

Fantasmas de la persecución: Narración y dictadura en *Materiales para una pesadilla* de Juan Mattio

Mariano Gabriel Pacheco Busch –UNMdP

Imitar la forma de lo real supone, entonces, saber cuál es la forma de la realidad. ¿Sabe alguien esto? ¿Se escucha, acá, dentro del texto, el eco melancólico de la vida? ¿Debería escucharse? ¿Lo escuchan ustedes? Acá hay un eco, sí. Pero no sé de dónde viene. Tal vez es el murmullo del sentido que se aleja, tal vez es la voz vacía de la experiencia.

Juan Mattio, *Materiales para una pesadilla*

Mi madre vivía con el terror cotidiano que la dictadura le había metido en el cuerpo y, sobre todo, en los pensamientos, cuando ella era apenas una niña. Pero la dictadura ya no estaba ahí. Los mecanismos de la represión seguían funcionando, espectrales, en su percepción y en su conciencia, y entonces ella actuaba esa realidad y, así, la hacía real. De ella aprendí a tener miedo de la frenada brusca de un auto en la noche o del sonido del timbre cuando no esperamos a nadie en una mañana cualquiera.

Juan Mattio, *Materiales para una pesadilla*

En la política de nuestros días, en los mensajes mediáticos, en los intercambios en redes sociales, hay una acechanza constante que cuarenta años después parece estar terriblemente presente. Esta es la sombra de la última dictadura cívico-ecclesiástica-militar. Sea desde el lado de quienes invocamos la consigna “Nunca Más”, sea desde quienes sacan a la calle a relucir sus Falcon verdes, la disputa por el qué fue la dictadura, por su significado histórico, está más que abierta en la retórica pública. En el presente trabajo nos proponemos analizar algunos aspectos del tratamiento literario de la dictadura en la novela *Materiales para una pesadilla* de Juan Mattio (2021).

Uno de los epígrafes con que comienza *Materiales para una pesadilla* es el fragmento de Walter Benjamin en el *Libro de los Pasajes* donde reza: “Método de este trabajo: Montaje literario. No tengo nada que decir. Solo que mostrar. No hurtaré nada valioso ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejándoles alcanzar su derecho de la única manera posible: Empleándolos”. Tal comienzo funciona como una advertencia y una clave de lectura. La novela mantiene el montaje a lo largo de toda su extensión, y eso le permite abrir un espectro enorme de capas de sentido. Por esta razón, cuando ahora consideremos el modo en que Mattio crea una forma de imaginar históricamente la dictadura, vamos a estar haciendo injusticia a muchas otras cosas que se podrían decir sobre el libro, y muchísimos ángulos de análisis que dejaremos completamente inexplorados. Nuestro tema es solo una de las múltiples historias que se entranan en *Materiales*: La historia de una máquina para perseguir el lenguaje.

Keiner, el narrador principal de la novela, sigue a través de fragmentos de registros los rastros de un grupo de intelectuales llamado la Escuela Argentina que en los años 70 desarrollo en colaboración con la Secretaría de Inteligencia del Estado una máquina llamada Hermes. Esta funcionaba para grabar las conversaciones telefónicas de militantes

del ERP y Montoneros a fin de localizarlos y exterminarlos. La novela nos dice que una versión anterior de este particular sensor de sonido existió en 1935, construido por un ingeniero de las SS. Programada por investigadores de neurociencias y filosofía del lenguaje, la máquina no solo se activaba al escuchar palabras como “Sindicato”, sino que incluía comportamientos lingüísticos menos evidentes. En un informe dentro de la novela se lee que estudian la repetición de palabras en escritos de Ernesto Guevara y Lenin. El adjetivo “opíparo”, utilizado numerosas veces en los *Diarios de Bolivia* de Guevara, permitió a los programadores de Hermes localizar a cuadros guerrilleros que hablaban en clave, pero cuyas elecciones léxicas estaban condicionadas por sus lecturas. Uno de los ideólogos de esta máquina estudia el lenguaje alegórico que las guerrillas van creando de forma casi imperceptible, para llevar la persecución más allá de las palabras explícitas.

“Ya no querían perseguir la literalidad, no estaban interesados en que alguien indicara una asamblea, o el asalto a un cuartel. Empezaron a buscar en los sentidos latentes, incontrolables incluso para quien hablaba. Se dieron cuenta de que cada palabra era un caballo de Troya con una multitud de sentidos ocultos y que, si conseguían ver en el interior del caballo, es decir del discurso, podían iluminar una habitación que estaba oscura incluso para los propios perseguidos. Los fantasmas sociales se hicieron visibles y pudieron cazarlos sin tregua. Ya no había donde esconderse”. (Mattio, pp. 348-349).

En este punto podemos detenernos a reflexionar sobre la posibilidad de narrar la dictadura argentina de este modo, en un código de abierta ficción e introduciendo elementos que no ocurrieron en el seno de una historia que sí ocurrió. El mismo Mattio en una charla dictada recientemente bajo el título de “Terror postdictadura” problematizaba este asunto, cuan recientes son las obras en que se empieza a hablar de la represión militar no solo de forma ficticia sino con géneros no realistas (en este caso en clave *New Weird*¹). Este tipo de discusiones no resultan ajenas al campo de la filosofía de la historia. Entre la década de los 90s y principios de los 2000 hubo un arduo debate acerca de cómo podía (o no) narrarse el holocausto. El problema se centraba en dar cuenta de un evento tan traumático para la sociedad sin una estetización que resultara en banalización, y a su vez lograr transmitir lo indecible de un evento límite semejante. Es conocida la afirmación de Adorno en 1949 sobre que escribir poesía después de Auschwitz consistiría en un acto de barbarie y, más allá de que el propio Adorno matizaría luego esa postura, la aparente necesidad de evitar el lirismo para representar un evento semejante continuó siendo una postura dominante. En teoría histórica algunos de sus exponentes fueron Berel Lang, quien propone evitar todo tipo de narrativización al hablar del holocausto y reducirse al nivel de la crónica, y Carlo Guinzburg, quien mantuvo una agria disputa con Hayden White debido a que el italiano consideraba que el relativismo desprendido del análisis literario de los textos podía ser un arma para el negacionismo. Lo que White (2010b) intentó, sin embargo, fue mostrar hasta qué punto cualquier representación de lo inenarrable depende de figuras poéticas y estructuras de trama históricamente

¹ Juan Mattio (2023) define el *new weird* de la siguiente manera: “La nueva ficción extraña es una ficción que en principio recupera algunas líneas de la obra de Lovecraft, lo que se llamó horror cósmico, la fusión de dos géneros; la ciencia ficción y el terror. Entonces, la primera característica de la ficción extraña es mezclar géneros. Buscar recursos en el policial negro, en el terror, en la ciencia ficción, en el fantasy, incluso en el western. En la mayoría de los casos los híbridos se tratan de géneros *PULP*. Pero muchas veces se trata de construir *Frankensteins* no solo con los recursos del género *pulp*, sino con recursos del realismo, como en la literatura de M. John Harrison”.

codificadas. Así, analiza las construcciones figurativas en la obra de Primo Levi, sobreviviente del holocausto en cuya obra se contraponen la apelación a un estilo científico de escritura libre de excesos retóricos; con los procedimientos poéticos empleados que van desde la forma de la trama análoga a la *Divina Comedia* hasta el sofisticado uso de tropos y efectos surrealistas.

En el caso de la dictadura argentina, los registros van desde el alto nivel de alegorización de las obras que se producían durante la misma (estoy pensando particularmente en obras teatrales como las de Griselda Gambaro) al lenguaje crudo y directo del Nunca Más. La posibilidad, y la necesidad, de contar con la libertad para abarcar el tema en géneros como el terror o el *new weird* parece estar dada por aquello que Hans Kellner identifica en su artículo *Never Again Is Now*: Pese a lo shockeantes que puedan resultar, los eventos históricos no hablan por sí mismos. Las mayores prerrogativas de representación se suelen otorgar a los testigos directos, pero a medida que quedan cada vez menos, y las generaciones crecen a gran velocidad, hay una enorme comunidad de intérpretes que no fueron siquiera contemporáneos del hecho para los que la cuestión del sentido del mismo es algo completamente abierto. Kellner (1998) es consciente de que, cuan fuerte sea nuestra convicción de que, el habla del holocausto, pero digamos también el genocidio dictatorial, es un evento único en nuestra historia por su trascendente maldad, esa es nuestra creencia, la cual no se mantendrá en el futuro a menos que hagamos un esfuerzo activo por mantener una comunidad moral (en términos de Berel Lang), o comunidad de interpretación en términos de crítica literaria.

Consideramos, con Kellner, que ningún evento histórico tiene una correspondencia directa con ninguna forma estética específica. Recientemente se ha ensayado con *Argentina 1985* una presentación filmica del juicio a las juntas en clave de comedia-irónica, como sugiriera Omar Murad en la edición anterior de este Workshop. Por supuesto, sí parece haber formas de narrar menos adecuadas al asunto, pero esas decisiones siguen siendo ideológicas. Mattio (2022) afirma en una de las entrevistas en que presenta la novela:

“La dictadura es el evento más narrado por la ficción extraña argentina. En Argentina el pasado que insiste, que no se retira, es el pasado de la dictadura. Es el pasado completamente fantasmal con preguntas muy góticas, en relación a los cuerpos, a la violencia, en relación a todo un campo semántico que podemos pensar desde el terror”.

Encontramos ahí una decisión ideológica: El género literario no subyace al evento, llega en relación a una elección ética y política respecto a qué aspectos de la dictadura se destacan. En este caso, la violencia, la tortura, la desaparición. Distinta podría ser la elección estética de alguien que pusiera el acento en la parte económica de la dictadura, o ni hablar de cual podría tomar alguien que negara o reivindicara la violencia ocurrida. Debería esto servirnos para identificar que la posibilidad de hacer ficción abierta con un evento semejante está lejos del relativismo que Guinzburg achaca (injustamente) a White. No se hace ficción porque “se pueda decir cualquier cosa”. Se hace ficción (en este caso de forma explícita, pero pensamos también en la ficción contenida en cualquier explicación histórica académica) para modelizar un pasado al que nunca tenemos acceso en su totalidad. Un pasado que está ausente, cuyas líneas causales son múltiples tendiendo al infinito y por ello inabarcables, un pasado que es imposible trasladar al texto, que solo

nos deja la opción de modelizarlo. Las estructuras narrativas no son un recipiente en el que quepa la realidad ni son inherentes a la experiencia. Son dispositivos verbales históricos y culturales que nos sirven para dar sentido a la experiencia y para intentar formar imágenes de mundos posibles a los que nunca tuvimos o ya no tenemos acceso.

Sobre una cita de Michael de Certeau que dice “La ficción es el otro reprimido del discurso histórico”, White (2010a) afirma que: “el discurso histórico se ejerce sobre lo verdadero, mientras que el discurso ficcional está interesado en lo real –a lo que se aproxima por medio de un esfuerzo por rellenar el dominio de lo posible o imaginable. Una simple consideración verdadera acerca del mundo basada en lo que el registro documental nos permite decir acerca de lo que pasó en él en tiempos y lugares particulares puede proveer conocimiento de solo una porción muy pequeña de aquello de lo que la realidad consiste” (p. 169). Este fragmento de White es a la vez muy agudo y problemático: agudo en cuanto a que logra transmitir la importancia de la fundamental tarea de incluir en nuestro acervo narrativo el discurso sobre lo posible o imaginable. Problemático porque opone ficción a discurso histórico. Si tomamos una definición al estilo de Northrop Frye, podemos pensar que una ficción es una estructura verbal hipotética que permite la presentación de las cosas tal como podrían haber ocurrido. (Lavagnino, 2021) El discurso sobre lo real es, entonces, un subconjunto dentro de lo ficcional que no se distingue por características inmanentes sino por su aceptación social, sus reclamos de veracidad, o su carácter epistemológico.

Estas consideraciones sobre lo ficcional no deberían hacernos perder de vista que la forma explícita en que la ficción se utiliza en esta novela (la máquina, sus creadores, etc, son inventados) permite ampliar las posibilidades para hablar sobre lo real ocurrido. Sobre el método compositivo, Mattio (2023) dice: “mi intención era mostrar que la memoria que tenemos de ese tiempo, es una memoria que está rota y desperdigada en un montón de voces y personas, que no se puede volver a reunir fácilmente. Hay que mostrar un poco esa rotura”. Entonces: ¿Cómo no recurrir a la ficción para hablar sobre un evento de nuestra historia donde aún son muchísimas más las voces que faltan que las que tenemos? El plan sistemático de los militares incluía borrar las huellas de su accionar, y desaparecer a sus víctimas. No hay forma de que hablemos sobre ello limitándonos a “lo verdadero”, pues se nos ha condenado a que casi todas las preguntas que queremos hacernos sobre ese tiempo siniestro solo pueden ser respondidas en el campo de lo posible.

“La lógica del artefacto Hermes había servido a la represión pero ahora podía ser usado en publicidad, en plataformas industriales y, por qué no, en redes electrostáticas”.

Hasta ahora hemos considerado a la máquina de persecución que aparece en la novela en solo uno de sus tiempos, el del pasado dictatorial. Sin embargo, *Materiales para una pesadilla* transcurre en distintos momentos, y Keiner, el narrador que investiga al dispositivo Hermes, se sitúa en el año 2040. En ese futuro, la investigación de la Escuela Argentina sobre el lenguaje había servido para el posterior desarrollo de una inteligencia artificial, un entorno virtual llamado *Treffen* donde las personas que interactúan a través de sus avatares comparten toda la información de sus conductas lingüísticas a los bots. Esto permite que, luego de muerta una persona, su bot pueda seguir comportándose como esa persona se comportaría, hablando como hablaría, funcionando como un fantasma

algorítmico acaso indistinguible de la persona original. En esta oscura novela, esto funciona como un posible corolario del realismo capitalista, la absorción de una persona por una plataforma virtual, la reducción de todo lo humano a una repetición de secuencias que una máquina puede perfectamente continuar. En definitiva, la personalidad expresada como mercancía replicable.

Lo que quiero destacar de esta proyección distópica es el mecanismo figurativo, la confección de un pasado posible para a su vez modelizar un futuro posible, para decir algo sobre ese futuro que no puede ser más que una reflexión a gritos sobre el presente. La relación figural muestra una vinculación que en principio nos parecería arbitraria. No necesariamente asociamos la inteligencia artificial con la represión de los 70s, parecen temas diferentes, no hay muchos vínculos causales atribuibles. Es la urdimbre de la novela la que permite ligar estos elementos y desplazarlos relacionamente en el tiempo. De esta forma, revisitamos el pasado dictatorial, pero ya no solo como una lectura sobre lo ocurrido y clausurado. Lo revisitamos como una amenaza que se cierne sobre nuestro futuro, no como repetición de lo mismo sino como conectada a disputas contemporáneas.

Kellner, en su artículo “Never again is now” se pregunta por la dimensión temporal de esa formulación. Nunca más es ahora. Cómo puede ser actual la negación de que algo se repita. Nos parece que trabajos como el de Mattio son una gran posible respuesta a esa paradoja. En la disputa por generar una nueva comunidad interpretativa, por cómo interpretar un evento histórico como la dictadura, este tipo de exploración de los fantasmas del imaginario colectivo puede ser una fuerte herramienta. Hoy, la dictadura es permanentemente revisitada también por aquellos que pretenden volver a contarla como una historia de héroes nacionales que enfrentaron al terrorismo. La pelea por el sentido está completamente abierta. La disputa por el pasado, como lo viera White pero también antes Benjamin, no es nunca una disputa solo por el pasado, es siempre una pelea por el futuro. El colapso de los tiempos en *Materiales para una pesadilla* es una muy bien lograda presentación del colapso de los tiempos en la imaginación histórica. Confrontamos modelos del ayer, para decidir qué hacer hoy, guiados por el mañana que tememos o deseamos. Y así, en permanente tensión, “Nunca más es ahora” convive con la afirmación siempre posible de que aquella historia aún no se ha cerrado.

Bibliografía:

Kellner, H. (1998), “Never again is now” en: *History and Theory: Contemporary readings*, edited by Brian Fay, Phillip Pomper and Richard Vann. Massachusetts. Blackwell.225-244.

Lavagnino, N. (2021), “Tres teorías de la ficción” en: *Prometeica Revista de Filosofía y Ciencias* n° 22. 7- 22.

Mattio, J. (2021), *Materiales para una pesadilla*. Buenos Aires. Aquilina.

Mattio, J. (2022) “Cuando el lenguaje empieza a delirar no es posible volver atrás”, entrevista recuperada de: <https://eternasocialclub.com/2022/11/07/juan-mattio-cuando-el-lenguaje-empieza-a-delirar-no-es-posible-volver-atras/>

Mattio, J. (2023) “La dictadura es el evento más narrado por la ficción extraña argentina”, entrevista recuperada de: <https://revistatrinchera.com/2023/04/23/juan-mattio-la-dictadura-es-el-evento-mas-narrado-por-la-ficcion-extrana-argentina/>

White, H. (2010a), “Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica” en: *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires. Prometeo.

White, H. (2010b), “Realismo figural en la literatura testimonial” en: *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires. Prometeo.

White, H. (2017), “¿Qué, si algo, puede ser dicho sobre el Holocausto?” en: *El Pasado Práctico*. Buenos Aires. Prometeo.