

Espectros del terrorismo de estado en “Casa tomada” y *Plan de evasión*. Espectros del *Plan*

Marcela Domine
UBA

“Si el deseo produce, produce lo real.” (G. Deleuze, *Lógica del sentido*)
“delira y ve los espantos.” (A. Bioy Casares, *Plan de evasión*)

En *Los espectros de Marx*, Derrida reflexiona sobre el modo en que se abre el Manifiesto comunista: “Un espectro recorre Europa”, y relaciona que el texto comience por la palabra ‘espectro’ con la modalidad enunciativa de promesa que caracteriza al manifiesto. Anuncia lo que *vendrá*. En Marx ese fantasma – que Derrida prefiere traducir por espectro– se relaciona con el temor que los europeos sienten por el eventual o futuro avance del comunismo.

Reencuentra esa misma articulación entre fantasma y juramento en *Hamlet* de Shakespeare. Esa enunciación a futuro hace que la diferenciación temporal pasado-presente-futuro se altere; enloquece los tiempos: “**The time is out of joint**”, el tiempo está **desarticulado**, descoyuntado, desencajado, dislocado, el tiempo está trastocado, acosado y trastornado, **desquiciado**, a la vez desarreglado y loco. El tiempo está fuera de quicio, el tiempo está deportado, fuera de sí, desajustado” (Derrida, 1995:44).

El espectro, que se manifiesta en las apariciones-desapariciones-reapariciones, tiene un rasgo anticipatorio: “Proviene de lo que, por esencia, aún no provino, menos aún vino y que, por lo tanto, queda por venir” (Derrida 1995: 44).

Me interesa pensar esa relación entre espectro-anticipación-terror en dos textos de la narrativa argentina de la década del 40: “Casa tomada” de Julio Cortázar y *Plan de evasión* de Bioy. El primero fue leído por la crítica especializada

muchas veces como una representación del peronismo¹. El segundo está temporalmente situado en el período de la primera guerra mundial y se escribe casi al final de la segunda. Propongo analizar el modo en que ambos relatos (re)presentan anticipaciones del terrorismo de estado.

En el final de “Casa tomada” de Cortázar hay una paradoja: una vez que la casa es usurpada, los hermanos deciden salir **pero** cerrar la puerta y arrojar la llave, “no fuese que a algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada.” (Cortázar, 2001: 21). El final absurdo del relato, lo inesperado de la reacción del narrador-personaje (quien, por otra parte, no ha resistido el avance de los intrusos), sorprende. Ese potencial de la frase que cierra el relato “no fuese que...” se proyecta hacia el futuro con una sensación de terror indefinible. Los hermanos –que son obligados a abandonar el espacio íntimo y familiar, que *se van* donde puede inferirse el exilio al que por ejemplo Cortázar saldrá en el mismo año de publicación de Bestiario–a eligen *cerrar* la puerta, clausurar: los intrusos han quedado encerrados.

La casa que ha quedado clausurada tendrá otros usos: según parece, ya no se leerá, no se tejerá, porque se ha convertido en un espacio completamente lleno de barbarie. Cuando la abandonan, los hermanos repolitizan la casa, le cambian el uso y además la invisibilizan (los vecinos no podrán ver porque está cerrada) de la misma manera en que en el relato de Cortázar es mejor ocultar los hechos, disimularlos.

Hay una violencia extraña de este relato; el encierro inexplicable. *Viene de otro lado, de otro tiempo*. Como espectro, la casa tomada con clausura definitiva remite a las prisiones y los espacios de cautiverio como lugar imposible. Como afirma Agamben: “Auschwitz representa [] la experiencia devastadora en que se hace que lo imposible se introduzca a la fuerza en lo real. Es la existencia de lo imposible, la negación más radical de la contingencia[]. La definición goebbelsiana de la política -“el arte de hacer posible lo que parece imposible”- adquiere aquí todo su peso”. La casa cerrada que cambia su uso anticipa los espacios reutilizados para encerrar prisioneros, los espacios reconvertidos en

¹ Véase, por ejemplo: SEBRELLI, Juan José Buenos Aires, vida cotidiana y alienación, Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires, 1965, PIGLIA, Ricardo La Argentina en pedazos, Ediciones De la Urraca, Buenos Aires, 1993 o KORN, Guillermo (comp.) El peronismo clásico: descamisados, gorilas y contreras, Paradiso, Buenos Aires, 2007. Capítulos: GAMERRO, Carlos “Julio Cortázar, inventor del peronismo”.

campos de cautiverio que sarcásticamente llevan nombres como “La canchita”, “La perla” o “El olimpo”. Espacio del horror del que el sujeto debe salirse para siempre; dejarlo atrás, no regresar. Cito a Agamben: “En esta perspectiva, el campo de concentración como puro, absoluto e insuperado espacio biopolítico, aparece como el paradigma oculto del espacio político de la modernidad, del que tendremos que aprender a reconocer las metamorfosis y los disfraces.” (Agamben, 1998: 156).

Bestiario, donde aparece el cuento de Cortázar fue publicado en 1951, pero escrito en 1945. Del mismo año es la publicación de la novela de Bioy. También se trata de una narración en primera persona que cuenta las desoladoras miserias que el teniente Nevers pasa en esas islas y tiene la forma de una comunicación epistolar.

Los hechos que Nevers narra se relacionan con el experimento que Castel está llevando a cabo con los prisioneros de la isla: manipulación del sistema nervioso mediante cirugías para alterar la percepción de los presos². Logra neutralizar las emociones y también el sistema de locomoción; se mueven imperceptiblemente, en una lenta rotación. A estos sujetos se los denomina “los transformados”. Y manipulación del espacio físico real (la celda) para convertirlo en una máquina perceptiva que los cautivos decodifican como una isla³. Se trata de un *programa* sistemático en el que la autoridad local decide intervenir los cuerpos de los presos: “No se puede decir de manera más clara que el fundamento primero del poder político es una vida a la que se puede dar muerte absolutamente, que se politiza por medio de su misma posibilidad de que se le dé muerte” (Agamben, 1998: 115). En esta intromisión biopolítica en el cuerpo de los cautivos, reaparece el problema del espectro: “Para que haya fantasma, es preciso un retorno al cuerpo, pero a un cuerpo más abstracto que nunca.” (Derrida, 1995: 182). Es decir que el espectro se convierte más bien en cierta “cosa” difícil de nombrar: ni alma ni cuerpo, una y otro (Derrida, 1995: 21).

² “Programa: operar en el cerebro y a lo largo de los nervios. Operar los tejidos (epidermis, ojo, etc.). Operar el sistema locomotor [...] Les modifiqué el sistema visual. Ven como por lentes de larga vista puestos al revés. La superficie de una celda puede parecerles una pequeña isla.” / “Combiné la vista con el oído. [...] Los transformados ven a través de un cuerpo sólido y opaco. Con esto perfeccioné la abolición de los límites de la celda.” (Bioy Casares, 1974: 168-169-170).

³ “...para los pacientes, las celdas [...] pueden ser una isla. La fábula de Robinson es una de las primeras costumbres de la ilusión humana y ya ‘Los trabajos y los días’ recogieron la tradición de las Islas Felices: tan antiguas son en el sueño de los hombres”. (Bioy Casares, 1974: 166-167).

Remisión siniestra al tema de la utopía que la isla llevaba implícita en los escritos literarios, filosóficos y políticos, la novela trabaja obsesivamente la cuestión de la pérdida de libertad, de la imposibilidad de radicar la fantasía de liberación en ningún espacio. Otra vez el espacio recibe una resemantización sarcástica: la isla que había sido el sitio utópico de la liberación del hombre se convierte en la novela en espacio de encierro definitivo, porque los prisioneros mueren cuando se trata de salvarlos sacándolos de las celdas. Dice Castel respecto de su propio experimento: “*sería un sarcasmo devolverles la libertad en sus propias celdas*”. La violencia sarcástica se sobreimprime al espacio, a los cuerpos y al plan de evasión: no es posible evadir la pérdida de libertad ni la muerte.

Esta referencia al pasado del futuro o a la anticipación ficcional de lo que vendrá en los hechos históricos “se trata de una perturbación del *déjà vu*, e incluso de ‘siempre *déjà vu*’” (Derrida, 1995: 31) sostiene Derrida. Esta fantasía de violencia estatal, fantasía en los términos de un fantasma inconsciente y colectivo, viaja en el tiempo. “Lo fantasmal se emplazaría como el movimiento de esa historia” (Derrida, 1995: 18). El espectro siempre es social y atraviesa los tiempos. El plan sistemático de Castel viaja al futuro y reaparece. Repite; porque el espectro requiere la repetición: “¿qué *es* un fantasma?, ¿qué es la *efectividad* o la *presencia* de un espectro? [...] Repetición y primera vez, pero también repetición y última vez, pues la singularidad de toda *primera vez* hace de ella misma también una *última vez*” (Derrida, 1995: 26).

Un fantasma recorre América Latina, enmascara un espanto por la presencia de las clases populares en el espacio de la nación. Anuncia un terror, reedita el conflicto entre civilización y barbarie. Pero la barbarie vendrá desde el estado, y ese es el mensaje que la novela de Bioy envía al futuro.

Desde esta perspectiva, los relatos de Cortázar y Bioy Casares se convierten en testimonios. En *La memoria, la historia, el olvido* Paul Ricoeur lo define así: “La especificidad del testimonio consiste en que la aserción de realidad es inseparable de su acoplamiento con la autodesignación del sujeto que atestigua. De ese acoplamiento procede la fórmula tipo del testimonio: yo estaba allí. Lo que atesta es, indivisamente, la realidad de la cosa pasada y la presencia del narrador en los lugares de los hechos. Y es el testigo el que, precisamente, se declara tal” (Ricoeur, 2004: 211).

La novela de Bioy, construida como una serie de cartas, comienza así:

“Todavía no se acabó la primera tarde en estas islas y ya he visto algo tan grave que debo pedirte socorro, directamente, sin ninguna delicadeza. Intentaré explicarme con orden.”

La estructura de esta primera entrada remite al “Yo estaba allí” con el que Paul Ricoeur caracteriza al testimonio. Nevers debe testimoniar los hechos por los que no pueden hacerlo, tanto los que han muerto como aquellos a quienes Castel ha desubjetivado mediante sus operaciones. Como sostiene Agamben “si el superviviente da testimonio no de las cámaras de gas o de Auschwitz, sino por el musulmán; si habla sólo a partir de una imposibilidad de hablar, en ese caso su testimonio no puede ser negado. Auschwitz –aquello de lo que no es posible testimoniar- queda probado de forma irrefutable y absoluta”. De hecho Nevers es un testigo impensadamente perfecto: da testimonio por los que no pueden y sus escritos quedan como su propio testimonio después de su desaparición. Porque al final del relato, Enrique Nevers es un desaparecido: “Sobre Enrique tenemos, todavía, noticias contradictorias. Algunos penados declaran que fue asesinado por Marsillac, alias el Cura; otros, capturados en las Guayanas, que huyó en bote, con el pretexto de perseguir a De Brinon” (Bioy Casares 1974: 175).

Pero Ricoeur agrega que el testigo no se limita a decir “Yo estaba allí”, sino que añade: “Créanme”, “entonces la certificación del testimonio solo es completa por la respuesta en eco del que recibe el testimonio y lo acepta, por tanto, el testimonio no solo es certificado sino acreditado” (Ricoeur, 2004: 212). El testimonio de Nevers es asediado por el segundo narrador, su tío, quien cuestiona toda posibilidad de verdad en su relato.

La violencia de los hechos se imprime en la violencia con que el tío, que es la figura de autoridad del relato, que es el responsable del castigo de Nevers y quien le impone la obligación del exilio lejos de la amada, desacredita su testimonio. “Hay testigos que no encuentran nunca la audiencia capaz de escucharlos y oírlos”, afirma Ricoeur (Ricoeur, 2002: 214). De Nevers entonces no queda nada: ni su cuerpo, ni su voz, ni su escritura son rescatados. De la misma manera en que, después de tirar la llave, no queda de los hermanos más que el silencio.

El mensaje queda cifrado, secreto, como un mensaje en una botella y debe viajar al futuro para ser escuchado, para que se le devuelva su principio de verdad. En la década del '80, tanto Cortázar como Bioy escribirán relatos que dan cuerpo a esas anticipaciones espectrales: "Grafitti" y *La aventura de un fotógrafo en La Plata*⁴ construidos ambos en torno a la figura del desaparecido.

Bibliografía:

Agamben, Giorgio. *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia, Pretextos, 1998).

Lo que queda de Auschwitz, Valencia, Pretextos, 2000.

Bioy Casares, Adolfo. *Plan de evasión*, Buenos Aires, Kapelusz, 1974.

Cortázar, Julio; *Bestiario*, Madrid, Punto de Lectura, 2001.

Dámaso Martínez, Carlos. *Una poética de la invención: la renovación del fantástico en Bioy Casares*, Villa María, Eduvim, 2014.

Derrida, Jacques. *Espectros de Marx*, Madrid, Editora Nacional, 1995.

Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*, Bs. As., FCE, 2004.

⁴ "Marcela Walter Salas, en su tesis titulada 'La representación de lo real en las novelas de Bioy Casares' señala que esta novela se refiere 'claramente al período que va de 1976 a 1983'. Es decir, a los años de la dictadura militar. Y en este aspecto afirma que alude, en el registro y las convenciones del género fantástico, a la situación amenazante y criminal de la represión instaurada por el gobierno de facto. Sobre todo en la construcción que a través de lo fantástico Bioy traza una nueva e inédita presencia de lo espectral, digamos de un nuevo tipo de *fantasma* que va a representar la figura del *desaparecido* en la realidad ominosa argentina de esos años de genocidio practicado como una política de estado." Citado por Dámaso Martínez (Dámaso Martínez, 2014: 183).