

*Santo oficio de la memoria*A

SUJETO FUNCIONAL E IMAGINARIO COLECTIVO

Carmen Bustillo
Universidad Simón Bolívar, Caracas



PALABRAS CLAVE

Construcción del sujeto, imaginario, imaginación, memoria, identidad, realidad y representación ficcional

RESUMEN

Esta aproximación a *Santo oficio de la memoria*, de Mempo Giardinelli –obra emblemática de las búsquedas narrativas del fin de milenio–, indaga en las relaciones e interdependencias de la representación de lo real a través de la figura del sujeto ficcional, figura que va construyéndose en las voces que recorren el texto desde

el autor implícito para concretarse en las formas de narrador implícito, narrador figurado, personaje y narratario hasta confluir en el receptor, y que a su vez remiten a un autor y lector reales cuyas percepciones del mundo responden a las modelizaciones del imaginario cultural. Dicho campo de indagación permite

la problematización de nociones tan cuestionadas en la posmodernidad como son las de sujeto, realidad y representación, y la propuesta de la categoría de

imaginario como clave en el proceso de edificación de los mundos ficticios, así como en la resemantización de significados.

KEY WORDS

Construction of the subject, imaginary, imagination, memory, identity, reality and fictional representation

ABSTRACT

Through the analysis of Mempo Giardinelli's *Santo oficio de la memoria* –emblematic novel that shows the major quests of latin american narrative at the end of the past millenium– this article inquires into the relations and interconnections between reality and representation by focusing in the figure of the fictional subject, whose construction originates in the voice of the implied author and takes shape, inside the text, in the dialogue among the implied and dramatized

narrators, the characters and the dramatized and postulated readers, which, at the end, refer to the author and the reader outside the text, with their perception of reality and cultural imaginary. This ground of analysis opens the way for the approach to controversial concepts such as the subject, the real and its representation, and allows to propose the category of the *imaginary* as a keystone to the processes of building fictional worlds as well as to the reconstitution of meaning.

QUISIERA SIMPLEMENTE HABLAR DE SER. DE UNA INTEGRIDAD. YO QUIERO ESO: QUE CADA UNO SEA COMO PUEDA, COMO QUIERA, como sepa. Y como le hayan enseñado, desdichadamente. Estamos en el terreno de las conjeturas, claro, y eso es riesgoso. ¿No está en estos riesgos, quizá, la potencial respuesta a esa idea tan ajetreada y desteñida: la integridad? ¿Qué integridad le exigiremos a los otros, y tan luego a nuestros hijos, si nos criaron desintegrados, atomizados, mentidos, disgregados, parcializados, en una perfecta y demente dialéctica de buenos y malos [...] de verdad y mentira [...] de amor y de odio [...] de aprobación y rechazo, de absolución y culpa...?

Mempo Giardinelli:
Santo oficio de la memoria

Las palabras recién citadas multiplican una serie de interrogantes de importancia coyuntural: ¿Qué es el sujeto? ¿Quién y cómo es? ¿A través de qué códigos y mecanismos se construye? ¿Cómo se define dentro de las oscilaciones de la integridad y la fragmentación? ¿De qué formas se interrelacionan y se condicionan mutuamente imaginario y sujeto? Y de allí podemos deslizarnos a otras tantas:

¿Puede generar la ficción un sujeto verosímil con atributos propios? ¿Puede hablarse de *sujeto ficcional*? ¿Qué papel desempeña éste en el juego de representaciones y modelizaciones del imaginario colectivo? ¿Qué significan sus figuras y voces posibles para la estética y para el diálogo cultural?

Hoy, se ha reformulado la visión de la historia, la imaginación ha tomado nuevos caminos; la novela, y el autor que la preside, multiplican movimientos y estrategias; la noción de sujeto se revisa desde diferentes perspectivas.

Santo oficio de la memoria (1991, Premio Rómulo Gallegos 1993), de Mempo Giardinelli, parecería hurgar en todas ellas desde una de las texturas más vastas y ambiciosas dentro de la producción narrativa del continente en las últimas décadas, heredando -a lo mejor a su pesar- la tradición de la *obra total* tan dilecta de nuestros novelistas. Su extensión y complejidad la convierten en campo fecundo de análisis de la imaginación fabuladora, de la construcción de personajes, de la manipulación de planos espaciales y temporales, de la problematización de la voz narrativa, del juego entre las

fronteras de la "realidad" y la fantasía; de la indagación histórica y las oscilaciones del poder del discurso, de los terrenos de la memoria, de la violencia del exilio, de la denuncia social. Al final de cuentas, de la naturaleza de la representación y la auto-representación ficcional, asuntos que nos proponemos explorar aquí desde el horizonte de la problemática del sujeto y su inestable relación con el flujo de los imaginarios culturales.

La morfología del *sujeto*, y el lugar que ocupa dentro del universo de lo social y lo discursivo, es asunto que concentra actualmente la atención de la filosofía, la antropología, la psicología, los estudios culturales. La reflexión posmoderna se agita frente al nihilismo apocalíptico de los abismos existencialistas, sucesores del pensamiento nietzscheano, que confluyen en las declaraciones post-estructuralistas sobre su muerte (junto a la muerte de la historia, de la imaginación, de la novela, del autor). Hoy, entrando en el nuevo milenio, somos testigos de que tales muertes no se han ejecutado. Se ha reformulado la visión de la historia, la imaginación ha tomado nuevos caminos; la novela, y el autor que la preside, multiplican movimientos y estrategias; la noción de sujeto se revisa desde diferentes

perspectivas. No hay respuestas definitivas pero la ansiedad de las preguntas es el mejor síntoma de vida. Y la ficción -la ficción de intención estética, que es la que ahora nos interesa- es escenario de todos esos debates, cumpliendo su función ancestral de "metáfora del mundo": resemantiza, desde la naturaleza misma de su discurso, y desde la libertad que le otorga la energía fabuladora, las imágenes que circulan dentro de las obsesiones de la reflexión finisecular.

Aunque nuestro propósito aquí es explorar la morfología del *sujeto ficcional* en *Santo oficio de la memoria*, una revisión mínima se hace necesaria: si concebimos al sujeto como un ente integral e inmutable, conciencia "fija" por la cual y contra la cual el mundo externo puede ser postulado, es decir, el lugar donde se construye el mundo fenoménico -como fuente o como producto, según herencia de la modernidad occidental-, tendríamos que aceptar que tal imagen es un constructo del imaginario antropocéntrico de la Ilustración. Que no existe y quizás no ha existido nunca. Pero si atendemos a las voces que intentan visualizar un "después" de la posmodernidad, encontramos que, partiendo precisamente de su condición fragmentada y mutable, se lo conceptualiza cada vez más frecuentemente como dinámica, como

"instancias" o "momentos" que no implican un ser "terminado" y coherente, sino una existencia en movimiento que siempre está en proceso de construcción de su propia historia (Smith 1988:32), historia que nunca se completa sino que va transformándose en el juego de estímulo / respuesta que le plantean la cultura y los objetivos que dirigen su movimiento.

Ello permite asomarse a posibilidades bastante más esperanzadoras, si bien algunos autores insisten en matizar esto último, de forma de no perder de vista el riesgo que conlleva una noción de sujeto eternamente fluctuante. Apunta Marshall Alcorn que esa visión del sujeto lo convierte en un ente de carácter aleatorio y desprotegido ante la demanda social. Propone, por el contrario, una visión que cimiente la relación del sujeto con la historia pero también con un orden sustentador propio: "whereas various forms of the self change over time, the particular selves formed within particular historical conditions have relatively stable self-structures" (1994: 33). Esto puede ser especialmente relevante si se tiene en cuenta la presencia de los arquetipos en el inconsciente colectivo, como revisaremos más adelante en relación a la constitución de los imaginarios culturales.

Teniendo en cuenta lo anterior, y sobre todo la aceptación de que el sujeto se



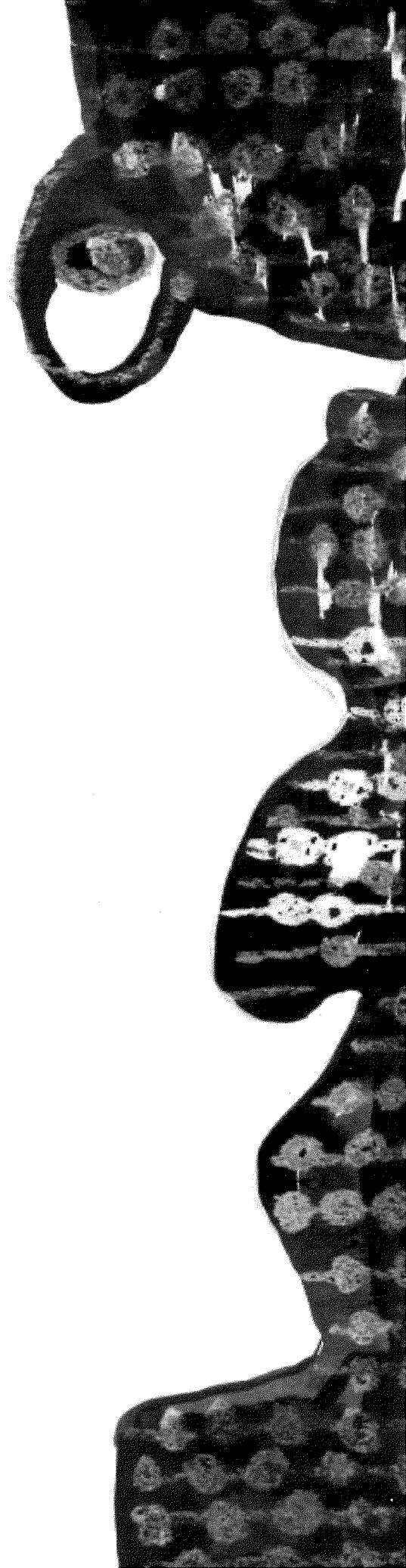
hace en primer y principal lugar a través del discurso, el *sujeto ficcional* sería aquél que va construyéndose en esa voz que recorre el texto desde el autor implícito y se concreta en las formas de narrador implícito, narrador figurado, personaje y narratario, para confluir en el lector. Es decir, el sujeto ficcional -en su carácter de instancias/ posiciones en movimiento- surge del diálogo enunciación / enunciado, incorporando todas las figuras del circuito y las estrategias discursivas que las conectan. Allí se dejará descubrir la representación del sujeto potencialmente cognoscente y crítico en plena transformación, dentro del entramado de una intersubjetividad contentora del diálogo entre el autor y el narrador implícitos, por una parte, y las figuras pertenecientes al enunciado (“interlocutores”), de la otra: narrador figurado, personajes y narratarios, diálogo que a su vez se multiplica en el receptor.

Una vez configurada la imagen de *sujeto ficcional*, ésta a su vez remite a la figura de un *sujeto cultural* personificado en el autor y lector reales, portadores de imaginarios compartidos/ desencontrados. Ello daría cuenta, entre otras cosas, del proceso hermenéutico tal como lo entiende Eco (1992) en la visualización de los tres niveles que conciernen al texto: la *intentio auctoris*, la *intentio operis* y la *intentio lectoris*, y de la inserción del

discurso literario en flujo de discursos que componen la cultura.

Porque ese sujeto, y los diferentes “momentos” que lo constituyen, no surgen como una “invención gratuita” de la imaginación ficcional. Tanto lo que le debe a la morfología del personaje como lo que se desprende del narrador y sus figuraciones, al igual que lo que se devela del proyecto estético de su autor, se construye como representación y modelización de los imaginarios culturales que establecerán el puente de comunicación con el horizonte de expectativas del lector.

Entendemos la noción de imaginario -desde las acepciones de Castoriadis y Baczkó- como un estructurante originario que parte de las necesidades funcionales de un colectivo en un momento histórico dado pero que, a la vez, establece una compleja red simbólica que se desplaza en el tiempo (Castoriadis 1983: 223). Dicho de otra manera, el imaginario es el código particular que elaboran los colectivos, según sus características específicas, para ver -organizar, estructurar, interpretar- lo real: la vía que construye cada cultura para acceder a la realidad y nombrarla. Y es a la vez el dispositivo que asegura a un grupo social un esquema colectivo de interpretación de las experiencias individuales, la codificación de expectativas y esperanzas; provoca la



adhesión a un sistema de valores, moldea las conductas y configura el ordenamiento de las representaciones a través de las cuales se darán una identidad (Baczko 1991: 30), por lo que subyace y nutre en todo momento la construcción tanto del sujeto individual como del sujeto colectivo.

El sujeto ficcional sería aquél que va construyéndose en esa voz que recorre el texto desde el autor implícito y se concreta en las formas de narrador implícito, narrador figurado, personaje y narratario, para confluir en el lector.

Se diferencia de la imaginación precisamente porque es un fenómeno de naturaleza colectiva, pero, sobre todo, porque es un *programa* que antecede al acto, según desarrolla Iser en sus reflexiones sobre el proceso de ficcionalización (1993: 305). La imaginación -individual o colectiva- se nutrirá de las estructuras del imaginario para generar sus propias representaciones. Por otra parte, al tratarse de un fenómeno que responde en gran medida al inconsciente colectivo, alberga un componente arquetipal que, además de dar cuenta de esas *estructuras estables* que reclama Alcorn, se conjuga con los rasgos propios de cultura, lugar y tiempo, así como con la herencia histórica del colectivo.

Y es precisamente en ese territorio donde se “se hace” el sujeto, valiéndose de los discursos que están a su alcance. Que es como decir que surge del juego de fuerzas mutuas que imponen las presiones de lo individual y lo colectivo, de lo consciente y lo inconsciente. Centrando todos estos procesos en la producción ficcional, la operación se multiplica y prolifera, como veremos a continuación en *Santo oficio de la memoria*: nace de una selección de materiales del referente “construidos” a partir de significados canonizados por “saberes” –“realidad”- (la historia de la nación argentina) para armar -construir, de nuevo, re-combinando esos materiales con referencias intertextuales, problemáticas familiares y fantasías individuales y colectivas- un universo de significaciones abiertas, con la posibilidad de una resemantización ilimitada que eventualmente transforma los significados iniciales, complejizando los signos que los identifican.

Podríamos sintetizar entonces, antes de pasar de lleno al universo de la novela, que el imaginario concretiza -en una sociedad específica, y de acuerdo a sus necesidades históricas y a sus propias redes simbólicas- los arquetipos que surgen del inconsciente colectivo -imágenes primordiales-, determinando los patrones de percepción (construcción / invención de la realidad): configurando la cultura de un

pueblo, el sujeto que lo habita y, por ende, su sistema de signos y sus patrones imaginantes, los cuales se traducirán en la producción de representaciones: el texto literario será el escenario donde se entrecrucen lo ficticio, lo real y lo imaginario, donde un “mundo dado” es transcodificado, y un “mundo no dado” es imaginado y concebido (Iser, 1993: 3).

Santo oficio de la memoria es una obra que se ofrece como particularmente adecuada para el análisis de lo expuesto por su cualidad de síntesis en cuanto a los elementos en juego. Estructurada a partir de la dimensión de la memoria -elemento que se asocia inmediatamente con la presencia del imaginario y con la construcción del sujeto-, se desarrolla en varias líneas paralelas que dibujan, en primer lugar, una historia del pueblo argentino a través de las convergencias y divergencias entre lo individual y lo colectivo, para, desde allí -en un contrapunto intertextual que busca deliberadamente otorgar densidad a los límites geográficos-, escudriñar en las profundidades del inconsciente colectivo. Puede decirse que el relato todo se concibe como un intento de indagación sobre el “sentido” de una nación a través de la composición de los imaginarios que la conforman y en el diálogo de los sujetos que lo formulan.

En palabras de uno de los personajes, “el hombre es el único animal [...] que está

condenado a la memoria” (175) dentro de un juego traicionero donde se acomodan las cosas, descartando lo que no interesa para recordar lo que se quiere (229). Si nos remitimos a Lotman y su noción de cultura como la *memoria de la colectividad* que rescata una realidad histórica pasada (1979: 72), nos encontramos, efectivamente, dentro de un terreno complejo donde “memoria” incluye olvido y distorsión, por lo que los textos de cultura que representan esa realidad no son “la realidad, sino el material para reconstruirla” (*Id.*: 74). En *Santo oficio* la cultura argentina se reconstruye en el discurso de una serie de voces que viajan desde los recuerdos -y los secretos y las desmemorias- de los primeros integrantes de la familia Domeniconelle Stracciattivaglini a su llegada a Buenos Aires a fines del XIX, hasta el regreso de Pedro -el último descendiente- un siglo después, regreso de un viaje que responde a los exilios producidos por la situación política del país entre los setenta y los ochenta.

Dichos recuerdos están organizados, sosteniendo la estructura del relato, sobre la memoria de la Nona, en primer lugar, quien concentra la heterogeneidad impuesta por la avalancha inmigratoria que el proyecto nacional promovió dentro de la ideología progresista decimonónica: es ésta la memoria que modeliza el imaginario de varias generaciones, las cuales son, a su vez, representativas del

conglomerado humano que compone el territorio. Puntualiza Baczko:

A lo largo de su historia, las sociedades se entregan a una invención permanente de sus propias representaciones globales ... ideas-imágenes a través de las cuales se dan una identidad, perciben sus divisiones, legitiman su poder o elaboran modelos formadores para sus ciudadanos... Estas representaciones de la realidad (y no simples reflejos de ésta), inventadas y elaboradas con materiales tomados del caudal simbólico, tienen una realidad específica que reside en su misma existencia, en su impacto variable sobre las mentalidades y los comportamientos colectivos, en las múltiples funciones que ejercen en la vida social (Baczko 1991: 8).

El sujeto, surge del juego de fuerzas mutuas que imponen las presiones de lo individual y lo colectivo, de lo consciente y lo inconsciente.

Por otra parte está la escritura del Tonto de la Buena Memoria, personaje con una excepcional capacidad retentiva que reproduce las pláticas escuchadas -¿imaginadas?- del resto de los personajes, en el *festival de recuerdos* (183) que genera la llegada de Pedro. Esta estructura es precisamente la que

desarrolla Halbwachs (1992) como una de las plataformas de la memoria colectiva: el grupo familiar, como institución, que, a partir de un activador externo en presente, reconstituye el pasado a través de un ejercicio individual que refracta las imágenes sociales. Pero, además, interesa destacar de nuevo que este rescate de la memoria se efectúa a través del discurso de cada uno de los personajes, quienes van construyéndose en la medida en que se narran a sí mismos.

Calvin Schrag, en su libro *The Self after Postmodernity* (1997), propone darle un “giro gramatical” a la pregunta sobre el sujeto. Sostiene que lo importante no es *qué* se cuestiona sino *quién* cuestiona, pues esto desplaza el énfasis de la especulación epistemológica y metafísica hacia ser concreto dentro de su experiencia vital: la formación del yo se da, según él, en la economía del discurso, o sea, en la producción de significados dentro del lenguaje como sistema que lo antecede y en el cual el yo se inserta (16-17) -que es como decir el imaginario, de acuerdo a lo que desarrollábamos más arriba-. Y para esa formación lo indispensable es la dinámica de la narración -la auto-narración- que es la que provee el contexto, la referencia, el horizonte de posibles significados (*Id.*: 19): es la forma de “hacer sentido”, organizando



la experiencia humana en episodios significativos al funcionar como un lente que relaciona elementos aparentemente independientes y desconectados entre sí. Es decir, juega un rol cognitivo que implica la narración para alguien, el discurso de un alguien para otro (*Id.*: 23-26). El yo se construiría entonces, afirma, dentro de una historia en desarrollo -temporalizada-, siempre abierta a nuevos significados desde el “quién narra”, y acude a Kristeva para intentar definir un *sujeto epistemológico de la enunciación*: sujeto en proceso que salvaría la diferencia entre el concepto tradicional de sustancia inmutable del sujeto y la eliminación o muerte del mismo (*Id.*: 37-39).

Si pensamos en las estrategias a través de las cuales están diseñados los personajes de *Santo oficio*, las propuestas de Schrag nos resultan extremadamente útiles. Porque cada uno de ellos, como decíamos, se construye narrándose desde un discurso personal en el que confluyen la experiencia individual, la carga cultural impuesta por la memoria de la Nona, y el juego de lenguajes proveniente del imaginario colectivo. Pero más allá de las historias fragmentadas -que se yuxtaponen, se completan, se contradicen- lo importante es la intención del narrador implícito que organiza esos diferentes discursos -que es realmente quien selecciona, combina y jerarquiza los episodios,

contextualizando unos con otros-, en busca de la imagen de un sujeto colectivo que le sirva de vía de conocimiento a la historia de la identidad de ese mismo colectivo (imagen que cada lector modificará con nuevos atributos desde su propio momento y posición como sujeto).

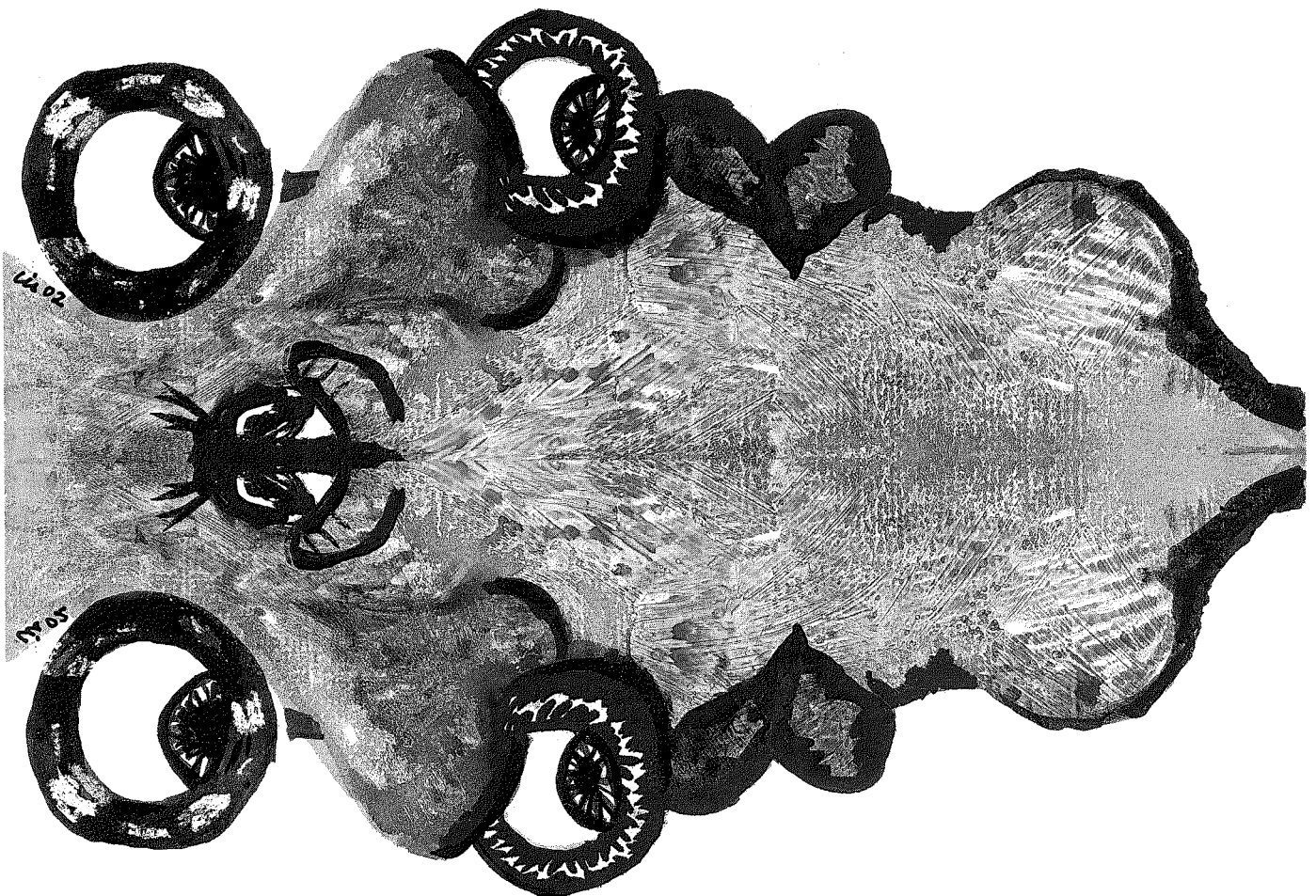
En otras direcciones, la estrategia descrita sigue siendo de capital importancia pues elimina la figura del narrador representado para sustituirla por ese complejo de discursos que no sólo dialogan entre sí sino también con un narratorio múltiple y fragmentado que predispone la actitud del hablante de turno. Se produce entonces una dinámica

donde la plataforma ficcional se hace y se rehace tenazmente, desconcertando el emplazamiento del mismo lector. Según el acucioso estudio que hace Alicia Perdomo, este comportamiento respondería a la presencia-ausencia de lo que conceptualiza como un *narrador holográfico*, proteico en esencia, que se desplaza a través de escenas y personajes yuxtapuestos, permutando indeteniblemente la misma historia: caleidoscopio narrativo donde la voz narrativa “original” -el narrador implícito- “...realiza movimientos (casi imperceptibles) en el espacio textual en escalas intermedias, lo que imposibilita su ubicación en una escala determinada porque está, simultáneamente, en cada

una y en todas las dimensiones” (Perdomo 1997: 345).

El resultado de tal dinámica -desde el discurso de personajes tan diferentes entre sí como intelectuales, empresarios, amas de casa; muertos y vivos; jóvenes o ancianos; rebeldes o acomodaticios- es un concierto des-concertado de voces que reproduce las oscilaciones del dibujo de los personajes como sujetos y apela a imágenes contradictorias y hasta antagónicas de los eventos recordados: “las voces son muchas y todas disonantes, disociadas, caóticas. Como la memoria” (294). Es decir, un enorme tapiz en el que se superponen acciones y sentimientos individuales y colectivos en una circulación constante -donde se

mezclan los espacios y los tiempos- que cuestiona irremisiblemente la realidad objetiva a partir de la subjetividad de la percepción: la memoria personal múltiple -en su danza de versiones y contra-versiones- metaforiza la mentira de la historia única, reemplazada por las ficciones de cada personaje las cuales a su vez componen la gran fábula que es el texto, fábula diseñada por esa voz oculta que, reconociendo que ha dejado de ser un conocedor, aun parcial (omnisciente, testigo, protagonista), se enmascara para afianzar la provisionalidad y ambigüedad de las infinitas posibilidades de esa verdad y fomentar una *fluctuación de significación* (Perdomo 1997: 310, 348).



Porque, además, si la memoria de la Nona es la matriz que da lugar al resto, ésta se ofrece como una caricatura distorsionadora que, en demencia progresiva, va contaminando de culpas y obsesiones a todos los miembros de la familia en medio de un *pasticcio intellettuale* (482) que hace revoltijos de Dante con Carreño, de Sarmiento con Virgilio y Garibaldi, para regresar de vuelta al intrincado relato que parte del primer Domeniconelle y se despliega en los odios, las ilusiones y los maltratos mutuos de su prole.

Si pensamos en las estrategias a través de las cuales están diseñados los personajes de *Santo oficio*, las propuestas de Schrag nos resultan extremadamente útiles.

Y si en el otro extremo del ejercicio de la memoria se encuentra, como decíamos antes, el Tonto de la familia, éste escucha y escribe sin discernir sobre lo que cuenta o revela -quizás porque “Explicar a los argentinos es como intentar una axiología de la inconsciencia” (380)-. En él confluyen las verdades de la remembranza y la imaginación: “Porque siempre digo la verdad, Luci. Porque recuerdo y escribo todo lo que veo, escucho y me cuentan. Incluso lo que intuyo, adivino, sospecho, columbro, presagio” (179). Detalle sugerente es su caligrafía perfecta que a todos admira,

mientras una de las voces dictamina sarcásticamente en algún momento (dentro de reflexiones intelectuales sobre el arte y la escritura) que no se debe creer, por principio, en nada que venga bien envasado (299).

En el Tonto se condensa la perspectiva de aproximación del hablante implícito: él es el “centro de todo [...] Como el piñón de la rueda trasera de una bicicleta: todo gira a su alrededor” (294). Mediado por la voz de otro personaje, la labor del Tonto se revela como el axis del escenario total de la novela:

No, aquí no hay quien se haga cargo de nada. Ni siquiera hay secuencias [...] Con éste no hay instrucciones válidas: la mejor directiva es la que falta, la que cada uno quiera concebir. [...] Las voces hablan, musitan, murmuran, confunden, porque son voces humanas. Apenas tienen pequeños sentidos y están llenas de sinsentidos. Se trata de escuchar y de estar atento. La gente no está acostumbrada a escuchar. No le gusta. Prefiere hablar y creerse todo lo que dice, acriticamente. Prefiere que le digan y obedecer. Han perdido todo espíritu cuestionador. Pero este tarado escucha y asimila, registra todo. Las voces no tienen razón, pero tampoco carecen de ella. [...] Hay que atenderlas, escucharlas como se

escucha la ternura. Y verlas girar enloquecidas alrededor de la luz (294).

La labor del Tonto es, pues, la labor que se propone el texto: consignar los diferentes puntos de vista, ponerlos por escrito para que no desaparezcan en la voluntad del silencio, pero obviando el juicio y hasta la lógica de la causalidad racional: “Porque no hay lógica ni bastonero, no hay quien exponga, no hay voz omnisciente, es como si se hubieran muerto las omnipotencias, las omnipresencias. La única orden es que no todos hablen a la vez. El único orden es que no todos hablan a la vez [que es el orden del relato]. Como los rayos de la rueda de una bicicleta: uno sigue al otro, a poquísimos centímetro” (294-295). Doble labor, entonces: registrar la materia que compone las historias de la Historia y aglutinar el campo metaficcional que se desdobra en el discurso de otros personajes para ofrecer una prolija autorreflexividad que se erige, también, como línea modular del texto en discusiones sobre la naturaleza del novelar y el destino del escritor. Es decir, la trascendencia que reviste el Tonto es la trascendencia de la escritura, y, queda dicho, el verbo es lo que otorga existencia a la realidad (618-622).

Sin embargo, quien escribe es un tonto, un retrasado mental. Eso hay que tenerlo

en cuenta: la memoria está a cargo de un tonto y una loca -ambos en desencuentro total con su contexto-, lo cual quizás podría permitírnos aventurar que se impone como metáfora del conflicto de imaginarios -constante, por cierto, de las representaciones ficcionales finiseculares- que el relato escenifica: racial, cultural, socio-económico, generacional: el universo ficticio resalta implacablemente la incomunicación de los inmigrantes con los valores de un medio que los aísla (106); la incoherencia de una élite que se mueve sobre una galaxia europeizante a espaldas de “los de abajo”; el lenguaje cruzado de hijos y nietos empeñados en insertarse en la sociedad que les ha tocado vivir, aunque eso implique el repudio del baúl-mundo de sus antepasados; el resentimiento y la exclusión profunda entre los que se fueron al exilio y los que se quedaron aguantando el “campeonato mundial de humillación, desaliento y bronca” (490): “lo que yo espero [dice uno de los personajes respecto a Pedro] es que no venga en pose de exiliado canchero ni se le ocurra dar cátedras de sufrimiento en el exilio” (324); el contraste entre la barbarie del Chaco -versión criolla del lejano oeste, “máquina de triturar sueños” (491)- y el atildamiento y progresismo de Buenos Aires; la distancia entre el país que es y el que quiere ser (ese “país de mierda”, según muchos,

donde “se mueren las utopías” (588) al que sin embargo Pedro sueña con volver). Un pueblo triste y desencontrado donde se ha perdido la confianza y se ha sustituido el humor por la solemnidad (104). Dice la Nona:

La historia de este país es un diálogo entre una fe inútil y la incapacidad total. El escenario es una de las tierras más ricas del planeta. Como testigos mudos y burlones, la ineficiencia y la corrupción. Un coro de fantasmas burlándose de todos. Y el Supremo Tribunal del Santo Oficio presto para juzgar a los vivos y a los muertos y sobre todo para condenar a los primeros (540).

En *Santo oficio* la historia y la Historia se construyen a través de la intersubjetividad de los discursos, donde la memoria atiende el *qué* y el *quién* de las preguntas sobre una identidad reformulada.

Dicho conflicto de imaginarios traza el territorio ficcional en una cabal metáfora de la dinámica del viaje -geográfico, individual, mítico, intertextual-, delimitado en primer lugar por la distancia que va de la inmigración al exilio, polos a través de los cuales se mueven los personajes: de la esperanza a la expulsión, del afán de asentamiento a la noción de transitoriedad, del proceso

de establecer vínculos al fantasma de la disociación y la des-pertenencia.

La divina comedia es el marco que en gran medida arropa esa pintura de la cultura argentina; también de la saga familiar, e incluso del culto a la memoria, que, según la interpretación de Yates, es uno de los sistemas que ordenan la ruta hacia la salvación (los otros serían la *intelligentia* y la *providentia*): “*La Divina Comedia* pasaría, de este modo, a ser el ejemplo supremo de la conversión de una suma abstracta en suma de similitudes y ejemplos, con la Memoria como potencia convertidora, como puente entre la abstracción y la imagen” (1974: 120). Por otra parte, y aunque los elementos que proyecta la *Comedia* no pueden calificarse propiamente de arquetipos, es indudable que forman parte de la “mitología” de la cristiandad, y, por ende, están entretejidos en el inconsciente colectivo de Occidente: culpa, castigo y redención. Si a ello añadimos el eje semántico de la fundación -presente en la figura de Virgilio, otro poderoso referente intertextual- se va delineando un cuadro pleno de significantes: la fundación de una nación a partir de la mezcla de culturas -simbolizada por los Domeniconelle Stracciattivaglini- implica abandonos y renunciaciones que traerán consigo la culpa y el castigo: así como la Nona se atormenta, más allá de



la muerte, por el crimen consumado contra sus hijos (y sus descendientes son perseguidos por una culpa inconfesa de silencio y olvido), el sujeto colectivo argentino parecería construirse / desconstruirse en el fantasma de la culpa del *no ser* (la ambición de ser ingleses, franceses, “otros”) y en la violencia fratricida representada por el peronismo y las violaciones a los derechos humanos perpetradas por los milicos, las cuales promueven la traición y obligan al exilio y al desarraigo.

El sujeto individual, por su parte, en una primera instancia parece diluirse en la algarabía colectiva. Sin embargo no desaparece del todo en el entramado que hace cada personaje de su propia experiencia y de su propia perspectiva, entramado que amerita mayor atención de la que cabe aquí pero del que se destaca la figura de Pedro, con frecuencia centro -o excusa- de las reconstrucciones que hace el resto de las voces. Como ellas, Pedro también se narra a sí mismo en lo que es, en parte, una especie de justificación de su partida y su regreso a la Argentina, por lo que condensa en gran medida los avatares del país contemporáneo. El espacio que le concede el narrador implícito justifica a la vez, para el lector, atención particular. En su caso no sólo se nos ofrece una auto-narración, sino que ésta se construye en lo que Anthony Giddens llama la *crónica refleja del yo*. Dicho

autor plantea que la identidad del yo no se configura como fenómeno aleatorio sino como un proceso fundamentalmente consciente sustentado en la “autobiografía”, que es lo que realmente hace a la “persona” (1997: 72-74) y que parte de arcanas preguntas como quién soy, cuál es mi lugar en el mundo, qué quiero ser, de dónde vengo y hacia donde me dirijo: propiamente, un proyecto -autorreflexivo- modelado y mediatizado por el entorno, entre la confianza en una realidad -entendida como horizonte de expectativas y codificaciones simbólicas (que nosotros llamaríamos imaginario)- y la angustia existencial.

A la vista del mapa de sí mismo que presenta el personaje de Pedro podemos, efectivamente, seguir los pasos de una crónica individual en indagación constante de raíces y destino desde la soledad del exilio: a través de los diálogos delirantes con el espectro de la Nona quien le da lecciones de historia y lo ilustra sobre el Dante; a través del entierro simbólico del padre (cuya imagen convoca los fantasmas familiares); a través de la correspondencia que mantiene con alguna voz del otro lado del continente; a través de las relaciones de pareja -erotismo y dependencia, encuentros y desencuentros, abandonos y obsesiones-; a través de la incoherencia de sueños macabros y alucinantes; a través del “cuaderno de apuntes”, escenario de recuerdos mezclados con las

impresiones y reflexiones que marcan en él las diferentes culturas en sus viajes por el “ancho mundo”:

...no tenía la menor idea de la brutal autocrítica que significaría el exilio, esa demanda de honestidad a rajachincha y sin condiciones que es un buen exilio, cuando uno debe despojarse de todo el pasado, revisarlo, disecarlo, desmontarlo todo para empezar a rearmar los pedacitos que han quedado y que acaso aún podrán ser útiles; cuando uno ni siquiera es capaz de comprender que todo eso debe hacerse porque va en ello la sobrevivencia, el futuro (460).

No obstante, el carácter consciente y reflejo de tal auto-examen de nuevo lo otorga, sobre todo, el movimiento holográfico del narrador implícito que es quien destaca instantes, posiciones y transformaciones; quien desplaza su búsqueda a los desvaríos históricos y políticos de la Nona; quien ubica en Pedro el ondulante vaivén del pasado y el presente frente a la incógnita de un sí mismo y un país que comenzará para él con la llegada del barco a Buenos Aires: “Yo vuelvo decidido a reencontrarme. Ah, sí, reencontrarme, pero ¿con qué? ¿Con quién? ¿Cuál es el espacio posible, ahora, para este cuerpo que soy?” (411). Y la culpa y el miedo que lo acosan se expande desde su propia inseguridad personal a los pecados de la familia, y de

allí -entre el recuerdo y el olvido- a una culpa y una vergüenza colectivas que abrazan la historia toda del país al que vuelve.

Sobre su figura, último descendiente varón de los Domeniconelle Stracciattivaglini, recae la posibilidad de redención, aunque ésta no parece poder provenir ni de la razón ni de la gracia del amor (ya transitado infructuosamente en México), como en el caso de Dante, cuyo peregrinaje al otro mundo es símbolo del alma en el camino de redimirse del pecado; el retorno de Pedro no es más que una pequeña puntada en el viaje de la memoria hacia sus propias raíces y el afán de encontrar en ellas el rescate de un destino individual y colectivo. Pero el texto no da una respuesta: el arribo del personaje a la costa rioplatense abre sólo la promesa y la duda, tal y como es para Pedro la esencia humana de la hazaña que cruza el Aqueronte: *una gigantesca interrogación, una duda infinita* (441). Pero, sobre todo, busca (la narración, en el circuito que atraviesa la enunciación) la redención por la escritura, como dice alguien del Tonto de la Buena Memoria (175) y su propia, oscura culpa.

Si el Dante, acompañado por Virgilio y por Beatriz, recorre el infierno, el purgatorio y el paraíso para “instruir a los hombres en el arte de salvar el alma” (Riquer 1957: 409) a partir de la



posesión de una “verdad revelada”, el hablante implícito que organiza el universo del *Santo oficio* quiere instruir en el arte de salvar la memoria -y sus verdades fragmentadas- para preservar una identidad extraviada. Lo cual nos remite a las reflexiones teóricas de Le Goff en *El orden de la memoria*: “la ausencia o la pérdida, voluntaria o involuntaria de memoria colectiva en los pueblos y en las naciones, puede determinar perturbaciones graves de la identidad colectiva (1991:133). Más adelante, afirma: La memoria es un elemento esencial de lo que hoy se estila llamar la “identidad”, individual o colectiva, cuya búsqueda es una de las actividades fundamentales de los individuos y de las sociedades de hoy, en la fiebre y en la angustia” (*Id.*:181).

El hablante implícito que organiza el universo del *Santo oficio* quiere instruir en el arte de salvar la memoria -y sus verdades fragmentadas- para preservar una identidad extraviada.

Llegados a este punto resulta ineludible interrogarse, junto con Schrag, *quién pregunta*: ¿quién pregunta por la identidad de ese colectivo abrumado por el olvido y la memoria? ¿desde qué sitio histórico y geográfico se cuestiona la posibilidad de un reconocer-se como individuo dentro de una cultura? ¿cuál es el sujeto que investiga para conocer(se)?

La imagen global de los tropiezos, los miedos y los anhelos de lo que arriba llamábamos el concierto des-concertado de voces apunta sin duda al lugar de la enunciación: es allí -en el puente que lanza el acto comunicativo- donde surge el sujeto consciente y crítico que indaga. Si el sujeto colectivo contaminado por la culpa y la vergüenza se diluye entre la manipulación ideológica, la rebeldía inoperante y la demanda por la supervivencia; si el sujeto individual se consume en pasiones, envidias y fracasos, la voz que recorre el texto desde el proyecto autoral hasta las recodificaciones del lector aspira a constituirse en *sujeto epistemológico de la enunciación*: sujeto para quien el universo ficcional es el terreno de preguntas y respuestas que abrirán el camino a otra serie de preguntas, cuyo sentido sólo es descifrable en el tejido que enlaza la intención del autor y la intención del receptor. Ello se ve reafirmado en la revisión integral de la obra de Giardinelli -incluyendo sus textos teóricos sobre el género negro-, donde puede rastrearse el propósito de indagación en las sombras del sujeto individual -la violencia, el estado límite, la pulsión criminal: en síntesis, el auto-descubrimiento de zonas oscuras y hasta monstruosas de la personalidad- como vía de conocimiento y comprensión del horror del que son capaces los colectivos (variadas muestras de lo cual se han producido en el curso de este siglo):

como búsqueda de sentido del *yo* y de -en- la Historia (ver nota 17) .

Volviendo al *Santo oficio*, en palabras de Ricoeur -y dentro de sus reflexiones sobre los lazos entre la imaginación y la innovación semántica-, podemos decir que se suscita un *efecto de referencia nuevo* por el poder de la ficción para re-describir y desplegar dimensiones ocultas de la realidad (1994: 124). Y del sujeto, cabe añadir, un sujeto en movimiento que se examina implacablemente pero que no se conforma con el escepticismo finisecular de la muerte de la historia junto con su propia muerte. Por el contrario, dibuja mundos posibles y sujetos posibles ejerciendo la función de creación que responde a lo que llama Deleuze (a partir de los postulados de Hume) el *sujeto inventor*: aquél que se asume dentro de “los caracteres fundamentales de la naturaleza humana: la inferencia y la invención, la creencia y el artificio” (1996: 91). Entendida la *creencia* como una *idea viva* (*Id.*:102) que *conoce* a partir de la asociación entre los objetos percibidos y de acuerdo a la *circunstancia* de la relación (*Id.*: 113), el sujeto es realmente tal cuando hace uso de su imaginación para modificar lo dado: “En una palabra, creer e inventar: he ahí lo que el sujeto hace como sujeto” (*Id.*: 91).

Entre el testimonio y la propuesta discursiva, la fabulación que ofrece

Santo oficio se convierte entonces, también, en texto de cultura: en el perfil de sujeto -variable, monstruoso, múltiple, empeñoso, extravagante, emprendedor- que asoma en el trayecto entre la enunciación y el enunciado-; en la escenificación de imaginarios conflictuados; en la resemantización de la memoria propuesta como herramienta de futuro; en la representación, finalmente, del afán mesiánico que ha marcado nuestra narrativa: aspira a ser - como anotábamos al comienzo- la “obra total” que abarca todas las zonas del devenir histórico latinoamericano -el pasado precolombino, la Conquista, la historia de la edificación de la nación, el fenómeno del peronismo, los clásicos, la literatura y el arte, las relaciones hombre/mujer, la posmodernidad, la problemática de la escritura-, en cabal herencia de los propósitos de la llamada “gran novela” de mediados de siglo en el continente (y de la misma *Divina comedia*, paradigma de la “obra total”).

La diferencia está aquí en la ausencia de una asertividad ya imposible que parecía conocer respuestas y soluciones. Si lo que anima la geometría dantesca es “el concepto de salvación, el camino que conduce el alma del mal al bien, del error a la verdad, de la anarquía a la ley, de lo múltiple a lo uno” (De Sanctis 1952: I,180), la saga argentina, en su propio diseño de voces fragmentadas y contradictorias, apunta a la

relativización de la verdad, al desdibujamiento del mal y el bien, a la ambigüedad de la ley, a la entronización de lo múltiple y lo proliferante en el equívoco camino del error humano. Aquí la denuncia, como en el caso de otras obras del autor, asume su propia incapacidad a la vez que, paradójicamente, lucha contra esa incredulidad tan a la moda que impide la concepción de nuevos proyectos y nuevas utopías: “ya me tienen bastante cansada las visiones agoreras, el pesimismo de las últimas décadas [...] ese escepticismo posmoderno que pasa de todo” (196-197). Por lo que, si el recuerdo es la vía de rescate del pasado para aprender de él, la imaginación se propone como el arma del futuro: “Al futuro todavía hay que inventarlo. Si le jodieron su utopía, invente otra” (299).

La imaginación y la memoria - dimensiones que, de hecho, se contienen la una a la otra- se instauran, pues, como puntales para la construcción del sujeto -tanto personal como social- y en esa medida como formas de conocimiento -“Que la palabra es finita pero la imaginación infinita”, dice Pedro (289)-, como herramientas para cuestionar e indagar en el imaginario que ha marcado la historia y la cultura de un colectivo, y también como forma de rebeldía y modelización de ese mismo colectivo dentro de la pluralidad de discursos que constituye el entramado de

su identidad. Pues, como dice Le Goff: “Apoderarse de la memoria y el olvido es una de las máximas preocupaciones de las clases, de los grupos, de los individuos que han dominado y dominan las sociedades históricas. Los olvidos, los silencios de la historia son reveladores de estos mecanismos de manipulación de la memoria colectiva” (1991: 134) y su liberación debe servir a la liberación de los hombres (*Id.*: 183).

En *Santo oficio* la historia y la Historia se construyen a través de la intersubjetividad de los discursos, donde la memoria atiende el *qué* y el *quién* de las preguntas sobre una identidad reformulada. En esa bisagra confluye el proyecto autoral: hurgando dentro del imaginario que articula pasado, presente y futuro y el sujeto (im)posible que lo constituye.

