen en el momento en que, con los anuncios de la democracia, Manuel Goldman le menciona la posibilidad de regresar a la Argentina.

La vida profesional de éste había dado un vuelco: había ascendido en lo económico gracias a haber sido asesor de grupos económicos argentinos en el exterior. De ahí que Luz recibiera la cantidad de dinero suficiente para comprarse un departamento en Buenos Aires. Decide no habitarlo inmediatamente y va apropiándose de ese espacio en la medida en que rompe su compromiso con Raúl e inicia su amistad y relación amorosa con Juan. Este tiene objetivos, ideas políticas, y ha recorrido circuitos sociales diferentes a los de Luz; aunque con metas pequeñas, su vida tiene certezas. El nuevo espacio de Luz, ese departamento en el cual sólo tiene una cama y en el que suele quedarse hablando con Juan en penumbras, es el lugar para librarse de un pasado que le recuerda a sí misma como un ser vacío y sin identidad. La percepción del sin sentido se transforma con la adquisición de un lugar, la relación con Juan y la revisión de su vida, a la que es conducida

por la muerte de su padre. El pasado reciente es para Luz la imposibilidad de creer y de sentir, mientras que el presente, que es el inicio del relato, es el punto final de esa percepción de su vida como algo sin sentido.

Tal vez Luz no creyera en algo específico en el momento en que inicia su narración. Sin embargo, a partir de sus recuerdos, recupera la voluntad de generar sus propias versiones de la historia, y de revisarlas una y otra vez para construir su propia memoria. Esta le permite habitar el nuevo espacio conseguido, que intenta compartir con Juan desde el diálogo y el placer corporal. La narradora cuenta la historia de incertidumbres que la condujo al sin sentido. En este aspecto, el final de la novela no supone el haber alcanzado alguna verdad o principio de integración con la integración a la sociedad. Por el contrario, las únicas seguridades o verdades que Luz comienza a explorar son las de su memoria, que está llena de dolor y soledad. La certeza a la que llega Luz es a la de la necesidad de revisar su historia y de enfrentar los dilemas que ésta le plantea desde un lugar de autonomía.

Conclusiones: la ausencia transformada en verdad.

La novela de Paula Varsavsky narra la imposibilidad de plantear la muerte de las certezas en el plano de las necesidades personales. La memoria es una construcción dinámica que apela, en distintos momentos y contextos, a distintos archivos disponibles. En el proceso de su construcción, es necesario delimitar certezas, las cuales permiten funcionar y crecer, tomar conciencia y preguntarse por la posibilidad de creer; aunque luego, una y otra vez éstas se de-construyan en función de las contingencias y la relación entre pasado y presente. La novela de Varsavsky es una novela en la que se revela la formación de la autonomía de un personaje en circunstancias históricas específicas. El final de la novela parece plantear una relación de armonía entre Luz y su presente. Sin embargo, la puerta está abierta para que las certezas a las que Luz llega, que tienen que ver con su propia historia y con la historia en la que creció, puedan conducirla a un cuestionamiento indefinido del presente.

En este sentido, la armonía o integración del personaje a un sistema social determinado es cuestionada por el final de esta novela. De hecho, la interpretación del final armónico presenta dos niveles que es necesario tomar en cuenta: el de la lectura fechada y el de la narración. En el primero, a la luz de los hechos extraliterarios, lecturas posteriores de un texto pueden visualizar una relación de discordancia allí donde antes se había visto una relación armónica. En este caso, se interpone en la lectura el horizonte de expectativas del público lector. En el segundo nivel, desde una perspectiva puramente textual, el personaje presenta transformaciones que inevitablemente indican aprendizaje y crecimiento, y armonía o equilibrio consigo mismo, más allá de la integración social.

La novela de Varsavsky se publica en 1994, momento en el que, como se mencionó al comienzo de este ensayo, se empieza a producir un giro en la modalidad narrativa, y aparecen a su vez temas en los que el pasado reciente de la dictadura retorna desde distintas perspectivas. Los hechos narrados culminan en 1982, un año antes de la transición democrática, y momento en que la producción literaria de los pares de Varsavsky comienza a utilizar la autorreferencialidad y la alusión para mostrar la imposibilidad de trazar totalidades y de una literatura capaz de representar certezas. Sin embargo, en lo estético Varsavsky apela a las totalidades, la memoria, y las certezas en una historia que narra la incertidumbre, la desaprensión por la realidad y la imposibilidad de creer.

Por medio del análisis de *Nadie alza la voz*, este ensayo se propuso una lectura del pasado, posible de llevar a cabo en otros textos literarios recientes, como los mencionados al comienzo del trabajo. La lectura de esta serie proporciona claves de reinterpretación de la historia reciente y permite reflexionar sobre la lectura que hicieron las generaciones que comenzaron a escribir hacia fines de los ochenta. La lectura de las características del personaje de la novela y del contexto de preceptos culturales y estéticos de principios de la década del ochenta, sugiere la necesidad de preguntarse por la forma en que la incertidumbre y la ausencia de creencias --resultado de la crítica al pasado reciente de la militancia y el compromiso-- trazaron una continuidad con el trauma de la dictadura.

La desaparición, el exilio, el quiebre personal, y la distancia que Luz observa en su tía, su padre y su madre, son la manifestación contundente de que en la época que le toca vivir; los ideales no se materializan como antes. Pero eso no quiere decir que no haya ideas, expectativas, o, al menos, la necesidad de su búsqueda. Aparece el anhelo de certezas que cuestiona el lugar que ha ocupado "el trauma del pasado" en la conciencia, y da lugar a la reflexión sobre la identidad y el presente. Finalmente, la apuesta de Varsavsky, a través de un personaje como Luz, indica la armonía interna del personaje, y la falta de armonía con la hiperliterariedad y autoreferencialidad de su medio literario. En este sentido, *Nadie alza la voz* es un *Bildungsroman* cuyo final no representa la armonía entre personaje y sociedad, sino que simboliza la voluntad de ruptura con las prescripciones literarias del trauma de la dictadura y plantea la necesidad de elaborar una visión autónoma del pasado y del presente.

NOTAS

¹ Este texto se ajusta de manera más clara a las pautas del *Bildungsroman*, en donde la retrospectiva que une pasado y presente del personaje asume un fuerte carácter normativo que no deja lugar a incertidumbres. Pretende hacer ver al lector que el presente desde el cual se narra representa la armonía alcanzada por medio del aprendizaje y la toma de conciencia. Narrar se convierte, entonces, en demostrar, con fines pedagógicos, la relación entre experiencia adquirida y actualidad. Por el contrario, la novela de Roberto Arlt podría entenderse como un *anti-Bildungsroman*, puesto que acciones reprobables, tales como el robo, la traición y la delación, resultado de un aprendizaje solitario y doloroso, conducen a una aceptación resignada y resentida del lugar social y a una integración armoniosa.

² De Diego analiza el caso del *bildungsroman* en Alemania y cómo este representaba un ideal de intelectualidad y educación más para una burguesía con aspiraciones de nobleza, que para una burguesía nacional. Lo opuesto habría sido el caso de Francia, en el que las ideas roussonianas y el romanticismo fueron las tendencias que encauzaron la concepción del ciudadano burgués.

³ En "El concepto de '*Bildungsroman*'" (1996), María de los Angeles Fontela traza las características del género aplicando la dialéctica hegeliana del amo y el esclavo. Esto le permite definirlo como un texto que exhibe el "desarrollo de la autoconciencia" y va más allá de la representación de la naturaleza acomodaticia del personaje. De este modo, establece la oposición entre novela de carácter y novela de acontecimiento. En la primera, de desarrollo interior, se narra el conflicto entre el "yo y el mundo", que puede ser interpretado desde la perspectiva de la dialéctica del amo y el esclavo. En un primer momento, el esclavo reconoce la obediencia que le exige su situación, y por eso se rebela contra el amo. Posteriormente, cambia de posición; sin dejar de identificar al amo como tal, lo ve en sí mismo, y por eso se relaciona con él desde un lugar diferente al anterior. Después de este segundo momento, el esclavo niega al amo que ha internalizado. Este tercer momento de autoconciencia es una la "negación de la negación": el esclavo niega al amo interior, el cual había sido negado antes por medio de la rebelión, y restablece el vínculo de obediencia desde una posición distinta a la inicial. Para Fontela, "El *Bildungsroman* se vertebra narrativamente en el eje de la conflictividad *yo-Mundo*. El protagonista, actor y receptor de su propio proceso formativo, gestado en esa conflictividad, obtiene por autoconciencia, un conocimiento de sí mismo, o lo que es lo mismo, su propia identidad" (52) Esta interpretación pone de relieve la ausencia de un final armónico, en el que el personaje se integra al orden social instituido.

⁴ La figura del maestro o guía ha estado presente en algunas novelas catalogadas dentro del *Bildungsroman*, por ejemplo *Don Segundo Sombra*. En la novela de Varsavsky, la ausencia del “maestro” propicia una “incertidumbre” que contradice el tono axiomático de la relación causal entre las acciones del pasado y el presente.

⁵ Andrés Avellaneda indica que el uso de la alusión y la alegoría, centrales en el discurso “anticabecita” y “antiperonista” (*Cabecitas y oligarcas* 2) que elaboraron los sectores tradicionales y medios que reaccionaron contra el peronismo, sufrió transformaciones hacia la década del sesenta. Germán Rozenmacher, con “Cabecita negra” (1962) y Manuel Puig con “La traición de Rita Hayworth” (1966), invierten rasgos del modelo de literatura alusiva basado en estas dos estrategias. El primero, mediante la inversión del topos central del discurso alusivo, la invasión, por medio de la incorporación al texto de una de las representaciones del discurso antiperonista: el cabecita negra, el inmigrante interno que llega a Buenos Aires para incorporarse a la masa de trabajadores industriales (*El habla de la ideología* 25). El segundo, mediante la incorporación de elementos de la cultura de masas, como lenguaje del cine (*Recordando con ira* 124). En el contexto de militancia y violencia política de la década del setenta, a la alusión y la alegoría se suma el lenguaje del psicoanálisis, las relecturas del marxismo, el lenguaje revolucionario y la jerga política. El relato “El fiord” (1969), de Osvaldo Lamborghini, y *El frasquito* (1973), de Luis Gusmán, son emblemáticos de un tipo de escritura que desafía tanto a la estética realista más apegada al referente como a la que privilegia el lenguaje alegórico y alusivo. Con la última dictadura militar (1976-1983) el lenguaje alusivo se convierte en la manera de referir a la represión y la desaparición. Una vez recuperada la democracia, este modelo es heredado por los jóvenes escritores, quienes, en un contexto de fuerte cuestionamiento a las ideologías políticas, la militancia y el compromiso, lo vuelven hiperliterario y autorreferencial.

⁶ Fragmento de algunas declaraciones periodísticas de Daniel Guebel, Alan Pauls y Sergio Chejfec se pueden leer en el artículo citado Avellaneda. También, pueden leerse las siguientes novelas: *La perla del emperador* (1990), de Daniel Guebel; *El coloquio* (1990), de Alan Pauls; *Nadar de noche* (1991), de Juan Forn, y *El aire* (1992), de Sergio Chejfec, aunque en esta última aparece ya la problemática social.

⁷ Los años que siguen a la dictadura están marcados por la revisión de las responsabilidades de los militares que llevaron a cabo el terrorismo de estado. Sin embargo, la tarea de juzgamiento se desarrolla con dificultades y culmina con la impunidad a comienzos de la década del noventa cuando el ex presidente Carlos Menem indulta a quienes habían sido condenados por delitos de lesa humanidad. La teoría de los “dos demonios”, según la cual

hubo excesos tanto de parte de aquellos que habían alentado la militancia extrema y la mucha armada (fundamentalmente Montoneros, brazo armado del peronismo), como de los militares al llevar a cabo su programa sistemático de represión y tortura, circula en los debates sobre la dictadura y sus efectos. A esto debe sumarse el hecho de que dentro de la crítica cultural y literaria, se valoró de manera bastante negativa la relación entre intelectual y política, aludiendo al hecho de que el discurso político había desplazado la autonomía del discurso cultural y literario. Un análisis muy interesante de esto realiza Beatriz Sarlo en *La máquina cultural* (1994). Más allá de cómo se han ido resolviendo estos debates en la producción de crítica cultural y literaria durante la década de los noventa, durante el auge de las políticas neoliberales, lo cierto es que a mediados de la década del noventa comienzan a aparecer nuevos cuestionamientos sobre el pasado de la dictadura y sus secuelas. En <http://www.bazaramericano.com>, una versión digital de *Punto de Vista*, Miguel Dalmaroni y María Teresa Gramuglio han señalado que a mediados de la década del noventa aparece en la literatura la necesidad de cuestionar y revisar el pasado de la dictadura desde nuevas perspectivas. En la producción literaria, trabajos como los mencionados, así como las novelas de Fogwill *Vivir afuera* (1998), *La experiencia sensible* (2001), y *En otro orden de cosas* (2001), exponen una óptica distinta para revisar la continuidad entre pasado y presente.

⁸ La presencia del maestro no es determinante a la hora de decidir si un texto se trata de una novela de aprendizaje o no. Sin embargo, su figura es habitual en este tipo de novelas; su ausencia imprime una característica distintiva al texto, al mismo tiempo que ratifica la importancia de ver el *Bildungsroman* desde una perspectiva heterodoxa.

⁹ En este trabajo se ha decidido no analizar el personaje desde el ángulo de su género, porque el objetivo es considerar las elecciones narrativas de toda una generación histórica. Fontela distingue en el *bildungsroman* la independencia narrativa entre autor, narrador, protagonista y lector. La interconexión y/o resolución de estas identidades hace que el proceso de autoformación sea captado por el lector también como un proceso de crecimiento en el cual se hallan involucradas sus expectativas vitales, culturales, literarias e históricas.

BIBLIOGRAFÍA

Amícola, José. *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*.

Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2003.

Arlt, Roberto. *El juguete rabioso*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.

Avellaneda, Andrés. "Cabecitas y oligarcas: literatura argentina en la década del cuarenta".

(Manuscrito)

---, *El habla de la ideología*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1983.

---, "Lecturas de la historia y lecturas de la literatura en la narrativa argentina de la década del ochenta". Bergero, Adriana y Fernando Reati (Comp.): *Memoria colectiva y políticas de olvido. Argentina y Uruguay, 1970-1990*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1997. 141- 172

---, "Recordando con ira: estrategias ideológicas y ficcionales argentinas a fin de siglo". *Revista Iberoamericana* 202 (Enero-Marzo 2003). 119-135

Chejfec, Sergio. *El aire*. Buenos Aires: Alfaguara, 1992.

Dalmaroni, Miguel. "Los nombres del horror". *Punto de Vista* 74 (2002)

<http://www.bazaramericano.com/resenas/articulos/dalmaroni_horror.htm>

De Diego, José Luis. "La novela de aprendizaje en Argentina". *Orbis Tertius* III Nro. 6

(1998). 15-40

Fogwill, Rodolfo. *En otro orden de cosas*. Barcelona: Mondadori, 2001.

---, *La experiencia sensible*. Barcelona: Mondadori, 2001.

---, *Vivir afuera*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1998.

Forn, Juan. *Nadar de noche*. Buenos Aires: Planeta, 1991.

Gramuglio, María Teresa. "Políticas del decir y formas de ficción. Novelas de la dictadura

militar". *Punto de Vista* 74 (2002). 9-14

Guebel, Daniel. *La perla del emperador*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1990.

Gusmán, Luis. *El frasquito y otros relatos*. Buenos Aires: Editorial Legasa, 1984.

---, *Villa*. Buenos Aires: Alfaguara, 1995.

Güiraldes, Ricardo. *Son Segundo Sombra*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1985.

Kohan, Martín. *Dos veces junio*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2002.

Lamborghini, Osvaldo. "El fiord". *Novelas y cuentos*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2003.

Pauls, Alan. *El coloquio*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1990.

Puig, Manuel. *La traición de Rita Hayworth*. Barcelona: Seix Barral, 1976.

Rodríguez Fontela, María de los Angeles. "El concepto de Bildungsroman". *La novela de autoformación. Una aproximación teórica desde la narrativa española*. Oviedo:

Universidad de Oviedo, 1996.

Rozenmacher, Germán. *Cabecita negra*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.

Sarlo, Beatriz. *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires: Ariel, 1998.

Varsavsky, Paula. *Nadie alzaba la voz*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1994.