



Vol. 4, No. 2, Winter 2007, 1-30

www.ncsu.edu/project/acontracorriente

El enigma de lo subversivo en *Informe bajo llave* de Marta Lynch

Corinne Pubill

Université de Perpignan

El tema de los desaparecidos es una de las lacras espeluznantes de un período de la vida argentina difícil de calificar. [...] Parece que la mafia hubiera tomado a la Argentina como campo de batalla. Y en cuanto al hallazgo de las fosas comunes no puede caberme más que el horror. Todos sabíamos que esos muertos, esos desaparecidos, tenían que estar en alguna parte, pero la aparición de esos cuerpos sin nombres, amontonados, me hace acordar a los campos de concentración de Auschwitz. (Marta Lynch, *Revista Radiolandia*)

Ficcionalizando diferentes momentos políticos e históricos de Argentina, Marta Lynch propone su propia visión de las diferentes pautas ideológicas de su país al presentar controvertidas figuras políticas argentinas. En este trabajo, me interesa detenerme en su última novela, *Informe bajo llave* (1983), la cual pone el énfasis en la violencia, tanto psicológica como física, perpetrada por el

almirante Massera durante la dictadura militar. Se trata definitivamente de una mujer comprometida con su realidad que se construye un contexto ligado a la noción de poder del sistema político que cuestiona y critica a lo largo de su novela. *Informe bajo llave* se destaca gracias a un discurso basado en el abuso de poder gestado por la violencia y una sexualidad subjetiva, para formar parte del testimonio directo de la memoria colectiva argentina y posicionar la obra de Marta Lynch al centro de un debate crítico actual.

Marta Lynch es en los años setenta y ochenta una novelista sumamente controvertida y, aunque conoce la fama como escritora, es su vida la que la pone principalmente en el centro del debate intelectual. Sus constantes contradicciones a nivel ideológico, tanto en su vida como en su escritura, indican que ambas no se pueden disociar, puesto que la una nos puede ayudar a entender la otra. Si bien es cierto que esta novela pone un énfasis a ultranza sobre el aspecto psicológico de su protagonista, Adela G, para hacer reaccionar a sus lectores, lo que parece sustancial es el mensaje semi-velado que encierra la novela. Todo el texto en sí, bajo una forma subversiva y subterránea, se ocupa principalmente en otorgarse un espacio gracias a la propia introspección de la protagonista y a su visión de los acontecimientos políticos de Argentina. Al crear una realidad fragmentada y una identidad propia, el texto se vuelve arma de combate para atacar el régimen en vigor. En este trabajo, me propongo sustraer la sustancia soterrada que, bajo una plétora de elementos discursivos, nos permitirán acceder al mensaje cifrado de *Informe bajo llave*.

Marta Lynch nace en 1925 en La Plata y se suicida en 1985 después de haber tenido una actuación prominente dentro de la esfera intelectual. En sus años de apogeo como escritora, produce varios best-sellers y es reconocida como una de las más apreciadas escritoras argentinas del momento. Recientemente, la periodista Cristina Mucci ha publicado una biografía intitolada *La*

señora Lynch: biografía de una escritora controvertida (2000) que la pone una vez más en el centro del mundo literario bonaerense. Las contradicciones de su vida vuelven a fascinar al público que no se interesa de la misma forma en su obra intelectual. Muchas preguntas surgen de esta biografía en la que Marta Lynch aparece como “una escritora” y “una política fracasada” (55). El 20 de abril del 2004, vuelve a surgir el interés por esta escritora y se organiza una mesa redonda en la Feria del libro de Buenos Aires encabezada por Cristina Mucci, con la participación de Luisa Valenzuela y María Angélica Bosco, intitulada “El trío más mentado: Marta Lynch, Beatriz Guido, Silvina Bullrich”. Luisa Valenzuela define perspicazmente la personalidad de las tres en la siguiente cita:

[...] las tres fueron las escritoras más explosivas de los '60, lo que serían ahora los best-sellers argentinos del momento. [...] El demonio que movía a Silvina era el dinero; para Marta era la política, porque tenía una ambición desmedida por el poder, y en Beatriz era la escritura, la fantasía, por eso todos los que la conocieron cuentan que era una fabuladora y que mentía constantemente.¹ (*Página 12*)

Esta constante conexión entre política y ficción rodea tanto la vida de Lynch como su narrativa. Sus reiterativas contradicciones la llevan a decir el 22 de febrero de 1980 en *La Nación*: “No sé por qué soy una escritora si me interesa más la política.” Esta afirmación muestra la complejidad de la personalidad de Lynch y define su ambigua posición en el seno de la vida intelectual en Argentina. En cuanto a su vida privada, se dice que fue políticamente activa en la campaña presidencial de Frondizi, que se interesó por la guerrilla y por el peronismo, o más específicamente por los montoneros. Unos años más tarde, cambia otra vez de ideología política y empieza a defender públicamente a los gobiernos militares del Proceso de Reorganización Nacional, lo cual hace que sea reciamente

¹ Véase el artículo publicado en *Página 12* del 23 de abril de 2004, titulado “Tres mujeres que dieron que hablar”.

rechazada por la comunidad intelectual argentina dentro y fuera del país.

Los diferentes rumores sobre una supuesta relación con el almirante Massera, reproducen el “chismorreó” que rodea su figura. Claudio Uriarte en *Almirante Cero: biografía no autorizada de Emilio Eduardo Massera* (1991) confirma la relación de Lynch con el torcionario. En su biografía, Uriarte lo retrata como un mujeriego, como alguien que usa a la mujer para hacer resaltar su lado “machista” y glorificarse con ello. Uriarte se refiere principalmente a una de sus más conocidas amantes, la actriz Graciela Alfano, para luego decir que:

Otro *affaire* de Massera fue la novelista Marta Lynch, considerablemente mayor y más alejada que Graciela Alfano, pero dueña del prestigio de ser una intelectual inteligente, extrovertida y audaz. Con Marta Lynch las cosas no pasaron de unos pocos encuentros sórdidos en el propio despacho del almirante, aunque la escritora quedó prendada y no perdía oportunidad de insistir en su relación con él. [...] La novelista confiaba entonces al emisario cartas y mensajes que Massera no se preocupaba de leer, lo que colocaba a aquél en la embarazosa posición de tener que inventar pretextos para justificar semejante desinterés. (178)

Este punto es determinante puesto que reafirma la obsesión de Lynch por los hombres poderosos, ya que se había rumoreado varias relaciones amorosas con Frondizi, Vargas Llosa, entre muchos. Uno de los acontecimientos culturales cruciales de su carrera tiene lugar en mayo de 1978 en el congreso de “Mujeres Escritoras Interamericanas en los Estados Unidos”. La escritora argentina, Luisa Valenzuela, se refiere a la intervención de Lynch en los siguientes términos: “En un congreso convocado para hablar de literatura y sin que nadie le preguntara nada, Marta Lynch se dedicó a hacer una apología del régimen militar, con un gran fervor” (Mucci 161).² Cabe aquí precisar que dos años antes,

² Véase el texto “Este es mi país” en *Clarín* del 2 de junio de 1978 (4-5). Es interesante también leer el análisis de este episodio en *Autoritarismo y cultura* de Hilda López Laval, en el cual presenta las posiciones de ciertos escritores, como fue el caso de Lynch pero también de Bullrich, en cuanto a la dictadura militar de modo de preservar una imagen más bien positiva de la Argentina de este período.

en 1976, la Junta de Comandantes en Jefe, integrada por el general Videla, el almirante Massera y el brigadier Agosti, se había hecho cargo del poder inaugurando el proceso de reorganización nacional. Estos oficiales participaron en tareas de secuestro, tortura, detención y ejecución de decenas de miles de personas.³ Tras esta conferencia, Luisa Valenzuela, enojadísima, le escribió una invectiva a través del diario *Clarín* pidiéndole que no generalice y, sobre todo, que no incluya en su discurso a todas las mujeres argentinas allí presentes.⁴ A partir de este momento, la carrera intelectual de Marta Lynch se vio completamente arruinada. En abril del 2004, la misma Luisa Valenzuela participa al, ya mencionado, homenaje en la Feria del Libro. El diario *Clarín* dedica un artículo a este evento en abril del 2004 y *Página 12*, el 23 de abril del 2004, en “Tres mujeres que dieron que hablar”, hace referencia a esta mesa donde transcribe una cita de Luisa Valenzuela: “No puedo hablar bien de Marta porque tuve un altercado muy serio con ella en 1978, en una conferencia de escritoras en Canadá. Lynch hizo un discurso, un ditirambo brutal, en el que se quejaba de que el país había sido vituperado y criticado. Reconozco que contribuí para que fuera ferozmente abucheada por la concurrencia” (Fiera, np). En una entrevista de 1982, Marta Lynch se arrepiente públicamente de haber apoyado a la dictadura militar: “Me equivoqué gravemente a veces, y otras he sido de una intuición y de una sinceridad encomiables. El amor me parece un tormento y la guerra y la tortura una abominación contra natura” (52). En este sentido, la última novela de Lynch puede entonces entenderse como rectificación de sus equivocaciones y sobre todo de su relación con E. E. Massera.

El rol del intelectual es comprometerse e imponerse a través de su función representativa en la sociedad.⁵ Partiendo de esta

³ Véase Conaped, *Nunca más* (Buenos Aires: Eudeba, 1999): 16.

⁴ Véase el texto completo en el diario *Clarín*, del 17 de mayo 1978.

⁵ Tal y como lo precisa Edward Said en *Representations of the intellectual* (New York: Random House, 1996): 23.

necesidad, Marta Lynch busca un nuevo discurso que le permita crear un lugar dentro de la historia oficial del país. Sin embargo, cabe recordar una vez más aquí que *Informe bajo llave* fue una de las novelas menos leídas de su narrativa puesto que la crítica ya había juzgado, de manera justificada o no, la relación de nuestra escritora con el propio Massera, sea ésta de tipo ideológico o afectivo y no le había perdonado su apoyo a la dictadura. En octubre de 1983, Marta Lynch declara en la revista *Somos* que “durante mucho tiempo creí que la misión del intelectual era hacer que sus libros fueran verdaderas armas de combate.” Para autorizar su escritura, utiliza, mediante la novela política, datos específicos de la realidad socio-política argentina fácilmente reconocibles. Más que de problematizar la posición de la mujer en la sociedad, se propone sobre todo subrayar algunos rasgos de los acontecimientos políticos que tenían lugar en el período en el cual escribía. A partir de aquí, es sumamente necesario establecer en cuanto a la narrativa de Lynch, un análisis de su escritura a nivel de forma y contenido para ver, como su escritura vislumbra una “verdad” político-social que la misma autoridad gobernante ocultaba y subvertía.

En la revista *Humor* (1981), Marta Lynch declara en una entrevista con la comprometida periodista Mona Moncalvillo refiriéndose a *Informe bajo llave* que, hace más de un año, empezó a escribir “un informe casi psicoanalítico.” En dicha novela se destaca claramente el mensaje velado que, bajo la apariencia de una novela de tipo psicoanalítico, pasa a ser denuncia política. En *Informe bajo llave* parecen cuestionarse, en primera instancia, los discursos dominantes sobre género al tomar como escenario la propia patología de ambos protagonistas para luego poner en tela de juicio la “enfermedad” que contamina el país. Marta Lynch subraya, como estrategia narrativa, el hecho de que no se trata de una novela sino de una “laborterapia” (12) que encontró en el

consultorio de su propio siquiatra.⁶ Ya desde el prólogo, Marta Lynch está ficcionalizando la primera vez que conoció a la protagonista. Un día que estaba de visita por Río de Janeiro, Lynch cuenta que dio con su propio psiquiatra y una de sus pacientes:

Encontré al doctor Ackerman, aquel siquiatra vienes de cuya formación me había servido para mi propia paz. [...] Cerca de él vi a una muchacha, muy bonita, con esa seducción indescifrable de los enfermos. [...] Mi sentido de la profesión—bastante ruín, por cierto—me hizo pensar que podría extraer de ella un personaje de ficción. (7-8)

En este momento preciso, nuestra escritora está abiertamente anunciando al personaje que va a crear. Cierra el prólogo de la manera siguiente:

Lo que sigue—repito—es la transcripción de sus páginas, abandonadas en forma alarmante, que Ackerman conservó y compartió conmigo usando una piedad cercana al remordimiento. A menudo ocurren cosas como ésas cuando no podemos servir bien a los demás, a los más débiles, a los que nos buscaron para descargar. Responsabilidad moral se llamaría. Y eso es lo que quizá sientan ustedes al leer y reflexionar sobre lo escrito por aquel espíritu transido [...] Pero de ella [Adela] sólo me han quedado estos apuntes que copio ahora, no tanto como un hecho literario sino como una suprema responsabilidad frente a circunstancias tenebrosas o como lucecita que se enciende bajo el retrato de alguien que nos despierta devoción. Quizá hay también algo de sed de justicia. Pero acerca de esa quimera, los argentinos tenemos ya una idea muy firme. (9)

Al firmar el prólogo, Marta Lynch busca darle autenticidad a la historia que narra y darse visibilidad como autor. Al aparecer su nombre de manera tan directa y exuberante, nos hace simultáneamente dudar de su veracidad. O sea que al insistir en hacer creer al lector de la verdad de sus dichos, el mensaje del texto se vuelve sospechoso en cuanto a las intenciones de la autora. A un nivel textual, la novela es en realidad un informe,

⁶ Véase el trabajo de Marily Martínez de Richter (*Textualización de la violencia* 93), y Riccio Alessandra (*Eros y poder en Informe bajo llave de Marta Lynch* 54) dejan abierta la posibilidad de que se trate de una psicobiografía, o sea de un informe psiquiátrico, para distinguirlo de lo autobiográfico.

documento destinado a un lector masculino (el psiquiatra), pero que es también leído por una mujer (Lynch). Las relaciones de fuerzas y de poder son múltiples y toman formas a través de la duplicación. Lynch es escritora, al igual que la propia protagonista, Adela. Aquí será interesante plantear una discusión introductora sobre la utilización de la forma del testimonio en las novelas de Lynch.

Según John Beverley, en “The Margin at the Center: On Testimonio”, el testimonio se entiende como “a novel or novella-length narrative in book or pamphlet (that is, printed as opposed to acoustic) form, told in the first person by a narrator who is also the real protagonist or witness of the events he or she recounts, and whose unit of narration is usually a ‘life’ or a significant life experience” (18). El hecho de firmar el prólogo con su propio nombre corresponde a una estrategia discursiva para darle un sentido de lo “real” a su novela. Pero es a la vez una manera de distanciarse del autor implícito representado. Lynch se propone entonces transcribir el diario, o sea un texto dentro del texto, para describir una situación fragmentada que corresponde, en una primera instancia, al caos mental de la protagonista. En esta novela, el diario lleva a la voz testimonial del que narra lo que le sucede. Gracias al lenguaje, se escribe la novela como si fuera un borrador (que en realidad no lo es) que una paciente dejó a su psiquiatra antes de desaparecer. Estamos frente a un personaje que, al narrar su propia historia, toma las riendas del relato, a la par de encarnar la lucha de la propia autora en su ‘*sed de justicia*.’ De este modo, busca jugar con dos niveles de realidad, tal y como lo veremos más adelante.

Al hacer hincapié de manera excesiva en que sólo se trata de un informe psicoanalítico, Marta Lynch intenta atraer nuestra atención para pasar de un diario personal a un documento de denuncia más universal. Adela prosigue de la manera siguiente:

Cada carta que escribo, cada parte del informe tiene una reiteración suicida. Cada vez que me ubico y trato de escribir, lo anotado se escapa de la literatura—yo escribía libros, tejía

tapices—y todo vuelve a agotarse y a retroceder inútilmente, como si la narración ya estuviese sellada y establecida para otros” (62).⁷

Es sumamente interesante empezar aquí señalando que en, la Argentina de la época, se desarrolla el género policial en la literatura a través de autores como Jorge Luis Borges. La protagonista de *Informe bajo llave* explica:

Quizá no pueda terminar mi informe. Me volveré loca, me suicidaré antes de la palabra fin porque cuanto estoy relatándole poco o nada tiene que ver con Vargas o conmigo, y mucho con la cosa abstracta que llamamos raciocinio. Mi razón se pierde. Se pierde también mi voluntad. No me interesa ni su idiota laborterapia ni mucho menos la pretensión de entrar en lo que Borges debería llamar literatura. Vea cómo Borges accede a las solicitadas. Vea cómo se corrompe una niña de diez años, cómo un hombre mugriento introduce su mano velluda en las finas entrepiernas. Todo se mezcla para multiplicar un delta en el cual navego aterrorizada de extraviarme y temiendo siempre encallar sobre las orillas. Estoy dando testimonio de cuanto ocurrió y todo tiene visos de terminar conmigo. (127)

Aquí Lynch entra en diálogo con Borges y Bioy Casares puesto que estos últimos condenaban la literatura psicológica.⁸ Lynch insiste en no querer hacer literatura y aún menos tiene la pretensión de tratar el género policial, sin embargo se empeña en imponer diferentes niveles de discursos para obligarnos a explorar el carácter laberíntico de los textos. La idea del género policial había sido ampliamente explotado por sus predecesores hombres, a los que a la vez desdeñaba y admiraba, pero también por algunas

⁷ La palabra “sellada” sobresale puesto que se reitera a lo largo del texto de manera excesiva para subrayar el mensaje codificado en este término.

⁸ En el prólogo de la obra de Bioy Casares en *La invención de Morel* (1944), Borges apunta: “El primero (cuyo aire de paradoja no quiero destacar ni atenuar) es el intrínseco rigor de la novela de peripecias. La novela característica, *psicológica*, propende a ser informe. Los rusos y los discípulos de los rusos han demostrado hasta el hastío que nadie es imposible; [...] Esa libertad plena acaba por equivaler al pleno desorden. Por otra parte, la novela *psicológica* quiere ser también novela *realista*: prefiere que olvidemos su carácter de artificio verbal y hace de toda vana precisión (o de toda lánguida vaguedad) un nuevo toque verosímil. Hay páginas, hay capítulos de Marcel Proust que son inaceptables como invenciones: a los que nos resignamos como a lo insípido y ocioso de cada día. La novela de aventuras, en cambio, no se propone como una transcripción de la realidad: es un objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada” (10).

mujeres como María Angélica Bosco, además de algunos de sus contemporáneos, con el propósito de apropiarse de la idea de investigación. Lynch busca resolver un crimen que está por pasar o que ya está pasando dentro de la sociedad argentina. Es justamente en esta búsqueda de verdad histórica que tenemos que leer esta novela.

Recordemos a Ricardo Piglia en *Crítica y Ficción* (1986) cuando afirma que: “La realidad está tejida de ficciones. La Argentina de estos años es un buen lugar para ver hasta qué punto el discurso del poder adquiere a menudo la forma de una ficción criminal” (11). En la novela de Lynch, el secreto de la narración se hace más pesado y las voces estimulan, en este sentido, el interés del lector. De este modo, persiste en poner de realce el hecho de que el fenómeno de escritura se le está escapando de las manos por su innarrabilidad, para ponerse al servicio de una causa nacional, y gracias a ello, servirle de reescritura y encontrar un modo de darle visibilidad al estado opresivo. Lynch insiste:

Le aclaro que estoy cansada. He estado escribiéndole [...] líneas de un ensayo en el que las observaciones y la muerte compiten, se sacan ventaja. Qué grande y misterioso es el poder de la palabra escrita [...] el peligro se atenúa frente al recrudescimiento de la voluntad que me permite escribir, escribir interminablemente, sin pretensiones de claridad, pero en la misma forma en que desarrollaría un mapa estratégico [...]. (191)

Es justamente en este “mapa estratégico” que nos tenemos que concentrar ya que deja suponer que el lector tiene que buscar elementos claves que le van a permitir descifrar algún mensaje oculto. Lynch lo explica de la siguiente manera: “El actor está detenido en un grito que ovala su boca. La actriz se detiene como paralizada en el momento de trasponer la puerta del enigma”(39). Nos podemos preguntar: ¿pero qué “enigma”? La resolución de un problema misterioso es tarea que la escritora encomienda a sus lectores a través de sus personajes, cuya idiosincrasia se ha ido dibujando a lo largo de la novela. Como pista tenemos a un

personaje que se va paulatinamente creando independientemente de la pluma de la escritora, lo cual al desprenderse de su “creador” nos deja huellas, pinceladas de un secreto que no nos puede revelar abiertamente de modo de eludir la censura, pero que tenemos que descubrir.

Cabe ahora volver a la relación verdad y ficción. A modo de acceder al mensaje de *Informe bajo llave*, me acercaré al texto escrito en 1844 de Edgar Allan Poe, en “The Purloined Letter”, cuya narrativa nos hace percibir que la verdad de lo cotidiano es una mezcla de realidad y ficción. En dicho cuento, el personaje G, prefecto de la policía de París acude a Dupin para que le ayude a resolver un misterio. Según sus propias palabras, se trata de un “asunto que exige el mayor secreto,” puesto que cierto documento ha desaparecido. El documento, o más exactamente la carta, iba destinada al rey y fue robada por el ministro D, quien utiliza la carta para su propio beneficio político. Lo importante en esta historia es que tiene cierto paralelismo a nivel de forma con la novela de Marta Lynch. La carta de Poe, al igual que el informe de Lynch, están escritos por protagonistas femeninas. Otro punto sobresaliente es el obvio desplazamiento del rol del detective. En “The Purloined Letter”, la investigación pasa de un profesional, o sea de un prefecto, representante del poder oficial, a manos de un supuesto amateur, Dupin. De la misma manera, en *Informe bajo llave*, el escrito cae en manos de un profesional, el psiquiatra, el cual traiciona el código de secreto profesional y parece no estar lo suficiente preparado y calificado para estar atento al mensaje velado del documento escrito por su paciente. Sin embargo, este documento acaba siendo leído por la escritora del relato (ficcionalización de Marta Lynch) que lo comparte con nosotros. Lynch nos facilita el acceso a todos los índices necesarios para que descifremos el mensaje encriptado de su novela. Por esta misma razón, nosotros, lectores, pasamos a ser el Dupin de la historia, o sea el nuevo detective que tiene poder de investigación. En el relato de Poe, va a ser Dupin quien recupera la carta, no la policía.

Dupin, al igual que Marta Lynch, intenta escapar de la vigilancia del poder. O sea que esto explica que nuestra escritora use la estrategia del diario para que el mensaje verdadero de su novela escape a la censura de la dictadura militar. Al quedar anulada la función del psiquiatra, Lynch busca la complicidad de sus lectores y confía en su capacidad de penetrar las redes que les permitirán acceder a un segundo nivel de lectura del texto. Lo que fue invisible para el psiquiatra va a ser visible para un lector atento. El psiquiatra no pudo ayudar a Adela porque estaba demasiado adentrado en su posición de poder y demasiado cercano a las tendencias políticas del momento, tal y como lo veremos más adelante. En el cuento de Poe, la policía y el propio ministro D que tampoco ve, es funcional al sistema. Consecuentemente, al no ver, se convierten, por defecto, en protectores, en cómplices. Como la policía no está para desobedecerle al rey, y ver aquello que el rey no quiere que sea visto, puesto que él mismo no está muy interesado en verlo, tiene que recurrir a un investigador por fuera de la ley real. De este modo, el contenido de la carta sigue siendo un enigma. Además se trata de una carta en blanco, sin escritura—por lo menos hasta el final, cuando se agrega, como subterfugio, la cita de Crébillon. El informe de Lynch sí tiene letras pero, en este caso, nuestro deber, como lectores—detectives, es de descifrar el segundo mensaje del texto que aparece como menos aparente.

En el caso de la novela de Marta Lynch, hemos visto cómo el autor deja entrever su autoría al firmar el prólogo para que el lector observe cómo el escritor/narrador va urdiendo la trama. Recurriendo al uso de la “laborterapia,” Marta Lynch se inmiscuye dentro del texto bajo la forma de un monólogo dirigido al psiquiatra para avisarnos que ambas, tanto la autora “real,” como la autora “ficticia” siguen presentes en el texto a través de la autoría “ficticia.” No cabe duda de que la propia Marta Lynch está auto-representándose de esta forma en el texto. La escritora Lynch es autora del relato pero es, a la vez, lectora de un relato en

un segundo grado. Se convierte en el eje-espejo que se encuentra entre el narrador y el narratario, de manera de transgredir las formas clásicas de narración. La metalepsis permite la yuxtaposición del plano ficcional con el plano referencial, como otro mecanismo de disolución de fronteras ficcionales. Este es el caso más frecuente de metaficción, o sea que, a través del relato de su protagonista, Lynch cuenta su propia visión de la historia: “Estoy dando testimonio de cuanto me ocurrió” (127). Estos recursos metaficcionales resultan claves para crear ficciones que sirven para dar cierto sentido a la realidad, con el propósito de suspender toda noción de incredulidad. De esta manera, el autor quiere convencer a su lector al existimar lo que expone.

Para entender mejor el uso de esta estratagema es relevante referirnos ahora a la idea de metalepsis, tal y como la entendía Gérard Genette en *Figure III* (1972), ya que nos sirve como caja de herramientas para desmontar la subversión del orden lógico del esqueleto narrativo (243-246). En algunos casos, el autor literario se aleja de la diégesis del texto que ha creado, otras veces, se queda indiscutiblemente pegado a ello. La metalepsis, tal y como la acabamos de definir, consiste en romper con las reglas para que los entes narrativos salten descaradamente de un marco a otro. La narradora Adela es a la vez una escritora, convirtiéndose en espejismo de la propia Marta Lynch. Adela se distancia de su persona y escribe en tercera persona: “¿Por qué estaba inhibida de actuar con libertad por una mano invisible, como si una imagen de Adela G, contemplara a Adela G” (80)? El narrador continúa definiéndose en la novela de la manera siguiente: “Ya ve: escribo libros y hago tapices y aún no me he decidido por la personalidad que asumiré frente a la sociedad” (33). Este personaje femenino va tomando forma gracias a la propia experiencia de Lynch para convertirse en una reproducción de la memoria de Lynch.⁹ Este texto ha tenido

⁹ Cabe leer la frase de Adela: “La protagonista de esta historia ya casi no soy yo sino mi acalorada memoria” (36).

varios tipos de lectores, el psiquiatra, Marta Lynch y ahora nosotros, los lectores. Aquí la escritora se dirige a todos nosotros para que compartamos con ella su historia: “Déjeme repetirlo: era increíble. El sueño más apetecible de cualquier escritor es convertir a su lector en cómplice. Yo estoy tratando de hacer esto con usted; de ponerlo de mi lado para que borre ese matiz de incredulidad con que sigue mi historia” (28). El lector pasa así a ser testigo directo de la historia.

Este relato ofrece una multiplicidad de lecturas, dependiendo de cómo se percibe lo narrado. Lynch se propone despertar nuestra curiosidad para que prestemos detenida atención a su mensaje:

Anoto para mi personal desesperación, el tono comercial de cuanto llevo escrito y la falta de vuelo que aqueja a quienes no tienen imaginación. [...] Es interesante observar a los amantes, más interesante observar aún seguir con la punta del índice el itinerario de una desintegración. Por ejemplo, se me hace difícil escribir. [...] Pero he conseguido al menos, entrar en materia y aun a merced de las lágrimas que pujan por mojarme los ojos, la historia avanza en un sentido cuya dirección percibo. Quizá sea usted su lector o aquéllos menos sectarios en la ciencia que tomen todo cuanto digo como el siniestro vómito de un condenado a muerte. [...] ¿Por qué escribo todo esto si sé, desde el principio, que no será más que un informe? [...] Sin embargo, estoy persuadida de la necesidad de esta versión en la cual la injusticia y el sufrimiento humano están muy por encima de las consideraciones críticas y en tanto que me excuso voy en busca de coincidencias. (52-53)

La pregunta en el texto de Lynch sirve una vez más de punto estratégico para invertir el interrogante de modo que nuestro trabajo, como lector, es ir más allá de la lectura de un simple informe. Por “coincidencias,” tenemos que buscar los paralelismos existentes entre lo que se está mostrando y lo que se está ocultando a sabiendas en el texto.

En la novela de Lynch, el mensaje es reiterado una y otra vez, pero anulado repetidamente:

Usted (doctor) no pretenda que yo le escriba un ensayo filosófico, que le intente un estudio prolijo de la depresión nacional. Con la mía debe bastarle, debe conformarse con esta larga y aburrida historia no sea literatura sino vida, informe que se guarda bajo llave, datos que podrán conducirnos a la celda sin nombre, al nombre bajo la picana. (93)

Lynch pretende hablar sobre la relación enfermiza entre un hombre y una mujer, sin embargo, al hacer referencia a una “relación peligrosa,” nos hace directamente pensar en la situación argentina del momento. Con el “yo” narrativo, Lynch presenta su propia percepción de la realidad. El diario es lo que nos sirve de cruce entre el testimonio y la ficción y vale para dar cuenta de una realidad subjetiva. En este sentido, a partir de lo privado, se vuelve más directa que la forma de la novela en sí y le da al texto una función testimonial más fuerte. Lynch insiste en presentar evidencias de lo que cuenta y en anular el elemento ficcional de su texto:

En tanto me exaspero por el embrollo y las reiteraciones de mis cartas, le explico que no soy precisamente yo quien se presenta delante de sus ojos, sino una memoria salpicada de hechos, interrupciones, fracasos y reincorporaciones a una especie de rutina fastidiosa. (54)

Sin embargo, estamos frente a un género híbrido, a medio camino entre el testimonio y la (auto) biografía novelada, pero también entre lo dicho y lo no dicho. Lynch busca entonces una manera de narrar lo innarrable.

Tal y como lo ve Agamben en *Lo que queda de Auschwitz* (2000), vamos a basarnos en la mediación entre lo decible y lo indecible de los verdaderos testigos del horror de los campos de concentración. La palabra “musulmán” del alemán *der Muselmann* encarna un muerto en vida que dejó de vivir y de luchar frente a lo traumático e inimaginable de lo que fue testigo de modo que se convirtió en inhumano. Por musulmanes, se puede entender a los que se ocuparon de los crematorios y de las

cámaras de gas, cuyos traumas psicológicos superaron el terror de la muerte. Los verdaderos testigos son estos que hubieron podido testimoniar y no pudieron hacerlo (Agamben 158). Los que se escaparon, los supervivientes, hablan en nombre de los musulmanes y ellos testimonian de la imposibilidad de testimoniar. Agamben explica:

Precisamente es este aislamiento de la supervivencia con respecto a la vida lo que el testimonio refuta con cada una de sus palabras. Lo que su palabra nos dice es que por el hecho mismo de que el no-humano y el humano, el viviente y el hablante, el musulmán y el sobreviviente no coinciden; precisamente porque hay entre ellos una división insuperable, puede haber testimonio. (165)

Este testimonio ocurre gracias a la relación de lo decible y de lo indecible, y adentro de los límites de lo humano y lo inhumano.

El testimonio no garantiza la verdad factual del enunciado custodiado en el archivo, sino la imposibilidad misma de que aquél sea archivado; su exterioridad, pues, con respecto al archivo; es decir, su necesaria sustracción—en cuanto existencia de una lengua—tanto a la memoria como al olvido. Por esto mismo—porque se testimonia sólo allí donde se da una imposibilidad de decir y porque hay un testigo sólo cuando ha habido una desobjetivización—el musulmán es verdaderamente el testigo integral, y por eso no es posible separar al testigo del superviviente. (165)

La palabra del testigo atestigua la imposibilidad de dar testimonio. En esta falta de articulación, es justamente dónde se encuentra el testimonio. Sigue hoy en día difícil de entender lo inexplicable del Holocausto, ya que resulta difícil imaginar lo inimaginable del genocidio. Es a partir de la contingencia, de la posibilidad que haya o no toma de palabra, que el sujeto se constituye y desde la cual tenemos que entender el testimonio. Agamben explica que los que “hoy reivindican la indecibilidad de Auschwitz [...] hacen de Auschwitz una realidad absolutamente separada del lenguaje, si cancelan en el musulmán, la relación entre imposibilidad y posibilidad de decir que constituye el testimonio, están repitiendo sin darse cuenta el gesto de los nazis” (164). Dicho en otras palabras, la lengua, a medio camino entre lo decible y lo indecible, se convierte en un modo de resistencia

posible, de optimismo para el futuro: “La autoridad del testigo consiste en que puede hablar únicamente en nombre de un no poder decir” (165). O sea que aquí lo importante es integrar los silencios o los no-silencios, no como parte de lo imaginario, pero como marco integro del silencio, o mejor dicho, entre las hendiduras del silencio. Adela reitera en el texto la imposibilidad de hablar, y es mediante los silencios sobre la representación política (holocausto/ dictadura militar) y la represión ficticia a medio camino entre narración y no narración, que vamos a percibir el testimonio de la protagonista. Si tal y como, lo define Agamben, a partir de lo impensable, hay que justamente encontrar una manera de ver y, a partir de lo indecible, hay que encontrar un modo para decirlo. O sea que, para hablar en nombre del silencio, se tiene que transformar el mutismo para que se convierta en testimonio.

Y es justamente en este modo oblicuo de Lynch para hablar del horror perpetrado en Argentina que nos tenemos que focalizar. Adela confiesa a su psiquiatra de su imposibilidad de escribir: “Escríbame me dijo, manténgase ocupada. Pero cuando lo intento, el relato se descompone en partes tan anómalas que hasta para mí pierden su significado” (62) o [...] equivoco líneas, letras, conceptos. Fíjese en la estridencia de estas mayúsculas intercaladas sin razón alguna, de esas palabras disléxicas, de esos ininteligibles vocablos que se rebelan al caos de mi mente. [...] la mano derecha comienza a dolerme endemoniadamente” (108). Su imposibilidad de escribir, su caos mental, y la falta de encontrar el lenguaje apropiado, es lo que le permite dar cuenta de la experiencia del Horror.

Queda claro ahora que el propósito de la novela es ir mucho más allá de una simple relación binaria entre hombre/mujer que encuentra, dentro de la complejidad patológica de la relación perverso/víctima, una forma mucho más sutil e intrincada que se presenta como alegoría de la situación social y política del país. El nombre mismo de la protagonista principal hace referencia a un

cierto estado de *falta* al ser el único personaje en la novela en no tener apellido. Dentro mismo del texto, Lynch usa el ardid del documento auténtico para investigar y entender lo que le ha pasado a Adela G. Su falta de identidad puesta en énfasis en su nombre, hace referencia al tema de los desaparecidos. Ya en el mismo prólogo, se deja suponer que Adela fue secuestrada. Este referente histórico se reitera en el primer capítulo cuando describe:

A menudo nadie sabe que su automóvil va a girar justamente donde da el barranco. Que se abrirá una escalera peligrosa. Un pozo traidor. Nadie sabe el día, la fecha, la curvatura precisa que conduce a esa ceremonia secreta de la muerte. No, no me estaba preparando para morir: solamente había en el aire una especie de conspiración amable alrededor de mi persona. Yo estaba colocando un pie. No olí el barro, no lo vi, no presentí una luz roja, enceguedora. (19)

Unas páginas más tarde, exhibe datos concretos, lugares específicos dónde gente desaparecía: “Corrían historias terroríficas: un secuestrado había estado una semana en un baúl de un coche, cuatro cadáveres habían aparecido en las puertas del teatro Colón. La fantasía popular llevaba los cadáveres hasta el obelisco. Las ejecuciones eran llevadas a cabo en horas de la noche” (42). Este discurso de tipo periodístico sirve para sustentar el elemento verosímil de la ficción y mantener la atmósfera de inseguridad nacional, de angustia frente a tanto horror que desborda en la novela. Lo que habrá pasado con ella se deja entrever a lo largo del relato y se cierra con el último párrafo del último capítulo cuando se hace directa referencia a su eventual secuestro por las fuerzas armadas. Adela explica: “Bajan tres hombres del auto: camina lentamente al principio, después se apresuran. Están acercándose. Vienen derecho hacia mí” (299). El tema de la desaparición queda sellado en la primera frase del epílogo: “Adela G. desapareció el 7 de agosto de 1980” (300). El epílogo sirve como treta narrativa para que la novela quede cerrada con una trama claramente delimitada. En este breve

capítulo de menos de dos páginas, se informa al lector acerca del destino de los personajes más relevantes de la novela.

Urge ahora analizar otros elementos indispensables. Al observar los discursos oficiales, encontraremos una correlación directa entre esta reescritura ficcional de la historia y las redes discursivas utilizadas en el seno mismo del gobierno militar. Tzvetan Todorov en *Frente al límite* (1993), al estudiar la conducta de los nazis, no ve un problema de tipo patológico, sino más bien acusa al sistema político y social totalitario que permite que tales crímenes sean posibles. Según él, el déspota presenta un discurso moralizador que acusa a un enemigo subversivo, autorizándose así un espacio para cumplir con su papel de verdugo y minimizar su culpabilidad para justificar el terror. Otro ejemplo relevante se encuentra en *Narraciones peligrosas*, de José Javier Maristany (1999), en el cual se subraya que existía un relato “heroico” y otro “médico” de la doctrina de la Seguridad Nacional que pintaba una sociedad entecada. Maristany se basa en un texto del Boletín Oficial de la República Argentina, elaborado por el Ministro de Educación y dirigido a los docentes:

[...] Se han evidenciado los síntomas de una grave enfermedad moral que afecta de una manera o de otra toda la estructura cultural educativa y de forma particularmente virulenta a los funcionarios, docentes y estudiantes que ingresaron o colaboraron con las bandas subversivas [...] es en la educación dónde hay que actuar con claridad y energía para arrancar la raíz de la subversión.¹⁰

Aquí tenemos un ejemplo bien concreto del mensaje justificativo del gobierno que usa un lenguaje sumamente explícito para exponer su visión de la condición del país. El discurso oficial se obstina en servir de médico redentor que tiene por misión curar la enfermedad de sus pacientes, el pueblo. Este discurso tergiversado refleja la hipocresía de un gobierno manipulador donde el fin justifica los medios. De manera oblicua, se omite conscientemente mencionar que el gobierno militar es el único

¹⁰ Véase el Boletín Oficial de la república Argentina, 30 de mayo de 1978.

culpable de tanto horror, sino que prefiere poner el énfasis en un país disfuncional por culpa del “otro,” el supuesto subversivo. Invierte trágicamente los roles en los cuales el agresor se vuelve víctima. Por eso mismo, Marta Lynch se apropia de esta fuerza discursiva oficial y la utiliza en su propia narración para darle más fuerza a su cuestionamiento del discurso estatal. José Javier Maristany afirma: “El texto ficticio remite a la realidad por la incorporación de los modos discursivos que el poder hegemónico ha empleado para contar esta realidad” (51). En otras palabras, persiste una relación directa entre texto literario y el discurso del Estado.

Cabe ahora abrir un paréntesis y mencionar un punto sustancial sobre la relación entre intelectuales y gobierno militar. Durante la dictadura fueron muchos los militares que se acercaron a intelectuales para pedirles ayuda en el momento de escribir sus discursos. Juan José Sebrelli, en su libro *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades*, pone en tela de juicio la responsabilidad de la sociedad civil. Añade: “El Almirante Massera gozaba en su momento de prestigio entre intelectuales y artistas, y no sólo de Marta Lynch” (267). En *Informe bajo llave*, la propia Marta Lynch hace referencia a ello cuando Vargas entra por primera vez en contacto con Adela, escritora, para pedir que le mande uno de sus libros (14) para luego encargarla “a que le redactara misteriosos documentos” (239). La periodista Mucci explica que la propia hija de Marta Lynch le confesó que Massera le había pedido a la escritora repasar algún artículo que él había escrito (Mucci 164).¹¹ Sea o no cierto, el simple hecho de que Marta Lynch use la relación entre discurso literario/discurso político en su narrativa queda sumamente interesante puesto que iban interconectados. Simultáneamente, observamos que el Estado quiere tomar el papel de padre autoritario, de médico activo, que va a controlar el país para ponerlo en el buen camino y

¹¹ Hecho que me negó Marta Juana durante nuestra conversación telefónica del 26 de febrero de 2003.

restablecer el orden. Según Jessica Benjamin, “[...] algunos críticos sociales psicoanalíticos han sostenido que fue el fracaso de la autoridad paterna racional (una “sociedad sin padres”) lo que estimuló el anhelo de someterse a un líder poderoso” (16). De aquí, la apoderación de este discurso “médico” oficial por parte de Marta Lynch, puesto en escena en la novela, como ya lo hemos dicho anteriormente, a través del papel del psiquiatra y por espejismo, de Vargas, el Jefe Supremo. El mal de Adela está asociado al mal colectivo, presa de un poder macabro que la lleva hacia su destino final en manos de una poderosa figura paterna. Sin lugar a dudas, se reconoce en el protagonista Vargas, la figura política del Almirante Massera. Adela explica lo siguiente:

[...] con mi deterioro, el país se derrumbaba. Hay que saber lo que es vivir y sufrir humillaciones de un país destruido. Ser el despojo de un reyezuelo de la involución, estar sujeta a los caprichos del poderoso jefe de una manada y cuya vigencia es cada día la de la desesperación colectiva. Hay que conocer la inacción. La impotencia. Y que el hombre que humilla reine sobre tanta mierda. (263)

Aquí vemos cómo la figura despótica de Vargas controla y manipula a toda la “manada,” o sea el pueblo, pero también a los demás hombres, incluyendo al propio psiquiatra. El término peyorativo alude al rebaño que responde a la autoridad de un jefe, lo cual refuerza la noción de poder entre autoridad y sumisión, sea sobre la mujer pero también sobre el hombre, los demás hombres.

Según Michel Foucault, la confesión (“*l’aveu*”) es un ritual que se desarrolla dentro de una relación de poder puesto que el que escucha personifica la autoridad y cumple el papel de juez (61). Así, el monólogo interior sirve de estrategia narrativa, o sea de recurso formal, que da sentido al contenido orgánico y social de la novela y nos ofrece otra versión de la realidad referencial. De este modo, las relaciones de fuerzas oponen a la protagonista quien encarna el papel victimizado de los desaparecidos después de haberse confesado ante su verdugo. Adela se encuentra en una doble posición de subalternidad: frente al poder de su “confesor”,

el psiquiatra, pero también frente a la figura militar de su amante, Vargas. Ambos protagonistas masculinos se unen al final de la novela, en el epílogo, anulando la lucha de Adela en su intento de denuncia de la máquina represora:

Ackerman [el psiquiatra] visitó a Vargas y se sorprendió al encontrar a una persona amable, normalmente preocupada por el destino de Adela [...]. Tampoco parecía perverso [...]. [Vargas] Demostró simpatía por Ackerman y aludió vagamente a peligros y casualidades, de tal modo que el psiquiatra se marchó con el convencimiento de que esa vía estaba cerrada. (300)

Una de las características claves del torturador es justamente el hecho que, contrariamente a lo que se pensó hasta recientemente, es “capaz de disociarse y llevar una vida aparentemente normal” hasta el punto de poder banalizar el grado de horror que abundaba en la nación (*Efectos psicosociales de la represión política* 100).¹² Sin embargo, más allá de la hipocresía del comportamiento de Vargas, importa observar el rol del psiquiatra. Tal y como lo denuncia la ya mencionada historia de Poe: el que no quiere ver, protege. Ackerman se convierte así en cómplice de los actos perversos de Vargas, y por ende es tan culpable como este último: ¿Cómplice? Parece que Marta Lynch quiere dejar esta pregunta en suspenso. De la misma manera que miles de personas fueron cómplices en Argentina de los terribles acontecimientos que se perpetraban en todo el país. La figura paterna del médico que está supuestamente destinado a proteger, a detectar los síntomas de la depresión y a ayudar a su paciente a sanar, no logra (o peor, ni intenta lograr) su propósito. Por su pasividad, Ackerman simboliza al hombre “colaborador,” nunca explicitado directamente en el texto, puesto que no parece participar activamente en la dictadura militar. Sin embargo, al no ser tampoco capaz de contrarrestar el discurso hegemónico, se convierte así en cooperador. Con esta alianza de la autoridad (Ackerman/Vargas),

¹² Véase el libro de Sylvia Bermann, Lucila Edelman, Diana Kordon, J. Muller-Hohagen, Eduardo Povlovsky, etc., *Efectos psicosociales de la represión política: sus secuelas en Alemanes, Argentina y Uruguay* (Buenos Aires: Goethe Institut, 1994), donde se presenta de manera la influencia de la escuela alemana y su consecuencia en países como Argentina y Uruguay. En ello, se trabaja el papel del “holocausto,” la tortura, el autoritarismo y el tema de la memoria a través de lo psicoanalítico e histórico.

el texto termina favoreciendo la fraternidad masculina ante las necesidades de Adela. Esta última fracasa en su designio de ser diagnosticada como “víctima,” al no ser identificada en ningún momento como tal. La noción de triángulo, se caracteriza por el jefe supremo, el colaborador y la víctima. O sea que el poder militar y el poder judicial, si aceptamos que Ackerman tenía un papel de juez, se contraponen al papel del oprimido, reflejado aquí en el personaje de Adela. Dicho en otras palabras, el papel de psiquiatra irrita al lector puesto que su incompetencia profesional provoca nuestra exasperación. Su función en la sociedad queda así automáticamente anulada en la novela. Ni siquiera él, en su papel de “médico salvador,” puede ayudarla y sólo sirve de testigo de la tragedia de Adela. De este modo, su papel sólo encuentra justificación por el único hecho de que, gracias a él, tenemos en nuestras manos el informe escrito por Adela, documento que la propia Lynch elabora con esmero para atiborrar el texto de elementos perturbadores y repulsivos.

Si es cierto que, en un principio, el texto parece simplemente reproducir una relación perversa de pareja, Lynch busca justamente ir más allá de una relación enfermiza de tipo hombre/mujer con el propósito de concentrarse sobre otro tipo de voces sociales que circulan subversivamente en el texto. Esta confluencia de discursos muestra cómo llevó al paroxismo la cultura de violencia que infestó Argentina durante los años setenta. Vargas confiesa: “Estoy acostumbrado a violar putas. Putas, si se quiere; pero estoy acostumbrado a ser quien manda” (226). Un poco más tarde, la propia Adela describe el momento crucial y tan esperado del acto sexual: “Vargas me estaba violando en el único acto de amor del que es capaz. [...] El gran falo que había sido el ariete de su vida y estaba incluido entre las cosas prohibidas. Él era y sería un jefe y a eso se debía” (296). El acto sexual se ve resumido en el acto de violencia que reafirma el poder masculino. Todo se confunde y el poder acaba autorizando la barbarie. Vargas rechaza lo sentimental (mujer) puesto que representa, según lo impone la tradición patriarcal, lo vulnerable,

lo inferior y, por consecuente, lo inútil y descartable. Prefiere entonces eliminar toda noción de placer sexual y opta por el placer carnal, visceral y animalizado relacionado con la muerte. El discurso sobre la sexualidad simboliza la violencia y el horror de la dictadura militar. Aquí Lynch critica la política de exterminio que emprendieron las fuerzas armadas. David William Foster en su artículo “Raping Argentina: Marta Lynch’s *Informe bajo llave*” (1991) declara que:

Yes, it is precisely in the challenge to the reader to read Lynch’s novel as a fictional inscription of a historical dynamic –Argentina’s obsession with military tyranny and the violations that subsequently accompany it– that makes it one of the most interesting political novels of the last rounds of Argentine dictatorship. (679)¹³

Antes de concluir este trabajo, cabe recordar la cita más valiosa de toda la novela, expuesta cuando Lynch propone su propia sinopsis. Al combinar forma con contenido, o sea a través del título y de diferentes elementos discursivos, hace vislumbrar el mensaje totalizador de la novela. Esta cita apela a la movilización general al unir forma narrativa a la Historia de todo un país:

Usted, mi siquiatra, mi amable componedor, recibía mis cartas, las recibe, está apilando en sus cajones las entregas de este largo informe, cada día más secreto, quizá más peligroso. Bajo llave; échale llave a la forma como se quebranta mi voluntad, como se resquebraja y pudre lo que nació sano y normal, con buena voluntad, salud admirable, cierta dosis de ansiedad manifiesta. Contemos entre ambos las desapariciones y las reparaciones. Cada día una nueva vuelta de tuerca hacía crujir las vértebras del cuello y dejaba ver un poco más la lengua del ahogado. Sin embargo, en medio del marasmo distingo las fases del poder. Estoy tratando con una parte importante de la vida de todos. [...] La historia se ha tejido con algo que participa de esta blandura. Es un tronco podrido, un invernadero. Una flor

¹³ No entraré en este trabajo en el estudio de la violación en sí de Adela por Vargas, tal y como lo ve Foster, sino que, según mi punto de vista, la violación vale únicamente como punto final de la larga relación tortuosa entre torcionario y víctima. El momento de la violación toma lugar al final de la novela, justo antes de que desaparezca la protagonista. O sea que sirve para clausurar la tortura mental de Adela, antes de su muerte y no como punto de partida para relatar el horror de la dictadura militar.

carnívora, cortada y que huele a muerto. Se pudren los estratos que recorro con Vargas y se pudren los escalones por los que transitan mis compatriotas. [...] Un país está bañado en sustancias venenosas como ésta. Y yo confundo la aventura personal con la colectiva. Participo de un festín del que me atribuyen una parte secreta. Guárdela con llave, bajo llave. Comparta mi desasosiego. (72)

Esta cita abraza los elementos más sustanciales que revelan el secreto de la novela. En ella, está encerrada una misiva que busca el apoyo y la activa participación de sus lectores para que se pueda interpretar lo que se sugiere. Lynch juega con el poder de la palabra. Cada término escogido escrupulosamente tiene un código propio que deja saber que el informe posee un “*secreto peligroso*.”¹⁴ Para acceder a él, nos sugiere que tenemos que analizar la estructura formal del texto: “*échale llave a la forma*.” De este modo, con las palabras: *las desapariciones / marasmo / hacía crujir las vértebras del cuello / lengua del ahogado / poder / tronco podrido / muerto / sustancias venenosas*, Lynch hace directamente referencia a los horrores que se están cometiendo en la Argentina. La frase de esta cita: “*Y yo confundo la aventura personal con la colectiva*” muestra que la experiencia de la narradora/autora se convierte en alegorización de la nación.¹⁵

La novela de Lynch reprueba la posición de la mujer dentro de la sociedad patriarcal, para luego ir más allá de una crítica de género para denunciar el terrorismo de estado. Hemos visto en este trabajo cómo la fuerza elocutiva de la palabra comunica una verdad ficcionalizada que genera diferentes voces subversivas. De este modo, se alude a la violencia cometida por los militares a través del lenguaje. Los diferentes discursos entran en relación, chocan, se superponen y se rechazan para desafiar cierta estabilidad de modo de reflejar la complejidad soterrada y

¹⁴ Los itálicos son míos para repetir y poner de realce algunas partes cruciales del texto de Lynch.

¹⁵ No podemos ignorar aquí la correspondencia con el final del primer párrafo de Rigoberta Menchú en *Me llamo Rigoberta Menchú y así nació la conciencia* cuando anuncia: “Mi situación personal engloba toda la realidad de un pueblo” (Menchú 21) y el papel de la voz testimoniante en Menchú.

laberíntica que compone el mensaje social de la novela de Lynch. Al insistir en querer guardar el secreto “*bajo llave*,” Lynch busca incentivar nuestro interés para que, al contrario, intentemos desenmascarar los silencios y no-silencios que se esconden debajo de la trama del texto. El mensaje de la novela problematiza la identidad nacional, la perversión, la victimización, los secuestros, la tortura y el indulto. El tema de la impunidad se deja también entrever en la novela de Lynch. Adela proclama: “Debería crearse una cárcel para asesinos como Vargas y para los elegidos cuya cabeza se complace en colocar al alcance del hacha” (104). El tal Vargas (tal y como el personaje histórico, Massera) sale victorioso y totalmente impune por la sociedad que lo rodea. No obstante, las últimas líneas del texto son las siguientes:

Vargas continuó su trayectoria y cubrió tramos importantes de su carrera política y personal. Pero todo acabó cuando dos años después su jet particular cayó al mar, durante un viaje entre Río de Janeiro y Roma. Junto con él murieron sus acompañantes: seis hombres y dos mujeres. (302)

Ya en 1983, Marta Lynch porfía en hacernos entender que es eminente hacer trabajar la memoria a través de la capacidad de recordar con el fin de cambiar el futuro de su país. Un régimen de impunidad se muestra como peligroso. René Kaes dice en *Violencia de Estado y psicoanálisis* (1991): “Es sin duda el rechazo del juicio, del proceso de justicia y de verdad, pero también del proceso del restablecimiento del sentido. Una de las funciones del juicio es suprimir las resistencias para poder acordarse y hablar; de esta manera nuevos materiales de la memoria están disponibles para el trabajo de historización” (19). Dicho así, no se puede entender la Historia sin recurrir a la memoria. Cristina Godoy en *Historiografía y memoria colectiva*, aporta un elemento sustancial:

Fieles al poder sobre el saber, los Estados han ocultado históricamente documentación e incluso archivos completos—Francia, por caso, instruye una veda relativa a materiales de la dictadura argentina. Operando el silencio por vías diversas, el secreto de Estado deviene en mecanismo de clausura con el objetivo de lacrar ciertas maniobras del

poder escuándose detrás del clisé de “Seguridad Nacional” o de “interés de la nación. Respetando usos de reciprocidad internacional, la documentación “X” se da a publicidad 25 o 30 años más tarde que varias administraciones hayan sucedido a aquella que las originó. (22)

De este modo, es tarea nuestra, después de más de veinte años de silencio, volver a releer el informe dejado por Lynch poco antes de suicidarse para reevaluarlo y descodificar el mensaje que guardaba cautelosamente para que sea revelado y consiga un espacio propio dentro de la historia argentina. Es hora de cumplir con la voluntad de Lynch: “ La verdad es que yo estoy escribiendo un largo informe que servirá a las futuras generaciones de extraviados, a los indefensos, a los que se han equivocado” (121).

Marta Lynch no intenta ponerle orden al caos narrativo y psicológico del texto, sino más bien presenta una realidad discursiva compleja y múltiple que refleja una realidad referencial descompuesta y moribunda. En este trabajo, intenté demostrar que Adela personifica el destino de todo un país donde la construcción de la nación, al ser un proyecto masculino, descarta la intervención de lo femenino y no le deja otra salida que la misma muerte, uniéndose así al mismo destino de toda una generación de intelectuales y gente con ideas progresistas de la Argentina de los años setenta y a principio de los ochenta. Al haber sido una novela que pasó desapercibida y rechazada por la crítica de la época, no cabe duda alguna de que, *Informe bajo llave*, tiene aún mucho que ofrecer y merece ser estudiada y apreciada en su justo nivel. No olvidemos que se trata de un texto paradójico, hermético y guardado, hasta el día de hoy, “bajo llave”.

WORKS CITED

- Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz*. Valencia: Pretextos, 2000.
- Benjamin, Jessica. *Los lazos de amor*. Trans. Jorge Piatigorsky. Buenos Aires: Paidós, 1996.
- Bermann, Silvia, et al. *Efectos psicosociales de la represión política: sus secuelas en Alemania, Argentina y Uruguay*. Buenos Aires: Goethe Institut, 1994.
- Beverley, John. "The Margin at the Center: On Testimonio (Testimonial Narrative)". *Modern Fiction Studies* 35.1 (1989): 11-28.
- Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*. Buenos Aires: Emecé, 1968.
- Conaped. *Nunca más*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.
- Foster, David William. "Raping Argentina: Marta Lynch in *Informe bajo llave*". *The Centennial Review* 35:3 (1991): 663-88.
- Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité*. 3 vols. Paris: Gallimard, 1994.
- Friera, Silvina. "Tres mujeres que dieron que hablar". *Página 12* 23 abril. 2004
<<http://www.pagina12web.com.ar/diario/espectaculos/34436.html>>.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

- Godoy, Cristina, et al. *Historiografía y memoria colectiva*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2002.
- Kaes, Rene. *Violencia de estado y psicoanálisis*. Buenos Aires: APDH y centro de Editor de América Latina, 1991.
- López Laval, Hilda. *Autoritarismo y cultura*. Buenos Aires: Fundamentos, 1995.
- Lynch, Marta. *La alfombra roja*. Buenos Aires: Losada, 1966.
- . *El cruce del río*. Buenos Aires: Sudamericana, 1972.
- . “Este es mi país”. Una ponencia presentada en el IV Congreso de Mujeres. Escritoras reunidas en Canadá.” *Clarín* 2 Jun. 1978.
- . *Informe bajo llave*. Buenos Aires: Sudamericana, 1983.
- Maristany, Javier. *Narraciones peligrosas. Resistencia y adhesión en las novelas del Proceso*. Buenos Aires: Biblos, 1999.
- Mártinez de Richter, Marilyn. “Textualizaciones de la violencia: Informe bajo llave de Marta Lynch y *La rompiente* de Reina Roffe.” *Siglo XX/20th Century* 11: 1-2 (1993): 89-117.
- Menchú, Rigoberta. *Me llamo Rigoberta Menchú y así nació la conciencia*. México: Siglo veintiuno, 1998.
- Moncalvillo, Mona. “Marta Lynch”. *Humor* 66 (1981): 70-77.
- Mucci, Cristina. *La señora Lynch: biografía de una escritora controvertida*. Buenos Aires: Norma, 2000.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- Poe, Edgard Allan. *Eleanora, The Fall of the House of Usher and The Purloined Letter*. New York: P.F. Collier & Son, 1917.
- Riccio, Alessandra. “Eros y poder en Informe bajo llave de Marta Lynch.” *Escritura: Revista de teoría y Crítica literaria* 16:31-32 (1991): 223-29.
- Rocco Cuzzi, Renata. “Homenaje a las tres pioneras del best-seller Femenino”. *Clarín* 20 Abr. 2004 <<http://old.clarin/diario/2004/04/20/s-03306.htm>>.

- Said, Edward. *Representations of the intellectual*. New York: Random house, 1996.
- Sebreli, Juan José. *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades*. Buenos Aires: Sudamericana, 1997.
- Todorov, Tzvetan. *Frente al límite*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1993.
- Uriarte, Claudio. *El Almirante Cero: biografía no autorizada de Emilio Eduardo Massera*. Buenos Aires: Planeta, 1991.