

Entrevista / Interview

**La identidad de los hijos: memoria y reconstrucción de la dictadura
militar. Entrevista a Patricio Pron**

Carina González

University of Florida

Desde España, Patricio Pron (Rosario 1975) desafía las geografías culturales, sociales e ideológicas con una escritura que se asienta en la dinámica del lenguaje y en los modos de contar la ficción. Después de haber incursionado en la narración política con *El comienzo de la primavera*, en donde la búsqueda de un profesor de filosofía sirve como excusa para desentrañar las verdades de la historia alemana atravesada por el nazismo, el escritor argentino regresa a la experiencia nacional para escribir sobre la memoria, el olvido y la dictadura militar. *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (Mondadori 2011) narra el reencuentro de un hijo con la historia de su padre pero también con la historia colectiva de una generación que todavía lucha por desarticular las formas univocas del pasado para conservar la fe en el presente.

Esta novela, que mezcla lo biográfico y las reflexiones del propio narrador acerca de cómo debería contarse una historia “verdadera”, cuestiona doblemente la economía del testimonio: por un lado, para arrebatarse al Estado el privilegio de decidir sobre la Historia oficial; por otro, para discutir el monopolio de una generación que fue contemporánea a la dictadura y acaparó su versión de los hechos. Desde los textos más directos que abordan la tortura y la denuncia política, *Prontuario* de David Viñas, *El fin de la Historia* de Lilian Heker, o *Recuerdos de la muerte* de Miguel Bonasso hasta los que trabajan la dictadura como background de las microhistorias que la contienen, Alan Pauls o Martín Kohan, la necesidad de escribir para desentrañar ha corrido paralelamente junto a los reclamos de justicia y verdad. *El espíritu* propone otra versión de los hechos desde la mirada de quien era demasiado joven para participar del compromiso político. Quizá la inmediata repercusión de las sentencias que ya alcanzan

los juicios por lesa humanidad haya despertado esta necesidad en los nuevos narradores ya que la escritura de Pron no es un gesto aislado sino que repercute en las novelas de Alejandro Zambra *Formas de volver a casa*, de Alberto Fuguet *Missing*, de Laura Alcoba *La casa de los conejos* o en los relatos de Félix Bruzzone. Otras voces, otros ámbitos, de aquellos que crecieron mientras sus padres se transformaban repentinamente en adultos que sabían o no lo que estaba sucediendo.

No es la primera vez que tus relatos se enfrentan con la Historia, ¿qué relación tiene la ficción con la memoria colectiva o con el género documental? ¿De qué manera intervienen los “hechos reales” en *Esa puta mierda* o *El espíritu de mis padres*? ¿Hay un interés particular por la reconstrucción de los hechos?

Yo diría que buena parte de los textos que escribo parecen surgir de una inquietud acerca de los modos de producción de realidad, de situaciones que ponen en cuestión la forma en que el mundo narrado de los personajes determina qué es real y cómo leerlo. Creo que en ese sentido una experiencia interesante y llamativa fue la guerra de Malvinas a la que le dediqué una novela muy vinculada con *Narradores muertos*, en cuanto a que es una novela cómica cuyo sujeto en realidad es el lenguaje. Me acuerdo que aquella vez mi madre me preguntaba justamente qué había hecho durante el día. Como lo que había hecho no tenía absolutamente nada de interés me inventaba historias triviales, así del tipo “Pablo se atragantó con un caramelo y la profesora le dio muchos deberes” para convencer a mi madre, hasta que me descubrió y se enfadó muchísimo. Al mismo tiempo, quizás un poco antes, hacia el final de la guerra, yo tuve la impresión de que todo aquello que se me había contado durante ese periodo, en cuanto a que ganábamos la guerra, había sido completamente falso, había sido una mentira. Y me pregunté entonces en aquella época con esa especie de inocencia infantil que uno normalmente pierde, como podía ser que una pequeña mentira personal destinada a mejorar el mundo fuese castigada mientras que una gran mentira colectiva que además suponía el sacrificio y la muerte de cientos de personas quedara impune. De repente, me vi confrontado posiblemente con una literatura subversiva para arrebatar al Estado su monopolio en el ejercicio de la verdad.

En *El espíritu* parece como si quisieras aportar una visión nueva sobre la voluntad de cambiar el mundo asociada a la militancia y a la incidencia de lo político en la literatura. Otros escritores de tu generación están revisando la etapa de las dictaduras como Alejandro Zambra y Alberto Fuguet, ¿existe una necesidad de explicar lo que pasó a la luz de otra mirada?

En el caso de los hijos de militantes políticos, hayan sobrevivido o no, existe también la inquietud de articular de forma narrativa aquellos hechos que vivimos como niños de forma involuntaria pero también desde una percepción atravesada por la imaginación infantil. Y entonces algunos de nosotros escribimos sobre esos hechos. Los textos que yo vincularía de inmediato con *El espíritu* son textos como *La casa de los conejos* de Laura Alcoba, que es también una sobreviviente. Su padre fue asesinado y su madre se exilió en Francia. Ella escribió la novela en francés lo que refuerza el gesto, el valor de regresar. Después está también *76* de Felix Bruzzone, estos textos están más vinculados a lo que yo quería contar, con la salvedad de que en el caso de *La casa de los conejos*, Laura utiliza una mirada infantil que yo prefería no utilizar. Mi interés estaba centrado en procurar averiguar qué pensaba yo de los hechos trágicos que vivió mi familia y que me tocó presenciar a una edad en la cual yo soy mayor que mis propios padres en el momento de los hechos. También me interesaba participar de una discusión que me parece está pendiente en Argentina en torno a cómo se reacciona ante los hechos trágicos. En ese sentido es una novela que procura que sus efectos se extiendan, más allá de la lectura del libro, y que se propone hablar del pasado, no como una forma de glorificar el pasado a secas, típica actitud que está presente también en todas las novelas acerca de Malvinas o en la novelística española que aborda la guerra civil y demás.

En relación a las novelas de la dictadura escritas por aquello que vivieron ese periodo, ¿cuál es la diferencia?

Ahí había dos cosas que me interesaba hacer, los lectores dirán si lo he conseguido o no. La primera era cuestionar la economía del testimonio, una economía de acuerdo a la cual tan sólo aquellos que son protagonistas de los hechos trágicos pueden hablar de ellos. Hay un monopolio del tema por parte de aquellos escritores que fueron contemporáneos a los hechos trágicos. Me interesaba arrebatársela esa prioridad, no como un gesto de rechazo de lo que han escrito, buena parte de lo cual es muy valioso. En este sentido, fui alentado por textos como los de Alan Pauls que propone una versión totalmente diferente del periodo, donde la historia se libera del testimonio y se cuenta desde la duda. Tampoco tenía la intención de hablar del pasado tan solo a la manera de una reivindicación de ese pasado, una reivindicación acrítica. Me daba la impresión además de que cualquier tipo de texto que trabajara sobre las convenciones genéricas que preceden a los hechos, el testimonio, la novela policiaca, etc. solamente contribuirían a traicionar *El espíritu de mis padres*. Y quería hablar del pasado, no por el pasado en sí, sino con la intención de invitar a una discusión en torno a cuánto de la

experiencia política de quienes nos han precedido es útil y relevante aquí y ahora. Me interesaba en ese sentido mucho menos el pasado que el presente, entendiendo el presente como resultado de aquello que se dio en el pasado.

¿Por qué decidiste incluir la versión de tu padre en tu blog? ¿Fue algo necesario?

¿Lo sabías desde antes de escribir o lo decidiste después?

Yo no sabía que iba a escribir eso. Tenía, sin embargo, la ilusión o el deseo de que la escritura de la novela contribuyese a una discusión que teníamos pendiente. En ese sentido independientemente de lo que hiciera con el libro y de lo que diga la crítica y los lectores digan de él, el hecho de que haya servido para que mi padre me contase su versión de los hechos ya supone un triunfo para mí como escritor. Para mí era muy importante, a la hora de comenzar a escribir el libro, contar con el apoyo de ellos. Yo no esperaba un apoyo práctico, que me dieran cifras o datos, sino que me autorizasen a que yo escribiera esa historia. En primera instancia, ellos me dan esa autorización con algunas concesiones, la máxima de esas concesiones era que si es una historia colectiva no tenía sentido que yo la articulase o pretendiera hablar de esa generación en forma individual. Esa fue una observación muy valiosa y pertinente para mí porque entendí que la experiencia política y revolucionaria en la Argentina de los años 50 fue una experiencia colectiva para ellos, y la siguen concibiendo en esos términos; ellos nunca hablan de cuando fui al entierro de Perón, siempre es cuando fuimos al entierro de Perón.

En nuestra generación, no sabemos articular nuestra experiencia de una manera colectiva, no podemos dar cuenta de lo que pasa como grupo. Y eso, no es sólo culpa de Argentina sino del estado actual de las relaciones humanas en Occidente. Mis padres me cuestionaban que yo quisiese hablar de esa experiencia colectiva comparándola a esta historia que afectaba mi forma de vivir.

¿Por eso entra en juego el otro crimen, la historia de la desaparición de Burdisso?

Yo procuré que la novela tuviera un tono más ficcional, con el que yo me siento ligeramente más cómodo ya que la ficción es mi territorio. Me sentía menos expuesto pero también me era insatisfactorio porque lo que yo quería contar era también mi experiencia real, de manera que cuando finalmente encontré este disparador, pude concentrarme en que mi padre había reunido esos materiales acerca de Burdisso. Me di cuenta de que se producía una simetría; al mismo tiempo que yo estaba intentando averiguar quién había sido mi padre, de alguna manera estaba buscando a mi padre, mi

padre estaba buscando a otro hombre, el cual a su vez había estado desaparecido, y se producía una doble simetría respecto de su hermana que también estaba desaparecida.

Volviendo al tema de los procedimientos, ¿es importante la forma? ¿Por qué en casi todos tus textos hay dos historias, la de los hechos y la que tiene que ver con el modo en que son narrados? ¿Es necesaria la reflexión sobre los modos de contar para la escritura?

Para mí la política de los textos está en la forma mucho más que en los temas. Incluso considero que las novelas más políticas de los últimos tiempos, son contrarrevolucionarias en la medida en que, a pesar de que sus personajes son esforzados, la forma es tradicional. Para mí la política de la literatura está en la innovación en el marco de las formas. En este sentido, reconozco una filiación con César Aira quien concibe sus libros como instrucciones para instalaciones que nunca va a llevar a cabo por su incapacidad para decir en esos otros lenguajes. A mí me interesan mucho ese tipo de textos que reflexionan desde un lugar que no es el típico lugar de la meta-ficción. Allí lo que se trasparenta es la producción del texto, si lo hace lo hace con la finalidad exclusiva de que además de documentar los procedimientos sirvan también a modo de confrontación para el lector. En realidad hay un intento de contar cómo se debe contar, cómo debo yo contar de manera que le sirva también al lector y se pregunte cómo debe leer. Pero no sigo la manera de la exposición. Por una cuestión puramente técnica, hay autores que cuando exhiben su intención lo hacen con la finalidad de dejarla como algo unívoco. En mi caso no es así, allí donde aparecen los procedimientos en mis libros, lo hacen como una forma de invitar al lector a que lea de una forma diferente, no sólo a leer sino a interpretarlos. Creo que, si lo he hecho bien, ninguno de los datos, ninguna de las instrucciones, es totalmente unívoca.

¿Esta libertad que le dejas al lector es la misma que reclamas como escritor cuando defiendes tus propias formas de contar la historia, por ejemplo, valiéndote de lo documental pero en la forma más escueta del dato sin que medie la reflexión o el análisis que guía o cierra la lectura de la verdad?

Sí, yo no pretendía hacer una novela histórica. Casi todos mis libros tratan de cómo se puede construir una voz narrativa que suponga el borramiento del autor, eso es lo que a mí me interesa. En el caso de la historia de Burdisso, la apuesta estaba en no tener que emitir ningún tipo de opinión, abandonar por completo la narrativa para que estos procedimientos puedan hablar. Ahora bien es verdad que, en la narrativa tradicional,

los testimonios son aquellos que el autor administra para producir efectos emocionales, pero yo no quería escribir eso.

Sin embargo, en *El espíritu* hay un componente emocional muy fuerte que parece extraño a tus otros textos. ¿Cómo se compatibiliza esa emotividad con la voluntad de hacer desaparecer al autor?

Es cierto, la emotividad del libro está pero, en cierta medida, dislocada. Es muy curioso para mí porque por razones puramente formativas y de configuración de mi personalidad, no me emocionan las cosas que le emocionan al resto de la gente o, por el contrario, me emocionan un montón de cosas que a los demás les parecen irrelevantes. Muy posiblemente si hay alguna falencia en el libro sea que te hace emocionar en momentos textuales minúsculos, como una caminata por un bosque, y no te emociona cuando te cuenta un crimen atroz. Por otro lado, el desapego emocional que caracteriza mi escritura proviene simplemente del hecho anecdótico de que desde niño tuve que aprender a no mostrar mis sentimientos porque podía perder a mis padres en cualquier momento. La emotividad podía ser un obstáculo a la hora de escapar de una situación positiva, a la hora de simular que eras otra persona. A mí me educaron para ser así, lo hicieron para que todos nosotros pudiésemos sobrevivir.