

## Memorias montoneras: metáforas de la guerra en Argentina

**ROSSANA NOFAL**

Universidad Nacional de Tucumán

### RESUMEN

La autora lee la novela de Sergio Pollastri desde la perspectiva crítica de las posibilidades e imposibilidades de la reconstrucción de una historia, a partir de este relato testimonial que se mueve en el territorio de la violencia y las armas (la militancia política) y en el de la subjetividad (la poesía, la ficción). Resalta los vínculos entre vida y literatura, que cruzan toda la novela; así, apela a la metáfora para referirse a dos tipos de silencios en las ficciones sobre la violencia revolucionaria: la opción por las armas y la delación bajo tortura. Resalta el rol de la metáfora en este texto que tensa hasta sus límites el género testimonial, y que cobra su mayor fuerza hacia el final: «La revolución es frágil y superficial como una violeta; aquello que la comparación desarrolla es al mismo tiempo lo que amortigua la caída del salto brutal al vacío con el que la novela cierra su enunciación».

**PALABRAS CLAVE:** testimonio; narrativa argentina; militancia política; militancia montonera; memoria; metáfora; silencio; olvido.

### SUMMARY

The author presents an analysis of Sergio Pollastri's novel from the critical perspective of the possibilities and impossibilities of the reconstruction of a story, from this testimonial account that is conducted in the territory of violence and weapons (the political militancy) and in the realm of subjectivity (poetry, fiction). It stresses the links between life and literature, which are present throughout the entire novel; therefore, it appeals to metaphor in order to refer to two types of silence in the fictions about revolutionary violence: the option for weapons and the divulgation of information under torture. It highlights the role of the metaphor in this text that stretches the testimonial gender to its limits, and which gains more force towards the end:

«The revolution is fragile and superficial as a violet; that which the comparison develops is at the same time what muffles the fall of the brutal leap to the empty space with which the novel ends its enunciation».

KEY WORDS: testimony; Argentine narrative; political militancy; urban guerrilla militancy; memoir; metaphor; silence; oblivion.

EL LIBRO *LAS violetas del paraíso. Una historia Montonera*, de Sergio Pollastri<sup>1</sup> supone una nueva explosión de datos y experiencias sobre la militancia montonera de los años 70 en la Argentina. El desastre de la derrota se convierte en el límite de la escritura y el riesgo de las armas es un hecho identificado. Este trabajo propone la radicalización de una hipótesis. Una vez cruzado el límite del hiperrealismo y la construcción de la tortura en las narrativas sobre la dictadura, el género testimonial se repliega en la construcción de los mitos y las metáforas de una revolución.

La exigencia de lo extremo saca al autor del testimonio del lugar de los desterrados y le devuelve la posibilidad de reconstrucción del precario escenario de los años 70. Pollastri destruye las ideas de un programa futuro de existencia formal y de tono normativo. Simboliza el pasado y se niega a responder con el tono dogmático que impone la experiencia militante. Este nuevo orden se desarrolla fuera de la ley testimonial. En este sentido la novela de Pollastri es un emergente diferente y marca una nueva modulación del género.

El género testimonial invade innumerables mesones de novedades a la vez que se enfrenta a la figura de la repetición de fórmulas rituales y generalizaciones en la construcción de sus sujetos. Al generalizarse los relatos testimoniales sobre la última dictadura militar, el elogio incondicional de la memoria y la condena del olvido, terminan siendo gestos problemáticos. El mandato estatal de hacer memoria esconde un acto de dominación sobre las palabras: nada de silencios. Al mismo tiempo, los testimonios no se escuchan y dificultosamente se transmiten a las nuevas generaciones. Simplemente se los repite, estereotipados, en las efemérides correspondientes a las normas de vida de una sociedad democrática. El yo biográfico, casi confesional, permite

---

1. Sergio Pollastri, *Las violetas del paraíso. Una historia Montonera*, Buenos Aires, Ediciones El cielo por asalto, 2003. En las citas se señalará el número de página respectivo.

acceder al límite, al peligroso umbral en el que se plantea la revisión de la historia de la guerrilla en la Argentina. Al producir una obra de estas características, el autor renuncia a la voluntad de autorreferencia, a la tentación de formular una versión interpretativa de los actos propios.

En las narrativas de la memoria la experiencia individual construye comunidad en el acto narrativo compartido, en el narrar y el escuchar.<sup>2</sup> El género permite un doble juego en la construcción del recuerdo como práctica colectiva e intersubjetiva. Por un lado facilita la permanencia discursiva de una utopía revolucionaria extraña en el momento de su recepción; por el otro permite la posibilidad de mitificar los hechos, ambigüedad que define incluso, las zonas autobiográficas del testimonio de Pollastri. Las memorias se inscriben entonces como un intento de superación de la muerte propia de un régimen político imaginado.

Habían sido cuatro años vertiginosos en los que ya no cabía, ni siquiera el recuerdo del muchachito venido del interior a buscar el título que lo libraba de los puestos pinches de la administración provincial (...) Cuatro años entonces, desde la primera vergüenza que lo empujara a revisar el relato de la historia, a incorporar a John William Cooke y a Hernández Arregui; a pasar de los pasillos universitarios al adoctrinamiento barrial; de la bohemia del poema y la guitarra al abecé de la Guerra Popular Prolongada; de las pintadas a los fierros; de la *escuelita* a la clandestinidad. (391)

La narración de los hechos puede ser leída como la tentativa de un grupo en agonía para proteger su pasado y el paso de la historia; es también un modo de pensar un espejo que permite a los sobrevivientes la pervivencia de la ilusión del pasado en el discurso de la ficción. El deber de hablar se vuelve en el polo opuesto de la violencia que generó la construcción de estas narrativas. Las interrogaciones se suceden aunque no existe ningún deseo de respuesta, la investigación queda entonces en el secreto de lo que está por decirse, en el libro que vendrá. Escribir sobre la militancia puede tener al menos este efecto, gastar los errores, propagarlos, diseminarlos y construirlos como verdaderos. «Hablar» haciendo creer que lo que se dice es «la» verdad. Los que critican o rechazan este juego, ya están en el juego mismo. Escribir es entonces escribir por ausencia.

---

2. Cfr., Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI, 2002, p. 37.

La tensión entre escribir y negarse a escribir rodea la novela de Pollastri. Escribir por rechazo, de modo que bastan algunas palabras para pronunciar una especie de exclusión, como si a la memoria se le obligara a sobrevivir, a prestarse a la vida, para seguir muriendo. En este caso la memoria está amenazada, no por la supresión o el ocultamiento de la información, sino por su abundancia.

El objetivo de esta novela es la restitución del clima de euforia humanista y agitación social vividos en la Argentina de los años setenta. Por esta razón, a pesar de basarse en hechos y personajes en su mayoría reales, preferí privilegiar la unidad temática y el espíritu novelesco, tomándome la licencia de situar arbitrariamente las diferentes acciones y personajes en los alrededores de la ciudad de La Plata, lo que convierte a unas y otros en puros elementos de ficción. (7)

La enunciación se despoja del sujeto de carne y hueso para preservar al personaje de la ficción, en el que se sigue manifestando, de manera nostálgica, la relación de un *yo* con su pasado. La realidad tiene poca importancia, la pregunta por la naturaleza de la derrota es parte de la derrota misma. El enunciado del título, «una historia montonera» no es una interrogación al pasado sino una especulación ficcional sobre los climas, los ruidos, los olores de una época y el desastre de sus contratiempos. Es la figura del *otro* la que expone la historia a la unidad, dotándola de una singularidad irremplazable. El narrador, Gustavo primero y Damián después es siempre el otro de Sergio Pollastri, quien inscribe su firma al final de relato. Aun prestándose a un uno, ese otro que no es éste ni aquel, se suma a la pérdida. Ese personaje permite asumir una fractura con el pasado, y la decisión siempre dispersa, dividida y ajena de separarse de la militancia que queda restringida a una singularidad temporal.

La novela se abre con los ruidos de una calle invadida por la voz impersonal de una multitud que en la avenida Paseo Colón canta «Si este no es el pueblo/ el pueblo dónde está», (5) unos días antes del espacio político que se abre con la asunción de Héctor Cámpora a la presidencia de la nación. Una colección de cánticos inauguran la reconstrucción subjetiva de la historia. Las marcas de identidad se definen por los tonos primeros impersonales de las voces mezcladas y luego únicas e identificables de los protagonistas. Gustavo Ferrero y Cabeza Adrián caminan hacia la plaza; desde donde están solo pueden ver a lo lejos, los carteles de la FURN y Montoneros. El canto

de la multitud cambia y comienza a escucharse desde el fondo de la comuna que los lleva «qué lindo, qué lindo, qué lindo que va a se /el Hospital de Niños en el Sheraton Hotel». (19)

Cuando las gargantas aflojaron el volumen, el Cabeza Adrián infló los pulmones y lagó el *Lanusse, Lanusse, Lanusse gorilón*, y al instante la columna entera lo completó: *el pueblo te saluda ¡la puta que te parió!*

–¡Grande Cabeza! Festejó Gustavo Ferrero. No es fácil largar un cántico e imponerlo al resto. (...)

–¡Es de no creer!

–¿Te imaginás si tu viejo se entera de que estás aquí? –lo verdugueó el Cabeza Adrián

–Ni pensarlo: ahí nomás me corta los víveres. (19)

En tanto relato de aprendizajes, el primer movimiento narrativo es la construcción de «los perejiles» a los que está dedicada la novela de Pollastri. La segunda escena se hilvana al relato y presenta al personaje de Gato Armendáriz en un bar exponiendo las ideas políticas y las contradicciones más importantes del momento, sobre las posibilidades de la revolución en la Argentina, la discusión entre socialismo y peronismo, los cruces de la organización Montoneros en el debate. Nuevamente Cabeza entra en la misma escena anterior y el dogmatismo ocupa el lugar común del discurso político. El espíritu es la agitación, la inquietud. Los personajes están fuera del movimiento político, lo rodean y se acercan al límite que en la novela se construye como el punto neutro, sin contradicción y por lo tanto, un umbral peligroso.

El Cabeza Adrián alza las cejas y se reacomoda en la silla. Finalmente se anima:

–¿Y entonces por qué los montos realizan operativos militares con los troskos del ERP?

Porque a pesar de las diferencias políticas son compañeros frente a un enemigo común. (20)

El Gato Armendáriz ya está medio afónico. Acerca dos silla, se sienta en una y deja descansar los pies sobre la otra:

–Y como ningún pueblo del mundo consiguió el poder sin luchar, la guerra es inevitable –dice, recorriendo las caruchas pensativas de los otros tres. Por supuesto que no va a ser fácil. Por eso los montos hablan de una guerra popular prolongada. Si bien los milicos tienen el poder militar, nosotros contamos con las organizaciones revolucionarias armadas, con el poder político, y tenemos a Perón como conductor. El objetivo consiste en movi-

lizar a la clase trabajadora para crear un verdadero ejército peronista que nos lleve al socialismo nacional. (23)

Las palabras del Gato están dirigidas a quienes no conocieron sino de lejos o parcialmente la interrupción de la historia; sin embargo hay que velar por lo que recomenzó a partir de ese fin del cual el narrador no termina de despertar. El testimonio se aleja de las fronteras que impone un yo individual y construye personajes cuyos perfiles permiten entrever la sombra anticipatoria de la tachadura; el discurso que se clausura y se cierra a sí mismo, que se tacha con el dogmatismo de la militancia, que borra las fisuras y en el mismo momento tacha la posibilidad del recuerdo. Las formas literarias y las construcciones metafóricas devuelven la posibilidad del recuerdo, reponen el gesto del memorioso en la fragilidad de la memoria, la memoria a su pérdida. Mediante una reconstrucción arqueológica<sup>3</sup> de los escenarios la novela remite a formas no históricas del tiempo, a su otredad, a la indecisión eterna sin destino, sin presencia. El encuentro con el Gato se cierra con el paso del trabajo en la Unidad Básica, «la escolita» a otra legalidad que sorprende a Gustavo, es otra instancia del rito de iniciación:

—¿Adónde traslada al Gato? —pregunta Gustavo.

—Me contó que lo cambian de tareas.

—Con eso te quiso decir que pasa directamente a los fierros ¿no? —comenta como al pasar, con la sospecha de cometer una liberalidad. Yo quisiera verlo antes de que se vaya.

Me dijo que te pasará una cinta a través del Negro Julio. (131)

La novela opera sobre dos silencios de los relatos sobre la violencia revolucionaria: la opción por las armas y la delación bajo tortura. Si para el primer fantasma se juega en la primera persona de los enunciadados de Gustavo y Damián, para el segundo se desliza hacia una tercera persona sin sujeto, con enunciadados móviles entre el Moncho y Cabeza. Lisa y vana, la palabra se pierde en un abismo del yo evanescente, simulado, imitación de sí mismo y de las

- 
3. La escritura me recuerda al oficio del arqueólogo para desenterrar el pasado, al cuidadoso y delicado trabajo del pincel para excavar sin violentar el terreno en que se trabaja, sin removerlo, excavar según el trazado de cuadrículas marcadas en grandes superficies, excavar a partir del detalle. No es la pala que violenta la superficie ni la avidez de los saqueadores.

contradicciones del centro autorial. La opción por las armas pone en juego también la memoria literaria que se clausura con el *secuestro* de libros y la incautación de las obras de Marcelo Pichón Riviere, Enrique Medina, Héctor Lastra y Manuel Puig. Vida y literatura aparecen absolutamente vinculadas, y se cruzan en una misma construcción de la subjetividad. Los procedimientos represivos tienen como objetivo la cacería de cuerpos y de libros; las líneas de la huida solo permiten la circulación de un libro, que por las marcas de la resistencia, se convierte en una suerte de «Biblia», una palabra verdadera, que sostiene en momentos de tensión, que ilumina los caminos a seguir. Este lugar está ocupado en la novela de Mario Benedetti, *El cumpleaños del Juan Ángel*, curiosamente camuflado con un título de Corín Tellado: *Las violetas del paraíso*:

La voz de Tito sorprendió a Damián mientras trataba de convencerse de que la guardia era innecesaria porque el lugar era seguro.

—¿Leíste el último libro de Mario Benedetti?

—¿Leer un libro? Ya no tengo tiempo ni para hojear el Patoruzú.

—Son las reflexiones de un combatiente tupamaro el día de su cumpleaños. Está escrito como un verso largo pero es una novela —aclaró, estirándose hasta la campera Levis para sacar del bolsillo un libro diminuto y maltratado, de tapa deformada, pegada en varias partes con cinta transparente

—¿Lo encontraste en un tacho de basura?

Tito largó la risa.

Está camuflado —dijo, y se lo pasó. (199)

[...] Tito bajó el libro camuflado y estudió el efecto en la cara impactada de Damián.

—Este libro es una maravilla, che. ¿Cómo se llama?

—*El cumpleaños de Juan Ángel* —respondió Tito, aunque en la tapa se leía *Las violetas del paraíso*. (203)

Esta escena organiza significados importantes sobre la transmisión de un mandato de lectura y de militancia. También construye la figura interpretativa del texto en tanto asocia elementos disímiles y traslada significados. Las flores del paraíso son las violetas; el paraíso imaginario del relato es la revolución y su consolidación; la construcción de una vinculación peligrosa: revolución y violetas. La construcción del *oxímoron* nos hace pensar en gestos vivaces que se arraigan fácilmente, con una tintura superficial que tiende más a la desaparición que a la permanencia. El juego se reproduce en los títulos contrapuestos: la inscripción del romanticismo y la escritura del erotismo de Corín Tellado con la dureza de la militancia de Benedetti. *El cumpleaños de*

*Juan Ángel* de 1971 está dedicado a Raúl Sendric, fundador del «Movimiento de Liberación Nacional» (MLN-TUPAMAROS), es también un homenaje a los movimientos guerrilleros de América Latina por la liberación. Es la última obra de Benedetti antes de su «exilio combatiente» en Argentina; ahí quedan delimitadas las virtudes del héroe revolucionario, su grandeza y sus contradicciones. Hay un ideologema positivo frente a la revolución y un elogio al arte de escribir y al oficio del escritor. En la construcción metafórica siempre es posible definir un dominio, un origen del préstamo de los significados.

La construcción metafórica de Pollastri consiste en dar a la palabra revolución el nombre que pertenece a paraíso; este uso es propio, originario y constitutivo de la enunciación. La oposición no es común, se trata más bien de una sustitución de la idea de paraíso por una palabra ausente pero disponible en el imaginario utópico del recuerdo.<sup>4</sup> El objeto, constituido casi en un emblema, acompaña al personaje durante su periplo del héroe. Damián quiere convertirse en Juan Ángel, personaje modelado con las virtudes más importantes de la ética militante. Lo pierde en un ómnibus cuando un policía circunstancial lo increpa con una pregunta sin sentido; perderlo supone la inauguración de un nuevo código en el lenguaje.

En un lapsus, Damián se preguntó si volverían a verse para poder conferarle la pérdida del libro y recitarse trozos de *Las violetas del paraíso*. Al cerrar la puerta, tomó definitiva conciencia de los riesgos de meter la cabeza en la boca del león. Cambió entonces la palabra muerte que le acicateaba la tranquilidad, por otra más honorable: caída. (393)

El itinerario del libro de Benedetti y su mandato de hacer la revolución está siempre por detrás de la trama de *Las violetas*, a la vez que la articula como una memoria revolucionaria. La necesidad de una poesía convive con la nueva alfabetización del personaje en términos de consignas políticas de la enunciación discursiva montonera. La enseñanza del mito, que es educativo como todo mito convertido en fábula, se entrega a la fascinación de las imágenes.

---

4. En este punto sigo las definiciones de Paul Ricoeur (*La metáfora viva*, Buenos Aires, La Aurora, 1977, p. 36), en donde se considera en toda metáfora no solo la palabra o el nombre único, cuyo sentido es desplazado, sino el par de términos, o el par de relaciones entre las que se opera la transposición. «como dirían los autores anglosajones, siempre son necesarias dos ideas para hacer una metáfora».



Héctor se instala al lado de Damián, controla la redacción, cabecea su acuerdo:

—Ahora me ponés fecha y lugar ¿no?, y las consignas «libres o muertos, jamás esclavos», «Hasta la Victoria mi General» Después dejás un espacio y en el medio, en mayúsculas, ponés «Montoneros». (346)

Imágenes que no solo engañan sino que vuelven insensatos los postulados en cuanto dogmatismos. La muerte está siempre presente, casi sin nombrarse a través del juego metafórico de una violeta. Un encantamiento que abre el abismo tremendo de lo subterráneo a la vez que refleja, peligrosamente, la proximidad de una ilusión en la superficie: la revolución está a punto de acontecer, basta con escribirla, con espacios, con mayúsculas. Los capítulos se suceden de acuerdo al orden cronológico de los hechos acontecidos y reconstruidos en fragmentos de diarios, material cedido al autor por Silvia Sigal. La cuidadosa selección del material provee la columna vertebral a la escritura. A pesar de la apariencia azarosa en la que se suceden los capítulos, el eje semántico más importante es la construcción del atentado en los medios gráficos. Conviven en un mismo espacio textual los fragmentos de los diarios oficiales con los de *El Descamisado* y *La causa peronista*. Frente a los documentos políticos que aparecen nombrados, los recortes oficiales son restos sueltos y dispersos. En estos papeles sueltos sin una referencia contextual precisa ni a la autoría, ni a las condiciones de la edición, ni a las fechas de publicación, se construye un imaginario de opuestos en los que se reproduce la tensión discursiva entre poesía y realidad.<sup>5</sup>

Si bien el autor en el prólogo había delimitado las fronteras del relato en la ciudad de La Plata y sus alrededores, en las apariciones de los relatos

- 
5. Cito algunos ejemplos: «INTENSO DESPLIEGUE ANTIEXTREMISTA, dice el diario. La acción antisubversiva que se desarrolla en el centro y noroeste del país tras los golpes en las unidades de Villa María y Catamarca, arrojaron importantes y positivos resultados». (303); «INTENSIFICASE LA ACCIÓN ANTIEXTREMISTA EN LA PROVINCIA DE TUCUMÁN, dirá el diario. Fuentes locales dignas de crédito informaron que desde hace varios días se lleva a cabo un amplio despliegue de las Fuerzas de Seguridad en la zona selvática vecina a Famaillá, donde la organización declarada ilegal habría abierto un foco de guerrilla rural declarándola «zona liberada» y operando con total control de la situación». (316); «PROCEDIMIENTO ANTISUBVERSIVO EN LA PLATA, dice el diario. La policía de la provincia de Buenos Aires informó que durante un procedimiento antisubversivo fue detenido el obrero de la construcción Eduardo Jacinto Almada, militante de la JTP, en cuyo domicilio se encontraron armas y abundante literatura de carácter extremista». (317)

apócrifos de las noticias reconstruye el mapa de las operaciones guerrilleras incorporando los puntos de Catamarca, Villa María y Tucumán. No se explica un desplazamiento de los personajes, pero el discurso revolucionario se expande en todo el territorio, y los personajes se constituyen en tipos que pueden reproducirse indefinidamente. En la novela coexisten estos recortes arbitrarios y caprichosos de diarios sin nombres, con los fragmentos de un diario personal de la militancia y los textos de Mario Benedetti. El territorio ocupado por las armas en el espacio de la militancia, está ocupado por la poesía en el espacio de la subjetividad. Hay una aparente elección, como término de referencia del discurso testimonial, del uso ordinario de las palabras; la metáfora del título, anuncia una teoría del «desvío» que se convertirá, en la escritura de la novela, en el criterio de su estilística. El desvío y la mezcla de elementos disímiles, constituyen un escape al fantasma de la banalidad:

Por eso no debería permitir que la lucha anulase su parte creativa. Era necesario que retomase la poesía. Con un nuevo fundamento, pero había que hacerlo. Si razones de seguridad se lo exigían, debería memorizar los poemas que cantasen imágenes de la guerra revolucionaria. Como el Juan Ángel de Mario Benedetti. (302)

[...] Es que a veces se pasaba por crisis derrotistas. Por suerte, como el Juan Ángel de Mario Benedetti, siempre aparecía la luz que a uno lo encarrilaba. Cuba para la revolución, y una muchacha como Celia por la reivindicación individual. Lo último había sido otro lapsus. Pestañó un par de veces para alejar la idea de la cabeza. (316)

Para afrontar la explicitación de la guerra revolucionaria, la metáfora de las violetas desordena una red por medio de una atribución escandalosa al paraíso. La idea de trasgresión convierte a un desvío que al comienzo puede pensarse como puramente lexical, en una amenaza para la clasificación de las categorías históricas. Nos resta pensar la relación entre el revés y el derecho del título y el anuncio de una historia monotonera. La sugestión es la siguiente: ¿no es necesario decir que la metáfora destruye un orden para producir otro? La pregunta se abre entonces sobre la lógica del descubrimiento. La inscripción de la violencia, llevada a sus últimas consecuencias supone la redescubrimiento de una realidad, ocupada en la novela, por el espacio narrativo de la delación. El cruce aberrante, por momentos, del testimonio con el discurso poético, nos permite explorar a fondo esta idea que va directamente a destruir la tentación de reducir la metáfora del título a puro ornamento.

—¡Dónde era el control hijo de puta! —exige el Tino montado sobre el Vasco, que vomita las primeras arcadas de sangre sobre la alfombra del auto, mientras el Moncho se mantiene tieso de pánico contra la puerta. ¡Con quién te tenías que ver, adónde ibas! (331)

—¿Juicio revolucionario por cantar bajo tortura? Se había animado a cuestionar Damián sosteniendo la mirada de Celia. ¿No fue suficiente con que le asesinasen el padre?

—La organización entiende que la tortura es perfectamente soportable respondió ella. Cientos de compañeros la aguantaron sin cantar aun a costa de paros cardíacos, como el Negro Quieto o Caride.

¿Juicio revolucionario por cantar en la parrilla? Se repitió, a la defensiva, porque aún lo maltrataba el beneficio de la duda: ¿hubiera cantado en el lugar del Vasco? (407)

La mediación simbólica de la metáfora permite deconstruir las descripciones heroicas y reconocer no solo el carácter de enunciado de la metáfora sino también su pertenencia al orden del discurso. La novela propone un itinerario del aprendizaje y la configuración casi mágica de los puntos de luz, del ritmo incipiente de los cánticos iniciales que rigen casi todo el lenguaje que «ellos», los «perejiles» hablan y escriben incluso, antes de ser nombrados. Todo es ritmo y vértigo hasta el final inscripto como un salto al vacío y a la muerte.

—¡Saltemos, saltemos!

Damián la vio perderse hacia la derecha de la puerta.

Entonces calzó firme el dedo en el gatillo y respiró hondo:

¡Montoneros, carajo! —gritó y también saltó. (419)

Con la nueva apertura del testimonio en la novela de Pollastri tocamos los límites de una enunciación extrema: a saber, que la construcción metafórica que altera el orden establecido en el protocolo del imaginario del género sobre todo en cuanto a los mandatos de versomilitud y el carácter de prueba legal de los hechos denunciados. La conciencia del personaje cierra el relato con una explicitación ausente: sí, es la verdad, pero yo me había equivocado. Pero es también esa retórica la que permite descubrir los fundamentos de la hipótesis de guerra revolucionaria y sus secretos: la opción por las armas y la delación. Este descubrimiento, frente a la vulnerabilidad de los sobrevivientes necesita una demostración especial que solo puede acontecer mucho

tiempo después de los hechos narrados. Se crea entonces una proximidad entre el enigma encerrado en la metáfora y una extraña apelación a la derrota. La revolución es frágil y superficial como una violeta; aquello que la comparación desarrolla es al mismo tiempo lo que amortigua la caída del salto brutal al vacío, con el que la novela cierra su enunciación. \*

Fecha de recepción: 25 enero 2007

Fecha de aceptación: 30 marzo 2007

### **Bibliografía**

Blanchot, Maurice, *La escritura del desastre*, Caracas, Monte Ávila, 1990.

Jelin, Elizabeth, *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI, 2002.

Nofal, Rossana, «El testimonio de la militancia montonera en la Argentina, Miguel Bonasso», en *Entre pasados, Revista de Historia*, Buenos Aires, año XI, No. 20, julio 2001a, pp. 55-74.

— *La escritura testimonial en América latina. Imaginarios revolucionarios del sur*, Tucumán, Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 2001b.

Ricoeur, Paul, *La metáfora viva*, Buenos Aires, La Aurora, 1977.