

LA ESCRITURA LITERARIA DEL TRAUMA  
Y LAS DESCONSTRUCCIONES  
DE LOS MITOS HISTÓRICOS EN EL  
TERRITORIO DE LA LITERATURA  
ARGENTINA ACTUAL

LITERARY WRITING OF TRAUMA AND THE  
DECONSTRUCTION OF HISTORICAL MYTHS IN THE  
TERRITORY OF ARGENTINA'S CURRENT LITERATURE

**MARCELA ARPES**

Universidad Nacional de la Patagonia Austral  
Lisandro de la Torre 860, Santa Cruz, Argentina  
letras@uarg.unpa.edu.ar

**ALEJANDRO GASEL**

Universidad Nacional de la Patagonia Austral  
Lisandro de la Torre 860, Santa Cruz, Argentina  
alegasel@yahoo.com.ar

**RESUMEN**

El presente trabajo indaga la novela de Martín Kohan, *Dos veces junio*, y el texto dramático *Los murmullos*, de Luis Cano, a partir de un entrecruzamiento de categorías provenientes de ámbitos disciplinares diferentes: trauma y políticas de la memoria. Los

estudios sobre memoria del pasado reciente en relación con la noción de trauma han sido dos anclajes teóricos importantes para pensar la literatura argentina de las dos últimas décadas. En efecto, los textos del corpus serán analizados como manifestaciones disruptivas que intervienen de manera polémica, disputando sentidos políticos y sociales sobre estos temas.

*Palabras claves: narrativa, dramaturgia, Argentina, memoria, trauma.*

### ABSTRACT

This work analyses the novel *Dos veces Junio* by Martin Kohan, and the dramatic text *Los murmullos* by Luis Cano by overlapping categories from different disciplinary areas: trauma and memory politics. Studies on memory of the recent past in relation to the notion of trauma have been major theoretical anchors of reasoning about the Argentine literature of the last two decades. In this context, the texts of the corpus will be analyzed as disruptive expressions, acting controversially, disputing political and social meanings around these themes.

*Key words: Narrative, Dramatic Text, Argentine, Memory, Trauma.*

---

Recibido: 15-08-2011

Aceptado: 22-09-2011

## I. APROXIMACIONES A LA LITERATURA ARGENTINA DEL PRESENTE

Una de las formas de considerar la literatura es razonarla como un discurso oblicuo, catalizador de las condiciones de su contexto, de la subjetividad individual y colectiva, de los saberes sociales y su circulación, de los imaginarios sociales, logrando cifrar aquello que se supone indecible.

Roland Barthes nos enseñó sobre estas cuestiones cuando elaboró el concepto de *mathesis*:

La literatura toma a su cargo muchos saberes . . . Por otra parte, el saber que ella moviliza jamás es ni completo ni final; la literatura no dice que sepa algo, sino que sabe de algo, o mejor aún: que ella le sabe algo, que le sabe mucho sobre los hombres. Lo que conoce de los hombres es lo que se podría llamar la gran argamasa del lenguaje. (98-9)

Es posible discutir, a la luz del avance tecnológico y de los medios de comunicación, el exceso eufórico con el que, no solo Roland Barthes sino también toda una posición crítica de época, caracteriza el valor de lo literario. La literatura sabe algo importante que es lo que constituye al hombre: la lengua, “la gran argamasa del lenguaje”. La lengua es el lugar donde, finalmente, es posible reconocer los desvíos al orden social dominante, la ideología, los desplazamientos y entrecruzamientos de la cultura. Particularmente, el lenguaje literario sigue conservando el privilegio de imaginar y elaborar un lenguaje límite o, desde otro Barthes, un lenguaje cero.

Si tenemos en cuenta cierto criterio de periodización de la literatura argentina, es decir, la que se ordena en torno a un hecho histórico, la literatura argentina del presente<sup>1</sup> admite ser razonada a partir de la instauración del régimen dictatorial de 1976, respondiendo a dos posibilidades: por un lado, una literatura que *en* la dictadura hablaba (y aquí hay un desplazamiento con respecto a “lo presente”) elípticamente sobre el acontecimiento límite y, por otro, una literatura que, luego del acontecimiento dictatorial, es decir en el proceso democrático, habla *sobre* él. El *en* y el *sobre* (Dalmaroni, *La palabra justa* 119) no pretende ser un juego preposicional sino que se orienta a establecer diferencias de lectura sobre el relato que se construye del

---

<sup>1</sup> Si bien es ya difundido este concepto de literatura del presente, nos referimos específicamente a lo analizado por la Dra. Ana María Zubieta en su conferencia dictada en la Universidad de Milan, *Los relatos del horror. La literatura y la experiencia de la dictadura militar en la Argentina*. También otra de las versiones teóricas del concepto es la que brinda Josefina Ludmer con la designación de “literaturas postautónomas”. Esta idea indaga más bien sobre las literaturas del presente que han trascendido, desbordado o “atravesado las fronteras literarias” (Ludmer).

suceso histórico traumático en relación con políticas de la memoria. Pero también, un uso particular de la lengua literaria que, en el *en* debe ingeniárselas para decir a pesar de la censura y la coerción ideológica del presente de ese pasado y, en el *sobre*, se atreve a disputar las distintas significaciones que se despliegan al momento de indagar el pasado reciente.

Pensar la dramaturgia y la narrativa argentina en dichos contextos supone abordar determinados temas. En principio, la noción de *trauma* como categoría que, proviniendo de otro saber disciplinar como el psicoanálisis, puede sin embargo, dialogar con lo literario y reconvertirse en una matriz de significación. Decimos que es una noción estrictamente psicoanalítica de la cual se ha apropiado, en principio, la historiografía actual para poder indagar y revelar los sentidos que activan el tránsito de los individuos y los grupos sociales, por la vivencia de acontecimientos de violencia límites o extremos, generando así, una historia del trauma o una historia postraumática y, para las ficciones literarias, una estética del realismo traumático (La Capra 39).

A su vez, las *políticas de la memoria*, constituyen una trama diversa y polémica: desde la urgencia de la instalación de un discurso reconciliatorio promovido en su momento por las políticas menemistas y la iglesia católica, pasando por el discurso kirchnerista en el acto de fundación del Museo de la Memoria de la ESMA, hasta la postura social que puede ejemplificarse en los monumentos de la memoria que “reivindican a los muertos por la subversión”, cuya representación se cristaliza en el discurso de Cecilia Pando. Aquí, la literatura se configura como un campo de disputas de sentidos, disolviendo, provocativamente, el diseño binario y antinómico. Hablar de políticas de la memoria supone ciertos desagregados teóricos referidos tanto al vínculo entre historia y ficción como a las reivindicaciones de verdad que cada discurso se arrogaría para sí en la representación del acontecimiento. En dicha relación, la literatura y el arte en general, devela un uso político manifestando una ligazón de identidad, de oposición o de hibridación, es decir, una interacción compleja, entre las representaciones de la historia y las representaciones estéticas.

Otra cuestión a considerar es el rol del testigo o del heredero del acontecimiento traumático bajo la vivencia de la experiencia, tanto en términos de reproducción heroica y épica de lo revolucionario, moralizando el campo social entre el bien y el mal, como de impugnación de dicha modelización

épica y, entonces, la intervención de la idea de responsabilidad en la violencia ejercida por los grupos designados revolucionarios.

La narrativa y dramaturgia que analizamos disputan esos sentidos de manera corrosiva y provocativa, fundamentalmente, centrándose en el rol del testigo o del heredero del acontecimiento traumático, articulando trauma y memoria. La herencia del hecho y la manifestación de los efectos postraumáticos despliegan diversas formas de repetición y reproducción de la vivencia, modulando inscripciones en las que, en un extremo del arco, ubicamos las intervenciones heroicas y épicas y, en el otro, la destrucción de tal paradigma. En el medio, una diversidad de posibilidades de las que intentaremos dar cuenta.

## 2. EL MALESTAR DE LA LITERATURA.

### CONSIDERACIONES SOBRE CIERTAS POLÍTICAS DE LA MEMORIA

Para analizar el lugar en que la literatura se coloca al momento de referir el acontecimiento límite y sus efectos, nos interesó detenernos en dos casos: *Los murmullos*,<sup>2</sup> dramaturgia de Luis Cano, y la novela *Dos veces junio*, de Martín Kohan.

En principio, ocuparnos de estas ficciones que dan cuenta del último proceso dictatorial en la Argentina, habilita, por lo menos, el desagregado de dos cuestiones: la primera, la que se relaciona con la capacidad de la literatura para referir tal suceso histórico como metáfora (más o menos herméctica) y la pertinencia de que la ficción se atribuya algún grado de verdad respecto al todo del que los relatos se hacen cargo: *acontecimiento límite o traumatizante, experiencia del trauma, memoria y representación*, si aceptamos

---

<sup>2</sup> Aunque en este trabajo consideramos el texto dramático, consideramos relevante transcribir la ficha técnica de su muestra con el objeto de ampliar el impacto perlocutivo del texto dramático. Ficha técnica de la obra: "Los murmullos" de Luis Cano. Puesta en escena y dirección: Emilio García Wehbi, Escenografía: Norberto Laino. Vestuario: Mirta Liñeiro. Iluminación: Alejandro Le Roux. Música y sonorización: Abel Gilbert. Instalación sonora y asistencia musical: Marcelo Martínez. Actores: Maricel Alvarez, Belén Blanco, Luis Cano, Policastro y Alberto Suárez. Sala Cunill Cabanellas del Teatro General San Martín. Argentina, 2002.

esta necesaria distinción de los términos al momento de indagar el tema eje de las preocupaciones de la investigación histórica del presente, según Dominick La Capra (156). La segunda cuestión, la interferencia o, mejor, la implicancia que surge, necesariamente por la naturaleza de la temática, con el psicoanálisis y, en tal sentido, la superación o la imposibilidad de superar lo individual a fin de arribar a una conceptualización macro o social. En otras palabras, cómo historiar o ficcionalizar una dinámica social o grupal, de lo que, en principio, se experimenta a nivel individual en, por ejemplo, los roles extremos de víctimas y victimarios.

*Los murmullos*, que desde los estudios teatrales y dramáticos<sup>3</sup> pertenece al denominado teatro posmoderno, presenta un contrapunto dialógico entre el Padre desaparecido, la/el hija/o que evoca un recuerdo paterno a la vez que declara su situación actual, y el torturador. Los personajes murmuran sus historias y sacan del silencio aquello que esas historias no dejan aflorar o deben silenciar, exponiendo el rostro de la Argentina del exterminio, la mutilación y los lazos sociales concebidos desde la anomalía y el corte. Los personajes de *Los murmullos*, enuncian lo que Dominick La Capra (17) reconoce como una de las alternativas para pensar la experiencia traumática de los que han vivido los acontecimientos límites o extremos, es decir, rastrear la experiencia y la perspectiva de los que, aparentemente, carecen de voz, no ha quedado registrada o ha sido silenciada.

Si bien el texto refiere, a veces de manera muy velada, la última dictadura militar, no deja de ser una especie de reactualización de la historia nacional de los últimos 50 años, dirá su autor, al pretender narrar la desintegración del cuerpo social, solo recuperado en fragmentos podridos. La búsqueda del padre desaparecido es en realidad una instancia más que insiste en una idea rizomática del ejercicio del poder según la cual todos los sujetos están implicados. La corrosiva mirada del autor impugna las representaciones sobre la construcción épica del desaparecido y su gesta<sup>4</sup> en los enunciados

---

<sup>3</sup> Marcela Arpes, en su tesis de Doctorado presentada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, ha desarrollado detenidamente la existencia de un teatro posmoderno en la Argentina a partir de la producción de Daniel Veronese, Alejandro Tantanian y Rafael Spregelburd.

<sup>4</sup> Operaciones de un uso político de la literatura que se registran también en la narrativa de las denominadas por Miguel Dalmaroni “novelas argentinas sobre la dictadura” (159).

de un hijo que, a pesar de buscar al padre para buscarse, no deja de proferir los insultos necesarios y los diagnósticos y vaticinios más atroces sobre el Estado Nacional devastado. Si reconocemos las dos perspectivas para pensar el acontecimiento límite, es decir, la que afirma cierta idea de redención como recuperación absoluta sin pérdida esencial y la que implica la denegación o la negación absoluta de esa clase de redención y propone una idea de redención inaccesible, ausente o repetidamente cuestionada, *Los murmullos* apuesta, sin dudas, a esta segunda alternativa. El acontecimiento traumático, vivido o heredado, activa las complejas cuestiones acerca de la identidad y se constituye en el reverso del caso que esboza Dominick La Capra sobre el pesado legado del hijo del nazi y su posicionamiento subordinado respecto de un orden dado desde el presente, esto es, la condena al holocausto y la necesidad de llegar a cierto acuerdo o negociación con semejante herencia.

En el caso de Luis Cano, el legado, sin dudas pesado, es apropiado de dos modos diferentes: en el Padre, la necesidad de asumir el legado del mandato revolucionario muchas veces sin convicción o como una simulación:

Mejor hacer piruetas que desaparecer del todo. Dar vueltas con las manos crispadas. El gesto convertido en una espina clavada/dando vueltas en mi. Cobarde que no elige lo bueno ni lo malo. Incontinente que no se resiste. Invertido con la cabeza al revés, los ojos apuntando a la espalda. Esta torsión del cuerpo que me obliga a caminar lentamente manteniendo la pose. (5)

En el Hijo/a del desaparecido, la vivencia a contrapelo de lo que los discursos dicen sobre su Padre, debiendo negociar su posicionamiento con las voces de las políticas de la memoria, con la voz fantasmal de padre y con la propia que denuncia la experiencia del trauma:

Te debo la vida más que a todo lo vivo. Enterrado y desenterrado entre lo que se pudre . . . Tengo la boca llena de tierra ¡HIPOCRITA! ¿Por qué no te morís de una buena vez? ¿Qué esperabas un segundo funeral que deje bien fijados tus huesos de una vez clavados al suelo? Vos estás hecho. ¡Santísimo Padre quédate quieto! Déjame el negocio a mí. Me habla: VAS A ESTAR EN PAZ CUANDO HAYAS REPETIDO LAS PALABRAS QUE DIGO COMO SI TE ACUNARAS SOLO. CUANDO TE DUERMAS NADIE MÁS VA A DESPERTAR. Cae de nuevo entre los demás ciegos. Tengo la boca llena de Padre. (4)

Sin dudas, la interacción discursiva más potente de la obra es la que articula los enunciados del Padre y del Hijo, escenificando la *transmisión intergeneracional del trauma* (La Capra 149), categoría que entraña la experiencia de los efectos postraumáticos en aquellos que no han vivido directamente el acontecimiento límite pero que, sin embargo, se involucran con él a través de mecanismos inconcientes de apropiación por repetición o identificación.

En *Los murmullos*, tanto como en el análisis histórico crítico del Holocausto que lleva adelante La Capra, se diseña una modalidad de políticas de la memoria puestas a funcionar en íntima relación con la idea de que los sujetos sociales están comprometidos con un pasado, que no son simples singularidades contingentes y que, por ello “somos sometidos a experiencias que nos obligan a situarnos históricamente y a trabajar y elaborar esa situacionalidad” (20).

“No te alcanzaba con unas cuantas medallitas Padre tremendo ambicioso. Acá no hay muertos junto con el cuerpo. Argentina. La lluvia cae al mismo ritmo sin cambiar nada”, repone un estado de situación conflictivo con la supuesta moral revolucionaria del '70 y se atreve con una representación de sublimidad por falta, que se resuelve en una inmoralidad o incorrección política que lee en esos hechos no belleza heroica, sino todo lo contrario, hiperrealismo escatológico vaciado de sentido. En otras palabras, una puesta en escena de la transfiguración o transvaloración del trauma en *sublimidad por exceso*, en la perspectiva del padre desaparecido y, a la inversa, *por falta*, en la mirada del heredero (La Capra 197) que transgrede radicalmente las representaciones convalidadas: sobre el acontecimiento traumatizante, sobre el rol de la víctima, sobre la memoria y la posmemoria en los allegados.

El hijo, el fantasma del padre, el represor articulan voces que se yuxtaponen y que destruyen los enunciados diáfanos de las declaraciones, “primero propagandísticas del Estado terrorista, luego los de los defensores en juicio y de los apologistas mediáticos” (Dalmaroni, *La palabra justa* 160) para detenerse en las voces de los hijos acusadores que encuentran en el Estado, un cuerpo de ley con “tetras como garfios” y, en la búsqueda del padre, la desnuda razón de jugar a visitarlo “hasta que se seque, rociarlo con alcohol y ddt para alejar las moscas y los ácaros” y “envolverlo y colocarlo en el armario del living para que la familia tenga fácil acceso”. El texto,

demasiado posmoderno desde su estética<sup>5</sup>, propone una enunciación desde un *espacio transicional*<sup>6</sup> (La Capra 211) que diluye la oposición tajante entre lo humano y lo no humano, como definición del ejercicio de la acción violenta, que no solo se ocupa de la experiencia del sujeto escindido o disyuntivo, sino también, hace aparecer la idea, de responsabilidad social más allá de la experiencia del trauma en la vivencia singular.

Un “padre esparcido en pedazos”, el del Estado y el familiar, jaquea los posicionamientos políticos e ideológicos sobre los hechos del pasado reciente, cuestionando la ética de las declaraciones de los derechos humanos del ochenta que inhibía cualquier posibilidad de hablar de las responsabilidades adjudicables a una parte de las víctimas. Este teatro se dedica a instalar los interrogantes necesarios para desencadenar la enunciación del secreto, a la vez que asume una actitud provocativa, poniendo al teatro en la disyuntiva de decidir convertirse en una práctica cultural complaciente o un arte que desafíe los órdenes políticos y sociales convalidados, ya sea desde una u otra moral, la de los dictadores y la de las víctimas. En efecto, la obra habla desde una *voz media*, desde un *verbo intransitivo*<sup>7</sup> (La Capra 44) como

---

<sup>5</sup> Se extenúa el mecanismo intertextual propio del teatro posmoderno al citar doscientas veinticuatro fuentes a modo de referencias textuales tanto audibles como visuales. Todas ellas yuxtaponidas y sin posibilidad de identificación. Los textos van desde *La Ilíada* de Homero, pasando por la arenga del General Rivero y dichos de Massera, el catálogo general de OSRAM hasta *Yo soy el Diego*, de Maradona.

<sup>6</sup> El *espacio transicional* propuesto por D. La Capra para la investigación de la historia crítica es un concepto que puede homologarse al de *indecibilidad* de Derrida en el sentido de proponer una especie de umbral de la indiferencia que corroe la red de configuración binaria para abordar la historia.

<sup>7</sup> La definición de “voz media” para poder referir los acontecimientos límites del pasado en el presente, es la opción que propone La Capra (2005) junto con la de “verbo intransitivo” como manera apropiada de escribir el trauma. : “De la misma manera que Barthes refiere en el artículo *Escribir, verbo intransitivo* como algo autorreferencial poniendo así entre paréntesis el tema de la referencias y prestando atención a la relación entre hablante y discurso. La otra operación de Barthes es la de no situar la voz media como un homólogo de la escritura intransitiva y autorreferencial sino como algo indecible. En este sentido la voz media encarnaría el juego de la diferencia derridiana, juego refractario a las oposiciones binarias aparentemente dicotómicas que producen algo semejante a un proceso dudoso de purificación, con chivos expiatorios y reprimen una angustiosa zona intermedia de indecibilidad así como el hecho de que los opuestos aparentes se desplazan entre sí y dejan marcas el uno en el otro. Así la voz media sería la voz “intermedia” correspondiente a lo indecible o inasequible o a la ambivalencia radical de las posiciones netamente definidas” (44).

la voz más apropiada para referir el acontecimiento y sus efectos traumáticos operando, no solo por disolución binaria, sino también, enunciando lo que no es posible.

Si llevamos esto a una hipótesis extrema, *Los murmullos* irrumpe traumáticamente en un espacio teatral consolidado desde representaciones bien definidas en consonancia con una política de la memoria como es, por ejemplo, el ciclo Teatro por la Identidad.

*Dos veces junio*, de Martín Kohan le cede la palabra a personajes que podemos considerar “menores” en el interior del aparato estatal que reprime desde 1976 a 1983 en Argentina. La palabra la tienen médicos asesores —el doctor Mesiano, siempre asociado al poder de quien sabe (100)—, cabos y conscriptos, —el personaje del conscripto-narrador, asimilado a la figura de la ignorancia (99) en oposición a la de su jefe Mesiano—, con el objetivo que ellos mismos den una ridícula —y por eso más aterradora— “versión oficial”. La novela no narra (ni focaliza ni tematiza) las posiciones y los valores de estos personajes, sino los lugares comunes de la *lengua*<sup>8</sup> que los constituye y en la que se inscriben. Así, la pasión por los signos vacíos y las formalidades no funciona ni como metáfora, ni como alusión, ni como disfraz de la violencia política, sino precisamente, como condición necesaria para su existencia.

El relato está saturado de cifras y partes médicos, de enumeraciones y datos sobre los integrantes de la selección de fútbol; datos contruidos desde una lógica aberrante que articula diferentes criterios: el nombre, el lugar de procedencia geográfica, la fecha de nacimiento, la numeración en la camiseta de fútbol de acuerdo a su estatura (46-52) de disquisiciones sobre las propiedades de la caja de cambios del Ford Falcon y su importancia, de los usos médicos y comerciales de las balanzas, minimizando los verdaderos datos de la realidad que es la sistemática puesta en acto del terrorismo de Estado.

El narrador explora esos momentos en los que el deporte se vuelve una misma cosa —ni coartada, ni signo, ni metonimia— con el nacionalismo; la medicina con la tortura; la guerra con la sexualidad, la mecánica de

---

<sup>8</sup> La lengua que los constituye es una interesante afirmación para discutir las posibilidades del lenguaje literario, en especial, cuando Barthes la define como fascista porque ella “nos obliga a decir”.

automóviles con los cuerpos mecanizados. Esta puesta en escena de la cotidianeidad ficcionalizada, expresada en el largo discurrir del sentido común, parece constituir una máquina productora de sujetos tematizados y puestos a funcionar como “idiotas eficaces”.

En un momento de la novela —y tal vez el más tramposo— el conscripto, a pedido de su jefe, recorre las calles de Buenos Aires en búsqueda del doctor Mesiano, quien no contesta ninguna llamada porque se encuentra en la cancha. Mientras recorre las calles de Buenos Aires, el conscripto percibe el estado de luto que somete al pueblo y se apena porque atribuye ese sentimiento, como no podría ser de otro modo para la lengua que lo constituye, a la derrota deportiva. Al narrar con un lenguaje burocrático el horror, al hacer uso de un lenguaje grave para contar lo nimio, el texto inscribe y presentifica (hace presente) un episodio traumático disfrazado de humor y de ironía, fundamentándose en lo trivial y cotidiano.

Razonamos entonces que el relato de lo banal nos inserta simultáneamente en la *presentificación*<sup>9</sup> pero este presente no termina de ocurrir. En el texto, la dictadura ocurre, transita en un proceso inacabado, imposible de ser narrado por sus actores y esto vehiculiza una visión paradójica, opaca y tensa del episodio traumático. Lo reprimido —aunque en carácter de ausencia o falta— se halla siempre presente. Una suerte de actualización del

---

<sup>9</sup> Una perspectiva como esta parece llamar a un uso espacial y no temporal-lineal de las figuras del psicoanálisis. El “síntoma”, según lo retoma por ejemplo Didi-Huberman —corte, herida, suspensión, desborde de los órdenes de la narración y de la representación— no sería entonces tanto un *retorno* de lo reprimido en tanto olvidado cómo, más bien, una presentificación: si retornase, lo presente sería más bien una reproducción del pasado. Por supuesto, la lengua y la narrativa nos acostumbran a decir que el pasado vuelve, que el pasado se hace presente. Nos interesa hacer notar que la fórmula es autocontradictoria; nos obliga a tributar a una concepción cronicista de la temporalidad, según la cual algo reprimido un día de junio del año pasado emerge hoy, viene del pasado y se instala en el presente. Lo que conviene razonar o figurarse, más bien, es que algo reprimido un día de junio del año pasado *es* lo presente, queremos decir, una superación diacrónica de lo temporal que puede asumir entonces otras formas de nominarla: *transcrónico*, *discrónico* o *heterocrónico*: lo que interrumpe el curso y lo pone a in-consistir. Miguel Dalmaroni propone pensar esta relación compleja entre memoria y trauma en el marco de una discusión desde “la restancia de la literatura”, cuando plantea algunos presupuestos necesarios para pensar la relación entre la literatura y memoria. Presupuestos que obligan a pensar que la literatura no tiene porque ser subsidiaria a las políticas de la memoria.

trauma ya no como retorno, sino como permanencia en el relato, destaralando entonces los imaginarios atribuibles o representados en los testigos del acontecimiento límite.

La inclusión de lo cotidiano (cotidianización) de estos personajes menores y de su lengua nos vincula, simultáneamente, aunque en otra operación, con el problema estudiado bajo la relación literatura y testimonio<sup>10</sup>. Esta reconversión literaria de un episodio de cotidianidad del aparato represor, hasta ahora no tematizado tan abiertamente por la literatura argentina actual, nos plantea ciertos interrogantes acerca de si existe acaso una intención de testimoniar aquello que no ha sido dicho. Es decir, aquello marginal, perverso o inimaginable que entra a través de esta novela responde a un interés de apropiación del género testimonial, donde el testimonio como género aparece tangencialmente desde el margen y como dispositivo que opera fragmentariamente para decir también la voz del victimario<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Rosana Nofal viene estudiando la relación Literatura y género testimonial a partir de un recorte argentino del género. Entiende que los relatos testimoniales construyen los enunciados desde los que se organiza la memoria de la represión, exponiendo muchas veces dificultades en el trabajo de reconstrucción de la memoria reciente. Afirma que es un género discursivo que inscribe memorias traumáticas y que muchas veces el testimonio puede encerrarse en una repetición de verdades estereotipadas y consagradas. El mismo género testimonial se inscribe en una tradición que deja de lado la creencia que la objetividad es posible, esto implica una transformación en la idea de verdad, y es aquí donde se encuentran los elementos que constituyen la identidad de género.

<sup>11</sup> Sería ingenuo pensar que esta inscripción del victimario en la literatura argentina es novedosa. Borges la anticipa de una manera fundante cuando escribe “Deutsches Requiem” (en *El Aleph*) tematizando la voz de un nazi, que nos relata sus últimos momentos de vida antes de ser muerto por haber sido condenado por los crímenes cometidos de lesa humanidad. La novela *Fuegia*, de Eduardo Belgrano Rawson [Agregar a la bibliografía], funciona actualizando el trauma, no de la cruenta dictadura, sino de la colonialización de los pueblos originarios que vienen al estrecho de Magallanes. En esta ocasión, la disputa se realiza en varios sentidos. El narrador no escatima en testimoniar tanto la voz de la víctima (textualizada en la figura de Camilena Kippa) sino de los victimarios (cazadores de lobos, pastores anglicanos, primeros ovejeros sobre las tierras australes). En este marco resulta interesante que cuando los loberos violan a Camilena y asaltan el espacio donde vive, el narrador lo cuenta diciendo “los loberos incendiaron y abrieron el *corned beef* de Camilena” (Rawson 35). La colonialización es tal que no solo destruyen el espacio, matan a sus habitantes y espantan a los niños que huyen despavoridos por las estepas patagónicas, sino que simbólicamente vacían a través de la lengua colonial el espacio, nominalizándolo en lengua inglesa.

Dicha fragmentariedad se constituye en la escritura a través de una sintaxis simple, breves apartados pensados como microrelatos, expresiones coloquiales recortadas y un agrupamiento de sobreentendidos.

Razonemos al personaje del conscripto como caso extremo, fragmentario y reconstruido a partir de la escritura literaria. Este sujeto a partir de un protocolo enunciativo diferido y fragmentario nos propone el relato, pero no solo eso, sino que es quien encadena los sentidos absolutamente dispersos sobre el acontecimiento de horror que implica el secuestro y tortura de la mujer embarazada, el alumbramiento en semejantes condiciones y luego la apropiación del niño. Rosana Nofal lo apunta de esta manera:

Pensar la ficción en términos de personajes es mirar los testimonios literarios como la construcción de una trama capaz de establecer relaciones entre un personaje y revelar la identidad política de las víctimas en términos de la construcción de un sentido sobre el pasado.

En el espacio de la literatura testimonial los dos demonios, la violencia de la extrema izquierda y la violencia de la extrema derecha, los inocentes y los culpables, los héroes y los traidores pueden encarnar, de manera arriesgada y desde fuera de las narrativas hegemónicas, la narrativa personal de lo “invivable” de la que habla Jelin, desde una estética del realismo con la certeza de lo verídico y la certidumbre de la ficción. (Nofal “Los personajes” 61)

La narración fragmentaria tampoco obtura los sentidos construidos en torno al espacio, cuyas referencias son variadas. Una importante es cuando se describe el territorio como homogeneizado, igualado bajo la capa grisácea de la mirada del conscripto narrador:

En el flujo continuo de las calles y de las casas, se hacía difícil pensar que se trataba de ciudades distintas. Avellaneda, Banfield, Quilmes, Lanus, Gerli, Remedios de Escalada: una casa de una a otra como quien se mueve dentro de una misma ciudad, sin fronteras ni separaciones apreciables. Parecían barrios de una ciudad y no ciudades cada una de ellas. Pero el que pertenece sabe, sabe que una avenida determinada separa lugares bien distintos.

Así las jurisdicciones ponían orden a los acontecimientos: no había hecho alguno que quedaría fuera de esos órdenes y de él obtenía su significación. (Kohan 98-9)

Definitivamente, el aplanamiento del espacio aplanar y banaliza también el sentido de los acontecimientos. Aunque esa homogeneidad tiene tintes relativos porque el Dr. Mesiano conocía la diferencia, la presentación de un espacio siempre similar para el personaje-relator, un territorio de la igualdad geográfica, neutraliza los sentidos de los acontecimientos y hace desaparecer toda diferencia. Es tan fuerte esta conceptualización que el Dr. Mesiano asocia esta configuración de límites y fronteras de las jurisdicciones con la autoridad y la responsabilidad de cada sector, del funcionamiento mismo del sistema. (103). Sin embargo, Mesiano es consciente de las diferencias jurisdiccionales porque es la mirada que cartografía el territorio desde una perspectiva centralista y oficial: “Quilmes es Quilmes pero encima de Quilmes está La Plata y por encima de la Plata está La Capital” (108).

Como sabemos, el territorio es una ficción que va trazando contornos y geografías de acuerdo con los enunciadore<sup>12</sup>. Cuando el personaje es enunciador puede modelar y como hemos visto en este caso, homogeneizar. Aunque su poder está limitado, limitado por la potencia del cuerpo de la víctima que aunque rodeada de torturas, dolores y angustia se resiste a la homogenización del poder. La mujer, víctima agonizante es la única que no habla y para quien el silencio es salvador. Para no hablar, deberá refugiarse en su cuerpo, el cual no cede frente a los intentos dominadores de sus victimarios:

Todo en ese lugar era puro artificio, pero no el cuerpo accesible de la mujer desnuda. No el cuerpo desnudo que se extendía para quedar a disposición. Un cuerpo desnudo que se entrega sin reservas ni reticencias. Y sin embargo, de ese cuerpo desnudo, de esa mujer desnuda, no había manera de obtener su verdad. Se podía hacer lo que uno quisiera con el cuerpo resignado, excepto sacarle algo que a las claras mostrara que era una expresión de autenticidad y no un ardid o un fingimiento. (99)

---

<sup>12</sup> Esta definición semiótica del espacio tiene relación con la que plantea Benveniste (1977 (2004)) en su *Lingüística General* y cobrando sentido los protocolos enunciativos y el enunciado en el proceso de construcción que los usos de la lengua realizan.

El cuerpo resistente de la mujer embarazada es visto desde la perspectiva del victimario como instrumento de la violencia: “no hacen sacrificios como las vietnamitas que contraen sífilis para contagiar a los soldados... son instrumentos de guerra” (Kohan 120). El aniquilamiento corporal es la única alternativa posible que Mesiano propiciará a través de una inyección letal.

La novela concluye con la separación entre el Dr. Mesiano y el conscripto narrador y el encuentro de ambos por casualidad cuatro años después del episodio. El tiempo diferido del final nos trae a la escena novelística la guerra de Malvinas, la muerte del hijo de Mesiano como víctima del conflicto bélico. El tiempo diferido también trae ahora a un conscripto que estudia medicina y que conversa con el médico nuevamente desde la instalación de lo más cotidiano: los profesores que siguen enseñando en la facultad de medicina, la niñez que pasa mucho tiempo mirando el televisor a color, el fútbol, “patee como Kempes a los holandeses: fuerte y al gol” (183), la calidad inigualable de los Ford Falcon, la conveniencia de tener o no una pileta de lona al fondo del patio de la casa, obviando absolutamente mencionar aquel momento que, a uno como asesino y al otro como testigo, los involucró en la historia, trauma que se reactualiza sin embargo, en los sueños permanentes del conscripto en el que una mujer irrumpe diciendo: “matame, soldadito, matame” (188).

En síntesis, la novela incorpora una serie de inscripciones para pensar el acontecimiento límite que significó la dictadura del 1976 en Argentina. Hemos considerado que la tematización focalizada en el narrador-conscripto instala una cotidianización (de sentido común) a través de la lengua para narrar el episodio traumático; asimismo, esta narración del episodio traumático la razonamos como una presentificación del trauma y no como un mero relato del pasado que vuelve sino que está y transcurre. Simultáneamente, el testimonio del victimario como personaje que encadena los microrrelatos permite por un lado, pensar el diseño homogéneo del territorio, las formas de la autoridad, el poder del saber, y por otro, la resistencia que el cuerpo ofrece hasta ser aniquilado y que, sin embargo, se hace presente continuamente como fantasmagorización.

### 3. CONCLUSIONES

Desde las políticas de la memoria que recuperan el pasado reciente se construyen tramas complejas dentro de las cuales se incluyen las políticas de identidad de grupos dominantes y de grupos subalternos en una interrelación siempre traumática. El límite del acontecimiento traumático que estos textos inscriben, más que como síntoma, como representación de la experiencia de los sujetos del presente, son cuestiones sensibles que no pueden resolverse desde una dialéctica ni binaria ni moral, sino que, creemos, exige a quien se encargue de interpretarlas, una postura o perspectiva que asociamos a lo que Raúl Antelo conceptualiza bajo la proposición de *crítica acéfala*. Una crítica acefálica es aquella que no convierte en objetivo la posibilidad de llegar a una sentencia interpretativa cerrada, única y verdadera, sino que afirma un margen que al mismo tiempo es externo e interno y diseña una cartografía del sentido que se atreve a lo extremo. Obviamente, la crítica acefala es posible porque hay una literatura acefala, queremos decir, estos textos que hoy traemos para la reflexión, logran sacarse de encima los discursos política y moralmente convenientes y discurren por el lugar sombrío de lo no dicho. Textos que operan como mostración e intento de des-traumatización de los hechos que nos constituyen como sujetos del presente. La crítica acefala es dable de pensarse junto con otros dos modos de caracterizar la literatura del presente. Tanto Josefina Ludmer como Beatriz Sarlo elaboran categorías teórico-críticas específicas: *literaturas postautónomas* (Ludmer) y *literaturas etnográficas* (Sarlo), respectivamente, cuestionando los criterios de validación para la literatura autónoma en el caso de Ludmer y de la literatura interpretativa en la propuesta de Sarlo.

*¿Qué ha pasado con las narrativas desde el 2001? En principio, al mismo tiempo que se anuncia el vaciamiento de la literatura, se exhiben sus operaciones. Este cambio en la política mediática repercutió en la literatura creando las condiciones para la construcción de un espacio de saber diferenciado enfocado al presente. Enfáticamente, Beatriz Sarlo advierte que se trata de una “disyunción conceptual” pero no de un criterio de clasificación.* Por un lado, novelas interpretativas, categoría con la que puede abordarse la serie de escrituras preocupadas por la construcción de sentido del pasado y, por otro lado, representaciones etnográficas para “lo nuevo” de la literatura argentina que se encargan de registrar el presente etnográficamente. Determinados recursos,

como el “abandono de la trama”, el “registro plano”, la categoría del narrador que denomina “sumergido” y la inclusión de la “nuevas tecnologías” como técnica narrativa y estilística, sintetizan la noción de etnografía como modo de representación, donde los escritores son desplazados por los *no escritores*.

Tanto las literaturas autónomas como las etnográficas postulan una especie de post-utopía más que de anti-utopía, porque el cinismo prevalente en ellas no significa la desactivación del futuro. Muchas transformaciones se desenvuelven de un modo diferente, metamórfico, actuando en procesos híbridos, en los márgenes, en la incorrección, en las fronteras, en los intersticios, en la política pequeña, tanto como en fenómenos físicos, sociales y culturales de dimensión colosal. Creemos que *Los murmullos* y *Dos veces junio*, como manifestaciones post-utópicas y desde formatos ficcionales diferentes, son dos modos de interactuar con el presente apelando e interpellando a las configuraciones o imaginarios de los sujetos de hoy.

## BIBLIOGRAFÍA

- Antelo, Raúl. *Crítica Acéfala*. Buenos Aires: Grummo, 2008. Impreso.
- Baczcko, Branislaw. *Imaginario sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1998. Impreso.
- Barthes, Roland. *Lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008. Impreso.
- Belgrano Rawson Eduardo. *Fuegia*. Buenos Aires: Planeta, 1991. Impreso.
- Cano, Luis. “Los murmullos”. *Dramática Latinoamericana de Teatro. CELCIT 17* (2000): 1-10. Impreso.
- Dalmaroni, Miguel. “La obra y el resto (literatura y modos de archivo)”. *Telar. Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos VII-VIII*. (2009-2010): 9-30. Impreso.
- Dalmaroni, Miguel. *La palabra justa*. Mar del Plata: Merlusina, 2004. Impreso.
- Didi-Huberman, George. *Venus Rajada*. Madrid: Losada, 2005. Impreso.
- García, German. *Actualidad del trauma*. Buenos Aires: Edit. Grama, 2004. Impreso.
- Kohan, Martín. *Dos veces junio*. Buenos Aires: De bolsillo, 2008. Impreso.

- La Capra, Dominick. *Historia en tránsito: experiencia, identidad y teoría crítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006. Impreso.
- Ludmer, Josefina. *Literaturas postautónomas*. *Lehman College*. 2007. Julio 2011. Web. <<http://www.lehman.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>>
- Nofal, Rosana. "Literatura y testimonio" La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica. Santa Fe: Edit. Universidad Nacional del Litoral, 2009. 147-64. Impreso.
- . "Los personajes en la narrativa testimonial" *Telar. Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos VII-VIII (2009-2010)*: 51-62. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. "La novela después de la historia. Sujetos y tecnología". *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2007. 471-482. Impreso.
- Zubieta, Ana María, comp. *De Memoria. Tramas literarias y políticas: el pasado en cuestión*. Buenos Aires: Eudeba, 2009. Impreso.