

ACERCA DE LOS USOS ESTRATÉGICOS DEL POLICIAL EN *EL SECRETO Y LAS VOCES* DE CARLOS GAMERRO

María Stegmayer

Instituto de Investigaciones Gino Germani - UBA - CONICET
[mariastegmayer@yahoo.com]

Resumen: En la línea abierta por *Villa* (1995) de Luis Guzmán, *El secreto y las voces* (2005) de Carlos Gamerro vuelve sobre el problema de la responsabilidad civil en el secuestro y la desaparición forzada de personas durante la última dictadura en Argentina. Desplazando el eje del relato de la responsabilidad individual a la responsabilidad colectiva, la novela de Gamerro hace de la "investigación" un dispositivo literario y se sirve de algunas convenciones del género policial no tanto para conducirnos a la resolución de un enigma sino para explorar críticamente el funcionamiento del "secreto" como instancia privilegiada de producción y circulación del sentido, tanto en el espacio de aquellos años, como en el inquietante y urgente presente vivo del recuerdo. Las voces que a instancias del narrador va tejiendo el relato se disponen a evocar ese y otros sucesos significativos, componiendo un complejo entramado cuyo interés se cifra no solo en la indagación de la responsabilidad de cada cual sino en los modos singulares de articulación y producción de un saber conflictivo que -en la forma de un "secreto a voces"- contribuyó a sostener colectivamente el siniestro accionar de los militares en el poder.

Palabras clave: Literatura policial - Secreto - Política - Responsabilidad - Memoria.

"Esperaba una conspiración de silencio, no una de locuacidad."
Carlos Gamerro. *El secreto y las voces*

¿Qué vuelve interesante al policial para quien, como Gamerro, se propone abordar uno de los nudos más terribles de la historia argentina reciente como la cuestión de los desaparecidos durante la última dictadura militar?; ¿Cuál es la estrategia que, teniendo en cuenta el tema, guía en *El secreto y las voces* (2005) la apelación al dispositivo narrativo que provee el policial en la forma de la *investigación*?; ¿Cuáles son, en suma, las razones del género en el caso de esta novela que viene a abultar la producción literaria (y no literaria) en torno a la experiencia traumática de la dictadura, del terrorismo de Estado y, más abarcativamente, de la década del setenta en nuestro país?

Concentrado de sentidos fuertemente naturalizados en el imaginario social, cualquier incursión narrativa en torno a “los años setenta” –independientemente de la clave ideológica, estética, o retórica en que se los invoque– deberá lidiar con la dificultad que implica sustraerse a la fuerza de ciertos lugares comunes. Adelantemos que la novela de Gamerro sorteja con fortuna varios de ellos y consigue desestabilizar la persistencia de ciertos motivos –quizá el del traidor y el héroe sea uno de los más pregnantes, pero también el de la víctima inocente o el de la guerra entre dos bandos simétricamente demonizados– tendientes a esquematizar relaciones, acciones y sentidos. La novela de Gamerro logra que la época deje de coincidir con la versión más cristalizada de sí misma –un desfile fetichizante de víctimas, verdugos, colaboradores y espectadores inocentes– apuntando con ello menos a una *reconstrucción* del pasado que a una *movilización* del presente por él aludido.

¿Bajo qué condiciones, entonces, es posible un policial en Argentina? Aún si la novela de Gamerro reenvía a la inconfundible geografía del policial apelando a varios de sus elementos constitutivos (el crimen, la víctima, el lugar de los hechos y alguien empeñado en su esclarecimiento), el autor de *El secreto y las voces* –quien ganara una merecida visibilidad en el escenario literario local con la aparición de su primera y monumental novela *Las islas* (1998)¹– no se amolda a las convenciones del género sin antes reflexionar en torno a la pregunta planteada al inicio. Leemos al respecto en una entrevista:

Quando empecé a pensar en el proyecto de *Las islas*, estaba en una etapa de total fanatismo respecto de la novela negra. Me gustaba que el detective pudiera ser el narrador de un amplio espectro de lo social, es decir, que sirviera para recorrer casi todos los espacios y combinarlos. Por eso, la figura del hacker apareció ante la imposibilidad, por inverosímil, de que hubiera en la Argentina un detective privado que no fuera un ex policía o un ex miembro de los servicios. En *El secreto y las voces* también hay un personaje que investiga y que no es detective profesional ni periodista. (2006)

En lo que concierne al policial y a sus rasgos tipificados, el clásico relato de enigma, la novela negra y también la de suspenso o *thriller* que, en la tipología de Todorov (46-51), combina propiedades de las anteriores, Gamerro se ubica en la línea abierta por la segunda vertiente, pero retomando ciertos aspectos que caracterizan la organización temporal “retrospectiva” de la primera, y apuesta a su reconfiguración en el escenario argentino de las últimas décadas. En efecto, un policial nacional no podría prescindir, entiende Gamerro, de un dato obvio: baste revisar el pasado próximo –y sus perversas continuidades– para constatar que en este país son las fuerzas de seguridad aquellas que se identifican con lo más sórdido del crimen y la corrupción, y que su compromiso no es con el esclarecimiento desinteresado sino más bien con el ocultamiento deliberado. No resulta extraño entonces que en la tradición nacional toda una zona narrativa, aunque por cierto

1 La novela fue reeditada por Editorial Norma en 2007.

no la única, se haya alimentado, sobre todo de los sesenta en adelante, del policial negro (pensemos en Walsh, por poner un caso emblemático) y sea un periodista quien toma a su cargo los riesgos de una investigación capaz de restituir la verdad de los hechos y de introducir en la escena pública, a partir de la denuncia, un reclamo de justicia. Recordemos que en el policial clásico ningún peligro acecha al detective; se trata de un juego matemático en que el crimen es siempre lo *otro* de la razón. De modo diverso, cuando el crimen se torna una “razón de Estado”, como en el caso de los crímenes que investiga Walsh, el paradigma clásico cae por su propio peso. Aquello que el *thriller* o la novela negra se proponen narrar es justamente lo que la clásica novela de enigma excluía y censuraba. Dicho de otro modo, se trata de reintroducir en el paradigma racionalista lo que a éste se le escapa: las pasiones, los afectos, que dominan el impulsivo y oscuro accionar humano.

A diferencia de Walsh, Gamarro no opta por el periodista/detective. En *El secreto y las voces* Fefe, narrador y protagonista, es presentado al lector (y así se presenta a los que serán sus entrevistados) como alguien interesado en escribir una novela (o acaso filmar una película) acerca de “un crimen en un pueblo chico” (2005: 13). Es por eso que, tras veinte años de ausencia, retorna a Malihuel, nombre que asumirá en la supuesta ficción la localidad santafesina en que transcurrieron sus veranos de infancia, a fin de reconstruir –acudiendo al testimonio de buena parte de sus habitantes– los pormenores del asesinato y posterior desaparición de Darío Ezcurra, hijo de una notable familia malihuense, periodista del diario local e incorregible playboy de la zona. Su secuestro se remonta al verano de 1977 y está claro, más aún teniendo en cuenta la notoriedad de Ezcurra en el reducido entramado de relaciones que constituye la pequeña sociedad malihuense, que el crimen no pudo haber pasado desapercibido para nadie. Son precisamente estos rasgos los que –explica y se explica el narrador ante un auditorio en el que ya se percibe tanto interés como recelo– hacen de Malihuel el escenario perfecto para una trama policial:

Por ejemplo, se comete un crimen en Malihuel. Tres mil habitantes. Todos se conocen. Esa noche no había extraños en el pueblo. O sea, el asesino tiene que ser uno de ellos. Todos sospechan de todos. O quizás sea una conspiración, en la que todo el pueblo esté de acuerdo. (2005: 17)

Si tal como sugiere Daniel Link el policial “es un dispositivo empírico para pensar las relaciones entre el Sujeto, la Ley y la Verdad” (13-14), o para decirlo menos ampulosamente, y tal como advierte el propio Gamarro en la entrevista citada al inicio de este texto, un modo de atravesar, valiéndose de la figura del detective, el orden social en sus diferentes estratos para abordar la cuestión de la verdad y la relación con el/lo otro, al interrogar estas relaciones el policial revelaría –de modo paradójico y como efecto de su propia dimensión enunciativa– su asiento en una economía que es ante todo un modo de producción, circulación y recepción de discursos, y a éstos como arenas conflictivas y no simples, transparentes vehículos de la verdad de los hechos. Pero si decimos paradójico es porque en el policial la verdad no puede leerse en ningún otro nivel que no sea el de la

brutal desnudez de los acontecimientos. De ahí que el detective sea el encargado de ordenarlos, fabricar las series, contrastarlas, clasificarlos, conectarlos, en síntesis: dotarlos de sentido. Para proceder al develamiento del enigma, que le cabe tanto al detective como al lector que intentará anticipársele, no es posible acudir a ningún elemento extratextual: sólo se cuenta con las voces, las acciones y los sucesos que el relato despliega y sólo a ese material se debe el observador. En suma, si el policial demuestra, para usar la famosa fórmula, que *la verdad tiene estructura de ficción* es porque lo que debe someterse a la prueba de verdad –en el particular pacto de lectura que instituyen estas novelas– es aquello que el discurso –en este caso, el literario, pero podría extenderse a todo discurso y esto revela el alcance polémico de la proposición de Lacan– nos ofrece ya siempre “trabajado” de cierta manera en el momento mismo en que los hechos insisten en proclamar su inocencia. En este sentido, siguiendo la interpretación de Todorov, el policial clásico presentaría siempre dos temporalidades que corresponden a dos historias, y que replicarían el funcionamiento de todo relato: la primera remitiría a la realidad evocada –lo que los formalistas llamaban la *fábula*– y la segunda –el *asunto* del relato– al modo en que ésta es configurada a partir una serie de procedimientos movilizados por la voz narrativa que media entre “los hechos” y el supuesto lector a quien éstos son presentados siempre desde el *punto de vista* de un observador particular: en el policial no podría haber un narrador omnisciente. Todorov plantea que si en el modelo clásico la segunda historia es simplemente una mediación necesaria pero en sí misma “insignificante” al lado de la primera, que se supone debería concentrar toda nuestra atención, el policial negro, por el contrario:

suprime la primera y da existencia a la segunda. Ya no se nos narra un crimen anterior al momento del relato: el relato coincide con la acción. Ninguna novela negra ha sido presentada en la forma de memoria: no hay punto de llegada a partir del cual el narrador abarcará los acontecimientos pasados, ni sabemos si llegará vivo al fin de la historia. La prospección sustituye a la retrospcción. (49)

Como veremos, la apuesta de Gamero no encaja en ninguna de estas descripciones. Si bien se asienta en los temas que en términos muy generales –la violencia en sus aspectos más viles– hace suyos la *serie negra*, su estrategia narrativa, aunque pareciera organizarse más bien retrospectivamente, al estilo clásico, a partir de un suceso anterior cuyos lazos con el presente y los eventuales peligros que ello arrastra, parecerían diluidos en su carácter de historia póstuma, es ese pasado el que requiere ser activamente conjurado o negado en su insistencia actual. Tal como parece sugerir Gamero –estableciendo un corte que sirve de estructura a la novela y que sólo en apariencia separa y previene de la contaminación temporal– si esto es precisamente así es porque el pasado no deja de retornar (por ejemplo, en los recursos lingüísticos con que se lo refiere, pero también en sueños, en voces y en visiones) sin que medie la solicitud o la voluntad subjetiva:

De noche, después de apagar la luz, las voces no me dejan dormir. Como si los ecos de todas ellas reverberaran juntos dentro de mi cráneo, las voces

escuchadas durante el día vuelven a hacerse oír, discutiendo descortesías entre ellas, interrumpiéndose, contradiciéndose, tratando de taparse unas a otras, tratando de ganar mi aprobación, mi atención, o apenas mi oído. (2005: 81)

Solo en este sentido se comprende por qué, lejos de ser “insignificante” la segunda historia, la de la investigación a partir de los distintos testimonios es, en *El secreto...*, la que condensa toda la fuerza del relato y cifra la posibilidad –y el riesgo– de encontrar algo distinto de lo que se creía estar buscando. Como advierte el narrador recién iniciada la novela: “para cuando termino de tragar ya he sido alcanzado por una visión del pasado, la primera de muchas, quizá demasiadas, que experimentaré a lo largo de mi permanencia en Malihuel” (2005: 25). El peso excesivo de un pasado que presiona sobre los apretados perfiles del presente, alterando y desvaneciendo sus contornos, terminará por abrir una dimensión de lo enigmático que va mucho más allá del crimen, y que deja entrever la compleja relación entre distancia y cercanía, claridad y opacidad, saber y no saber, pasado y presente, en que se funda la relación entre política y recuerdo pero también entre memoria y secreto, temas sobre los que la novela de Gamarro propone una interesante meditación. Tal vez en este sentido se anudan el título de la novela y su tema. Me refiero a que, en palabras de Miguel Valderrama, “el secreto también nombra una política moderna de la violencia y de la crueldad, una política organizada en torno al secreto, a sociedades secretas, a ritos de iniciación y a una acción que no debe ser exhibida directamente en el espacio público” (25).

El crimen, objeto declarado de inquisición, no constituye entonces, en sí mismo –y esto queda claro desde el principio del relato– ningún enigma. No se está detrás de un hecho sino de una dinámica cuya lógica se monta sobre un régimen de circulación de enunciados que responde a las reglas del secreto. La primera regla de este modo de la comunicación es que el secreto (o el sentido) nunca está en su lugar. Si el sentido falta a su lugar, en todo caso, lo que se busca aparece siempre desplazado, corrido, tachado o corregido, pero nunca calcado, adecuado o coincidente consigo. De ahí que el presente se experimente menos como plenitud de sentido que como ruina y la vida, la propia vida, revista una condición espectral:

Cada día que pasa, mi vida actual, las rutinas cotidianas que compartimos, mi trabajo, la casa en que vivimos, el barrio, la ciudad entera se van desdibujando, atenuando; y como en una transfusión de realidad Malihuel aumenta en peso específico, en densidad; va fraguando lenta, inexorable, como el cemento. (2005: 74)

La consistencia misma de la vida parece alterarse al entrar en contacto con la materia fragmentaria de las imágenes y las voces que componen un pasado, la misma en que se configuran los sueños y las ficciones. Así como sobre el que sueña o el que lee, un estado de desposesión o impropiedad pesa sobre el sujeto que recuerda. Lejos de ser el producto de una conciencia intencional, el recuerdo es testimonio de un choque fugaz y estremecedor con una ajenezidad perturbadora. Frente al pasado que retorna sin ser llamado, el sí mismo no puede más que expe-

rimentarse dividido, tocado o asaltado. Pero aún despojándolo, en su paso veloz, la visión le revela al sujeto una verdad sobre lo sido, ilumina por un instante lo que aquél tiene de trunco, lo que acaso por eso mismo permanece pendiente:

La vida que, quizá, hubiera vivido si mi madre no se hubiera ido del pueblo tan joven, y que tras veinte años de ausencia, debió atenuarse hasta la casi absoluta transparencia, como un vampiro sin sangre; habría perdido toda esperanza, cuando un día como otro cualquiera me vio bajar del ómnibus en la terminal nueva, y sin darme un segundo de respiro saltó sobre mí, con toda la avidez de la larga hambruna apenas largué a andar por las calles reconocidas. (2005: 74)

Como muchos han señalado, el surgimiento del relato policial resulta indisoluble de las condiciones de vida que empiezan a generalizarse en las grandes metrópolis modernas, epicentros de la producción y el intercambio mercantil. Ligada al imperio de la ley en la forma material y simbólica del estado-nación, a la creciente hegemonía del saber bajo el paradigma científico-técnico, al desarrollo de los medios masivos de comunicación y a la aparición del “caso policial” en la prensa gráfica, como también a la experiencia de un clima de violencia y conflictividad social que abre todo un abanico de miedos y ansiedades relacionados con la “masa”, la literatura policial resulta ser un material en absoluto desdeñable a la hora de analizar aquello que Foucault denominara *formaciones discursivas*, es decir, la producción histórica y social de sentido que determina en términos de una relación saber/poder ciertos umbrales de lo visible y lo enunciable.

Volviendo ahora a nuestra pregunta inicial: ¿por qué acudir al policial? Para decirlo parafraseando a Althusser, porque su maquinaria narrativa produce en su materialidad un conjunto de hipótesis acerca del modo imaginario en que los sujetos se representan sus relaciones, también imaginarias, con sus condiciones reales de existencia (43). Así, el interés del policial reside tanto en su estructura, sostenida en lo que Barthes en *S/Z* denominó *código hermenéutico* –y que convertiría al policial en una suerte de modelo de todo relato– como en su génesis histórica. Si el primer nivel refiere su organización alrededor del par conflicto/enigma, es decir, en torno a una pregunta cuya respuesta es dilatada y diferida por la trama, y cuyo develamiento está a cargo del detective, el segundo nivel, la inscripción histórica del género, se articula con el primero en tanto la matriz del policial nos remite a una serie de juegos de discurso que resulta indisoluble de una *episteme* moderna y de relaciones capitalistas de producción. En suma, de las condiciones que determinan la aparición histórica de una sociedad burguesa que, tal como sugiere Mandel rescatando un pensamiento de Bloch, operaría ella misma como el gran misterio (55).

La novela de Gamarro, empleando una estrategia narrativa cifrada en el modelo del policial y haciendo de la expectativa y la previsibilidad sus mejores armas de impostura, consigue desplazarse hacia otros terrenos de interrogación y desarticular el rígido sistema de oposiciones inmanentes al modo dominante de concebir la verdad y la historia conectando dos planos: lo dicho y lo no dicho, el secreto y las

voces, lo presente y lo ausente, lo visible y lo invisible. Tal como señala un personaje: “darse cuenta de que se puede callar en voz alta, que el chisme de pueblo puede funcionar al revés, que el silencio también viaja de boca en boca” (2005: 232). Los dominios discursivos (el género del chisme, por ejemplo) dejan de ser lugares de emergencia y manifestación de sujetos autónomos que proyectan su intencionalidad o querer-decir sobre un mundo tan transparente como ellos, para pasar a ser lugares de irrupción de la dimensión de ajenidad que reviste todo lenguaje, así como espacios en que de distintos modos, la palabra del otro es apropiada, referida, enmarcada y reactuada en el elemento de la propia expresividad.

La coartada del policial le permite a Gamero componer el mosaico de voces que constituye el entramado narrativo de la novela: los testimonios del pueblo entero en torno a un pasado oscuro que lo involucra de diversos modos y cuyo despliegue va develando una trama múltiple de responsabilidades. En el lenguaje insisten las huellas de lo acontecido como pistas que inquietan los relieves –supuestamente más tranquilizadores– del presente, sellando complicidades, marcando continuidades y revelando complejidades que quizá otro tipo de exploraciones (sociológicas, políticas) no consiguen hacer saltar.

Por otra parte, una serie de indicios, esparcidos aquí y allá, nos hacen suponer que hay razones ocultas detrás del interés de Fefe en Ezcurra, en los detalles de su vida y en los acontecimientos que rodearon las circunstancias no esclarecidas de su desaparición. Tendremos que esperar casi hasta el final de la novela para que las razones nos sean reveladas. En este sentido el policial tiene otra función en la trama. Al anunciar que piensa escribir una historia policial, una ficción, Fefe se asegura de que sus verdaderos propósitos se mantengan ocultos tanto para los habitantes del pueblo como, al menos en un principio, para el lector:

Mi novela empieza con una actitud algo exterior, una indagación más política o policial, pero poco a poco, casi sin que te des cuenta, se va armando una historia más familiar que de todos modos nunca se despegue de lo anterior... Me importaba en esta novela la construcción de esa relación más personal del lector con el tema, que no sólo te haga pensar, sino que te haga sentir y que lo que puedas pensar no se despegue nunca de cierto compromiso emocional... (2006)

Gamero desplaza el misterio de la identidad del asesino a la del narrador y sus motivos. Si en el policial clásico lo que hay es un cadáver y lo que falta es descubrir al asesino y esclarecer su móvil, en una novela en que el hecho criminal se monta sobre lo acontecido en la dictadura (en que métodos y móviles no constituyen un secreto para nadie), lo que se sabe es la identidad del asesino y la que se ve afectada de modo siniestro –afectando también a sus allegados, privados del ritual del duelo ante una tumba– es la de la víctima; el vocablo “desaparecido” indica que hay crimen pero falta el cuerpo. Los lectores de *El secreto y las voces* sabemos desde el principio –y las sucesivas versiones y reversiones de los hechos no hacen más que confirmarlo– que el asesino de Ezcurra, el que recibió la orden militar de desaparecerlo, es el Chanco Neri, jefe de policía de Malihuel. El problema que se

le presenta inmediatamente al encargado de ejecutar el mandato que emana del poder represivo es la elección del método: ¿cómo ocultar un secuestro y posterior asesinato en un pueblo chico, en el que todos conocen a la víctima? Ya que resulta imposible esconder un hecho como el que se le encarga, Neri decide asegurarse la complicidad declarada, o al menos el silencio, de la comunidad entera. Si el comisario no podía estar seguro de obtener una opinión favorable de parte de los personajes más influyentes de Malihuel y supuso que encontraría resistencias, la consulta que realizó puerta a puerta le fue confirmando por amplia mayoría, según los relatos que va intercalando la novela, que tenía “vía libre”. Ahora bien, el hecho de que no haya grandes dudas respecto de la identidad del asesino le permite a Gamerro deslizar una cuestión mucho más acuciante que el simple señalamiento de víctima y victimario. El problema de la responsabilidad colectiva, insoslayable en la comprensión de lo acontecido, que ya había aparecido al inicio de la novela en el modo distanciado y pretendidamente casual del ejemplo que elige el narrador para introducir sus propósitos investigativos, gana un lugar y un peso mucho más importantes que el que estábamos dispuestos a asignarle al principio, distraídos en la lógica del enigma que propone el policial:

...me apuro a decir lo que me carcome antes de quedarme sin aire.
-empiezo a pensar-le digo- que no se equivocan- los que dicen que Neri- lo quería salvar a Ezcurra- ¿puede ser- o no, que fuera sincero- que realmente creyera- que avisando a todos- iban a frenarlo- que fue el instrumento- el verdugo, pero no el juez- de lo que el pueblo quería- que fue Malihuel, y no él- quien decidió que Ezcurra muriera- y que después (empieza a dolerme, la boca del estómago)- se lavaron las manos- cargaron las culpas- sobre él (ya no consigo tragar aire a fondo- lo chivaron- y hablan mal- de él – para cubrirse- que al – matar a Ezcurra- no hizo más – que acatar- la voluntad – popular? – termino con un hilo de voz e incapaz de continuar me detengo, jadeando. (88)

Retomando entonces desde más atrás, si el policial de Gamerro se inserta en las condiciones concretas del entramado histórico y social argentino habilitando un verosímil a partir de la prescindencia del detective privado y la presentación, en su lugar, de un personaje que se presenta (falsamente) como escritor, también abre una línea quizá no muy transitada por la tradición literaria argentina: un acercamiento a hechos traumáticos del pasado que se distancia tanto de la denuncia como de apuestas alegóricas, ensayadas con distinta fortuna, en las décadas anteriores. Si en la primera línea podemos situar la imprescindible obra de Rodolfo Walsh, en la segunda, un ejemplo feliz podría ser *Nadie, nada, nunca* de Juan José Saer, en que se narra el misterio en torno al robo de caballos que aparecen muertos y con señales de haber sido brutalmente torturados en la costa de la localidad santafesina de Colastiné. Gamerro recalca en otra vía que, hay que decirlo, había abierto ya *Villa*, la novela de Luis Gusmán, a mediados de la década del 90. Quizá una primera coincidencia, en términos de la exploración que abren ambas novelas, pueda sintetizarse en lo que Christian Ferrer refiere como “*la positividad* de la vida, cumplida no *a pesar* sino *en* la dictadura” en

tanto “un sustrato comunitario inconfesable sostuvo todo el andamiaje político, económico y cotidiano de aquella época” y que “tal sustrato no es reducible únicamente al núcleo estatal-represivo” (178) ni a aquellos que, agreguemos, aprobaban y acordaban con su ideología y con sus métodos.

En efecto, el interrogante en torno a ese “sustrato comunitario” es central en Gamerro y también en Gusmán. Pero mientras en el caso de *Villa* se narra el progresivo aislamiento del protagonista que transita prácticamente solo y en silencio el camino que lo llevará a sellar su complicidad con el horror, que actúa “empujado por las circunstancias”, entregado a la fatalidad de unas decisiones que no puede asimilar como propias, y que precipitan unas acciones que son menos inmorales que amorales, por lo que es la indiferencia moral llevada al límite lo que en *Villa* y de *Villa* se vuelve intolerable, con Gamerro nos sumergimos menos en los vericuetos de la conciencia individual que en el tejido de voces de la comunidad entera, más precisamente, en un régimen de funcionamiento de la comunicación que reviste la forma de un *secreto a voces*.

El semiólogo italiano Paolo Fabbri advierte, muy en sintonía con los planteos foucaultianos acerca del poder, que “tenemos que dejar de considerar al secreto como un estado, el secreto es un proceso móvil de la comunicación, o dicho de otra forma la comunicación es una de las modalidades del secreto” (2006). En efecto, desde esta perspectiva, la máscara y el disfraz, todo un repertorio de tácticas de figuración y desfiguración del pasado, de montaje y desmontaje de las memorias históricas, son ellas mismas material de una reflexión sobre la puesta en discurso del secreto. El lugar que se le asigna a este último en la novela de Gamerro pone en el centro la cuestión de las estrategias enunciativas a partir de las cuales ese objeto denominado “secreto” es activamente producido, recibido e intercambiado. Dice Fabbri: “Al revelar unos secretos aparecen otros. La revelación no lo destruye; sencillamente lo desplaza. Conforme avanzamos en el conocimiento descubrimos la existencia de nuevos secretos” (2006). Esta multiplicación se verifica en la novela en tanto el primer secreto, la identidad del asesino, se desplaza, conforme avanza la trama, al que pesa sobre la identidad del narrador, y por último, una vez que sabemos que Fefe es hijo de Ezcurra, al modo en que su propia familia no solo guardó el secreto de su filiación sino que favoreció el asesinato como venganza. En suma, quizá la mayor virtud de esta novela de Gamerro sea que pone en escena la doble tensión del lenguaje: “como pura actualidad, *presencia* sintagmática, y como carga histórica, paradigmática, *ausencia* sobre la que se recorta todo decir, en un diferimiento, espacial y temporal, del sentido” (Arfuch 123).

Referencias bibliográficas

- Althusser, L. *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.
- Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico*. Buenos Aires: FCE, 2002.
- Austin, John L. *Cómo hacer cosas con palabras*. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- Bajtin, Mijail. *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

- Bajtin/Voloshinov, Valentin. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza, 1998.
- Barthes, Roland. *S/Z*. Madrid: Siglo XXI, 1997.
- Benveniste, Emile. *Problemas de lingüística general*, tomos I y II. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- Derrida, Jacques. “La ley del género”, de “La loi du genre”. *Glyph 7*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1980. Traducción de Ariel Schettini para la cátedra de Teoría y Análisis Literario ‘C’, Buenos Aires, UBA, Facultad de Filosofía & Letras, 1991.
- . “Firma, acontecimiento, contexto”. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.
- Fabbri, Paolo. *Tácticas de los signos*. Barcelona: Gedisa, 1995.
- . “El rostro oscuro de la comunicación”. Entrevista con Pablo Francescutti. *Punto de Vista*, n° 86, diciembre (2006). Buenos Aires. Reproducida en Estudios de Semiótica de la Cultura, http://estudiosdesemiotica.blogspot.com/2009/02/paolo-fabbri-el-rostro-oscuro-de-la_1546.html.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad. I- La voluntad de saber*. México D.F.: Siglo XXI, 2000.
- Ferrer, Christian. “Una palabra del idioma castellano. Historia póstuma, historia experimentada y drama jurídico”. *Nueva Sociedad* 161 (1999): 174-181.
- Gamero, Carlos. *Las islas*. Buenos Aires: Simurg, 1998.
- . *El secreto y las voces*. Buenos Aires: Norma, 2005.
- . “La tradición, el oído y las palabras”. *La Nación On Line: Entrevista*, 22 de abril (2006). En http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=798500 (consultado el 24 de febrero de 2009).
- Gusman, Luis. *Villa*. Buenos Aires: Edhasa, 2006.
- Link, Daniel (Comp.). *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Giubileo*. Buenos Aires: La Marca, 1992.
- Mandel, Ernst. “Sociología de la novela negra”. Daniel Link (Comp.). *El juego de los cautos: La literatura policial: de Poe al caso Giubileo*. Buenos Aires: La Marca, 1992. 51-55.
- Todorov, Tzvetan. “Tipología de la novela policial”. Daniel Link (Comp.). *El juego de los cautos: La literatura policial: de Poe al caso Giubileo*. Buenos Aires: La Marca, 1992. 46-51.
- Valderrama, M. *La aparición paulatina de la desaparición en el arte*. Santiago de Chile: Palinodia, 2009.

Fecha de recepción: 20-03-09 / Fecha de aprobación: 04-12-09

In the line opened by *Villa* (1995) by Luis Gusman, *El secreto y las voces* (2005) by Carlos Gamerro returns to the issue of liability in the abduction and enforced disappearance of persons during the last dictatorship in Argentina. Moving the axis of the story from individual responsibility to collective responsibility, the novel involves “investigation” as a literary device and uses some conventions of the detective genre not so much to lead to resolution of an enigma but to explore critically the operation of secrecy as a privileged instance in the production and circulation of meaning, both in the space of those years, as in the disturbing and urgent living memory of today. The voices at the behest of the narrator weaves the story set out to evoke that and other significant events, composing a complex figure whose interest relays not only in the investigation of the responsibility of each person but in the unique modes of articulation and production a conflicting knowledge that –in the form of secret– collectively helped to sustain the military actions in power.

Keywords: Detective genre - Secret - Politics - Responsibility - Memory.

This article focuses on Gender Studies as an analytical theory that allows revealing the representations, ideas, behaviors that have been built socially as “natural” and usually thought of being related to biological differences between sexes. In the text, the patriarchal figure and those who break conventional patterns, known as subordinates, are opposed. The Pink Panther icon acts as an openness symbol that at the same time constitutes the antithesis of a supposed heterosexual supremacy. The text deals with the need of tolerating human diversity tolerance and at the same time calls into question the traditional order. The idea of “subordinatedness” embraces the peripheral status of Latin American people relative to those from developed countries. Also this reflection deals with how democratization fosters human pluralism, although diversity leads to tensions between characters that the novel describes as stereotyped. The unconventional character who embodies the narrator of Efraim Medina is the opposite of the *pater familia*, a sort of enemy of the Catholic Church who does not have any kind moral preoccupation.

Keywords: Gender - subalternity - hegemony - heterosexual - pluralism.