

Cuerpo desaparecido y duelo en la narrativa argentina. Carlos Villa y Federico Santoro

Missing body and mourning in argentinean
narrative. Carlos Villa and Federico Santoro

LAURA FANDIÑO

Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba, Argentina
ursulafan1@hotmail.com

RESUMEN • En este trabajo se analiza un fragmento de la novela *Villa* (1995) y otro de la *nouvelle Ni muerto has perdido tu nombre* (2002), ambos textos pertenecientes al escritor argentino Luis Gusmán. En los segmentos seleccionados se examina la dimensión espacio-temporal, para lo cual se tiene en cuenta la categoría teórica de cronotopo literario, propuesta por Mijail Bajtín y se pone de relieve la problemática originada, aún con anterioridad a la última dictadura militar argentina (1979-1983), entre los cuerpos desaparecidos y el duelo. Los fragmentos elegidos muestran a dos personajes, Carlos Villa y Federico Santoro, que representan experiencias y actitudes distintas —entre otras que pueden existir— ante la desaparición de personajes con los que han mantenido fuertes lazos afectivos.

Palabras clave: autoritarismo, cuerpo desaparecido, cronotopo.

ABSTRACT • This work analyses an excerpt from Luis Gusman's novel *Villa* (1995) and his *nouvelle Ni muerto has perdido tu nombre* (2002). This work studies the temporal and spatial connectedness in the aforementioned passages. The Temporal and spatial relationships called chronotope by M. Bakhtin reflect critical issues regarding missing bodies and mourning, which occurred before and during the last Argentine dictatorship (1976-1983). The passages under study refer to two characters, Carlos Villa and Federico Santoro, who disclose different experiences and attitudes towards the disappearance of other characters with whom they have had very close relationships.

Keywords: authoritarianism, missing body, chronotope.

INTRODUCCIÓN

El concepto de fábulas de identidad nacional propuesto por Josefina Ludmer en *El cuerpo del delito* (1999) es beneficioso para realizar una lectura crítica de las producciones literarias que interfieren con las construcciones propuestas e impuestas por los relatos heroicos de la historia argentina. La autora señala que una fábula de identidad nacional implica un pacto entre sujetos y comunidades donde una serie determinada de conceptos intentan constituir referentes comunes para los integrantes de una colectividad. Nociones, pretendidamente monolíticas, tales como «patria», «nación», «identidad nacional», «ciudadano», «tradición nacional», etcétera, largamente sostenidas a través de relatos y prácticas rituales son socavadas, erosionadas, deconstruidas y, por tanto, puestas en cuestión desde las ficciones producidas por cierto sector del campo literario argentino.

En esta dirección, la narrativa del escritor argentino Luis Guzmán se ubica en esa zona que resulta revulsiva y hasta abyecta para aquellos grupos que se esfuerzan en mantener incólumes las construcciones arriba mencionadas. Baste pensar, por ejemplo, en la censura de su primer texto, *El frasquito* (1973) durante la última dictadura militar.

La propuesta de este trabajo es analizar dos microrrelatos, uno perteneciente a la novela *Villa*, publicada en 1995, y otro a la *nouvelle Ni muerto has perdido tu nombre*, del año 2002, con la finalidad de observar algunos procedimientos que sirven a la intervención y consecuente puesta en crisis de los relatos nacionales totalizadores y totalitarios; en estos fragmentos, la temática de los cuerpos desaparecidos funciona como elemento desestabilizador para las antedichas fábulas que buscan moralizar los sucesos nacionales.

BREVE RESEÑA ARGUMENTAL DE LOS TEXTOS LITERARIOS

Villa (1999) es una novela narrada en primera persona por el personaje homónimo. La totalidad del relato es un intenso trabajo de memoria a través del cual Carlos Villa, médico de profesión, rememora distintos sucesos de su vida que parecen, desde su particular punto de vista, determinados irremediabilmente por las condiciones históricas y políticas de la Argentina.

Así, el personaje recuerda su temprana juventud en la que trabajaba de «mosca» —una especie de cadete o secretario— para distintos jefes en su barrio natal de Avellaneda, en la provincia de Buenos Aires. Más tarde, narra su ingreso al Ministerio de Bienestar Social donde continúa en su rol de «mosca» para un jefe, Firpo, que lo anima a estudiar medicina debido a su prodigiosa capacidad de retener información en la memoria. Ya recibido de médico y trabajando en la institución referida tiene lugar la muerte de Perón y el posterior gobierno de Isabel Martínez de Perón. Sin embargo, el personaje histórico en que repara Villa a través de su relato es en López Rega ya que éste tiene incidencia directa en la institución médica en tanto es Ministro de Bienestar Social. Villa va narrando las sucesivas modificaciones tanto en la

estructura política del país como en el interior de su lugar de trabajo y en su propia vida.

La actitud obsecuente del personaje ante sus distintos jefes lo convierte en un títere de fácil manipulación y, de este modo, a medida que el ambiente se va enrareciendo en el Ministerio donde comienzan a circular armas y se reciben denuncias y amenazas, Villa termina cumpliendo órdenes de los jefes más siniestros. Su incapacidad de tomar una decisión responsable y su miedo desmedido terminan haciendo de Villa un victimario cuando los paramilitares que trabajan para López Rega, pertenecientes a la Triple A, lo obligan a utilizar sus conocimientos médicos para asistir a los torturados moribundos de los que aún se necesita obtener información.

En una de las improvisadas salas de tortura, Villa se encuentra con el cuerpo agonizante de Elena Espinel, su primera novia, de quien se había separado años antes. En un acto casi mecánico e invadido por el miedo, Villa mata a Elena inyectándole potasio directo al corazón.

Tras este acontecimiento se produce un desgarramiento interior en el personaje del que no puede evadirse hasta que el relato concluye cuando apenas se ha producido el golpe de Estado de 1976 y Villa continúa trabajando para el terrorismo de Estado.

Ni muerto has perdido tu nombre (2002) es una *nouvelle* que tiene a Federico Santoro como personaje central, se trata de un adolescente, hijo de padres desaparecidos, que tras la muerte de su abuela comienza a investigar los hechos que desembocaron en el asesinato y la desaparición de sus progenitores. Uno de los personajes clave para la reconstrucción de ese pasado fragmentario es Ana Botero, quien había salvado a Federico de los paramilitares en el momento que sus padres desaparecieron mientras se encontraban refugiados en Tala, espacio geográfico al norte del país, en una casa de su propiedad.

Los otros personajes centrales del relato son Varela y Varelita, torturadores y asesinos de los padres del joven, que en los años noventa continúan operando con las mismas estrategias coercitivas de los años de plomo. El primero, luego de dar muerte a los padres de Federico se había apropiado de la casa que, por herencia, pertenecía al adolescente.

La investigación de Federico remueve la historia y éste, finalmente, se entera de la suerte de sus padres y del lugar aproximado donde yacían sus cuerpos en una cantera cercana a Tala. Allí se dirige e inscribe en la piedra sus nombres en un acto de restitución de la memoria filial e histórica simultáneamente.

SELECCIÓN DE FRAGMENTOS Y JUSTIFICACIÓN

Los microrrelatos seleccionados son, para el caso de *Villa*, aquél en que el personaje protagonista se dirige hacia el cementerio de la Chacarita a buscar la tumba de Elena Espinel, su primera novia, a quien él mismo asesinó, y el posterior diálogo frente a su supuesta tumba (1999: 215-23); para el caso de *Ni muerto has perdido tu nombre*, aquél en que Federico Santoro llega hasta la zona de la cantera donde se encuentran «enterrados» sus padres, asesinados

por Varela y Vareleta durante la última dictadura militar argentina. Allí, el joven lleva a cabo una acción central como es la inscripción del nombre de los padres en la piedra de la cantera (2002: 89-90).

Los criterios de selección de estos pasajes hallan su justificación en virtud de ciertas constantes o recurrencias, a saber: en ellos se encuentra el clímax de la dislocación de la dimensión espacio-temporal que se vincula con, parafraseando a Nicolás Rosa,¹ la problemática presencia/ausencia de los cuerpos desaparecidos del pasado reciente. En estas zonas de los textos encontramos dos experiencias y actitudes diferentes ante el mismo hecho, el cuerpo desaparecido, las cuales se vinculan con la problemática de la realización del duelo. En otras palabras, la ficción modeliza una situación en diálogo estrecho con el referente histórico donde se interroga acerca de si es posible la realización del duelo —individual y social— frente al hecho de la desaparición de personas como consecuencia de las prácticas terroristas estatales.

Por otra parte, en los dos casos, la dimensión ritual, performativa, ocupa un lugar central como observaremos detalladamente en el análisis.

En ambos casos, si bien los protagonistas representan subjetividades diferentes con estructuras psicológicas y experiencias distintas, forman parte de dos generaciones que, aunque de diverso modo, fueron afectadas por los hechos acontecidos durante el periodo predictorial y dictatorial, de manera tal que sus respectivas vidas se ven interceptadas por las políticas institucionales del terror.

Una categoría teórica que nos resultará enriquecedora para abordar el análisis de los fragmentos escogidos es la de cronotopo, propuesta por Mijail Bajtín en *Teoría y estética de la novela* (1989).² Este concepto, como otros de la teoría bajtiniana, obliga al investigador a no perder de vista los aspectos históricos, políticos y sociales del texto y resulta adecuado para nuestro análisis ya que omitir estas dimensiones en el examen de los fragmentos implicaría una recaída en los análisis inmanentistas que nos impediría, en este caso particular, advertir los posibles corrimientos o redefiniciones a que pueden ser sometidos ciertos motivos cronotópicos ya categorizados por el pensador ruso, así también la emergencia de otros nuevos como efecto de las prácticas del terror.

¹ En este sentido, Nicolás Rosa expresa que «la desaparición en última instancia del objeto concreto, que es el cadáver, implica, en el plano imaginario de la cultura, el borramiento de la traza, el borramiento de las huellas de la historia, y el borramiento del asesinato [...] Esa era la desaparición: no hay marcas concretas, por eso son desaparecidos. Pero esas marcas van a quedar inscritas en toda la historia argentina» (Rosa, 1999: 11).

² Bajtín llama cronotopo (que significa «tiempo-espacio») «a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura [...] expresa el carácter insoluble entre espacio y tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio). Entendemos el cronotopo como una categoría de la forma y el contenido en la literatura [...]. El cronotopo, como categoría de la forma y el contenido, determina también (en una medida considerable) la imagen del hombre en la literatura; esta imagen es siempre esencialmente cronotópica» (Bajtín, 1989: 237-8).

ANÁLISIS DE LOS FRAGMENTOS

Villa

En *Villa* se observan algunos de los motivos estudiados por Bajtín; entre ellos puede señalarse el cruce de caminos, propio de la novela helenística, que se advierte en los microrrelatos en que el protagonista se cruza «demasiado coincidentemente» con diferentes personajes que de uno u otro modo ya habían aparecido en su vida con anterioridad. El encuentro con ellos implica para Villa, en cada caso, una encrucijada ideológica. Son ejemplos de estas encrucijadas los encuentros con el Polaco, su amigo de la adolescencia, con Elena Espinel en una improvisada sala de tortura, con un coronel de apellido Matienzo que había hostigado a Villa durante su servicio militar, con Otero, un empleado del Ministerio que años antes había sido testigo de la relación de Villa con Elena Espinel.

Otro motivo central en la novela es el mismo cuerpo del héroe³ cuya construcción es significativa (cf. Fandiño, 2005). Ahora bien, el motivo central del fragmento seleccionado de la novela es el del cementerio, también trabajado por Bajtín.

En la novela, la descripción del cementerio de la Chacarita parece correr de manera paralela con la degradación moral de las instituciones del país; así, encontramos que este espacio «en otros tiempos [...] era un paseo. Ahora se había convertido en un sitio lúgubre, casi sórdido que hasta solía inundarse» (Gusmán, 1995: 215).

La problemática de la identidad de algunos cuerpos que, supuestamente, yacen en las tumbas da ingreso a uno de los aspectos más atroces de las prácticas terroristas perpetradas por el Estado en la etapa inmediatamente anterior al golpe de Estado de marzo de 1976: la práctica de la desaparición de cuerpos. Esto es refractado en la novela a través de la búsqueda que lleva a cabo el protagonista de la tumba de Elena Espinel. Villa no sabe cómo ni dónde hallar el sitio en que yace Elena quien, además, ha sido enterrada bajo otro nombre, con sus datos alterados: «Marta Céspedes que era el nombre de Elena Espinel. Su tumba o nicho podía estar vaya a saber en qué lugar de la Chacarita y vaya a saber si la habían llevado a ese cementerio» (Gusmán, 1995: 216).

La adulteración de los datos de la mujer, básicamente el del nombre propio, es un aspecto relevante a considerar en la medida que a través de esta metodología se borra lo más primario: la identidad. Es precisamente esta dimensión la que oblitera cualquier posibilidad de la realización del duelo y es un tópico recurrente en los textos de Gusmán, tanto en *Ni muerto has perdido tu nombre* (2002) como en su último libro de ensayos *Epitafios. El derecho a la muerte escrita* (2005). Asimismo, en *Villa* se perfila ya un tema que va a ser más desarrollado en los dos textos mencionados, por un lado, la inscripción sepulcral

³ Para Bajtín, la apariencia externa del cuerpo humano es un punto fundamental en el análisis de los personajes: «El primer momento que está sujeto a nuestro análisis es la apariencia externa como conjunto de todos los momentos expresivos del cuerpo humano» (Bajtín, 1982: 32).

o epitafio y por otro la mención a las fotografías de las lápidas: «[...] buscaba un nombre en medio de las inscripciones familiares y un rostro en las fotos de las lápidas» (Gusmán, 1995: 216).

Otro aspecto de este microrrelato es la forma casi teatral —tras la *performance* del horror que tiene lugar en el sótano donde el protagonista asesina a Elena— en que Villa describe el ritual que lleva a cabo ante la tumba que él elige para colocar allí, en una transposición simbólica mediada por el deseo de la recuperación, la morada de Elena: «Lo primero que hice fue ponerle flores. Como un intruso comencé esa ceremonia despojada pero íntima en que uno va cortando los tallos, eligiendo la combinación de aromas y colores, tratando de recordar las flores que le gustaban» (Gusmán, 1995: 217).

Lo que sigue a esta suerte de preludeo es el «diálogo» que Villa intenta establecer con Elena; a través de esta escena se recupera un motivo caro a la tradición literaria argentina: el diálogo con los muertos, uno de tantos que pueden advertirse en la novela que nos ocupa. Al respecto, Jorge Panesi ha escrito:

Gusmán construyó a Villa bajo el signo de la doblez; y en el diseño general del relato, su posición forma siempre una ironía. Ejecutor de su ex novia, también es el sacerdote que oficia una ceremonia de reparación fúnebre que la arranca del anonimato y la confusión onomástica. La presencia de Villa o la invocación a la muerta (su discurso se desliza a la segunda persona, a una suerte de vocativo que no está lejos de la plegaria) devuelven al otro su dimensión irreductible, su lugar preciso que sólo puede adquirirse en el reconocimiento (Panesi, 2003: 22-23).

Esta parte del relato que no oculta su dimensión cuasi teatral, su montaje, estaría dialogando o sugiriendo una suerte de relación intertextual (entendida en sentido amplio) con la confesión religiosa. En efecto, la escena puede leerse como un ritual confesional que plantea una serie de desplazamientos respecto del tradicional católico. En primer lugar se trata de un espacio que si bien es descrito como íntimo, no es privado, sino público; por otra parte, el interlocutor es, en principio, un cuerpo ausente. En este sentido, es posible problematizar la categoría de cronotopo en relación con el motivo del cuerpo desaparecido y, si es cierto que puede considerarse al cuerpo desaparecido como un motivo cronotópico, plantearlo como un emergente a partir de la narrativa de la dictadura y la posdictadura,⁴ consecuencia de las prácticas de exterminio y terror por parte del Estado.

Estrechamente ligado a la lectura propuesta arriba de la escena de *Villa* se encuentra el problema de la realización del duelo, instancia suspendida habida cuenta del vacío simbólico que implica la ausencia del cuerpo de la víctima. Si bien las palabras proferidas por Villa en este ritual parecen tener la intención de justificarse, confesarse, de alivianar el peso de su conciencia o de despedirse,

⁴ «Los motivos cronotópicos, aunque no tienen una definición particular, están utilizados como imágenes concretas, que tienen tradición» (Arán, 1998: 69-70). La autora toma los ejemplos de Bajtín del «cruce de caminos y del encuentro casual de la novela helenística» (70).

no alcanzan para dar un cierre a esta historia de horror, asesinatos y desapariciones. Esta imposibilidad de la aceptación de la pérdida —«una mujer que había estado en mi vida y que iba a seguir estando aunque estuviese muerta» (Gusmán, 1995: 218)—, sumada a la participación en la ejecución de Elena, se advierte a través de una serie de síntomas o somatizaciones del personaje que son referidas en varias zonas del relato y que terminan provocando en el cuerpo de Villa lo que él mismo denomina el «colapso interior» (219). En esas marcas que pueden leerse en su cuerpo parece asentarse el terror y la imposibilidad del duelo, aspectos que tienen, al mismo tiempo, una dimensión personal, privada y otra social, política.

Recapitulamos los aspectos observados de este fragmento: elección espacial del cementerio y resignificación de este lugar como efecto del contexto histórico-político que se recupera, abolición de identidades a través de la adulteración de inscripciones como dispositivo represivo antes del golpe de Estado de 1976 —imposibilidad del hallazgo de la tumba—, ritual confesional ligado pero desplazado de lo religioso.

Entre los mecanismos utilizados por la ficción en esta parte (como también en el resto de la novela) se cuentan ciertas referencias a hechos históricos o a lugares de existencia extratextual que hacen al verosímil (la mención a la Chacarita o a que Elena se habría convertido en «montonera», la presencia de personajes históricos, entre otras); sin embargo, la presencia de otras estrategias tales como la elección del punto de vista y la voz narrativa (el personaje se desdobra usando la primera y la tercera persona; aparición de otros narradores que configuran diferentes posiciones ideológicas) no permiten arriesgar la total pertenencia de la novela al realismo tal como fue entendido en el siglo XIX. La imposibilidad de narrar la totalidad de la experiencia del horror, de nombrar lo innombrable se muestra en estas estrategias que señalan la parcialidad con que puede ser narrado el periodo.

Ni muerto has perdido tu nombre

Desde su título se advierte el vínculo entre los términos ‘cadáver’ e ‘identidad’ que han de unirse a través de la presencia del nombre. *Ni muerto has perdido tu nombre* es una frase que Gusmán recupera del último canto de *La odisea* y que se torna problemática y al mismo tiempo significativa al relacionarla con la persistente presencia de los detenidos-desaparecidos en nuestra cultura. Cabe destacar que no hay en esta estrategia intertextual una poetización o estetización de la muerte ya que el autor no se apropia sólo de la cita de la Antigüedad clásica sino de lo que ella encierra como concepto en ese momento histórico. En efecto, la concepción que subyace a esta frase se explica por el modo de considerar al signo convencional; en la Antigüedad el signo no era representación de la cosa, sino la cosa misma. Por lo tanto, el nombre no era una marca externa al hombre que dejaba de identificarlo tras la muerte, sino por el contrario, el nombre «reflejaba a su portador y perpetuaba su vida después de muerto» (Gusmán, 2005: 17).

Respecto de este tema traemos a colación un artículo de Gusmán titulado «La muerte como género literario». En este lugar, el escritor se refiere a los rituales que acompañan la muerte, donde «lo primero que se invoca es el nombre del difunto». Sigue Gusmán:

En el simbolismo funerario la función escrita del nombre en la tumba no está destinado sólo a que los vivos no olviden al muerto sino también a que, de un modo mágico, el difunto sobreviva en el más allá mediante la invocación del nombre (2004: 14).

Ahora bien, el destino de los cuerpos desaparecidos plantea una ruptura a nivel imaginario en relación con la concepción generalizada de ciertos espacios geográficos, pues, de acuerdo a las prácticas regulares, el lugar de la muerte está mensurado y forma parte de una semiótica urbana particular que reconocemos como cementerio. Como hemos observado en *Villa*, el cronotopo del cementerio aparecía resignificado como consecuencia de las prácticas terroristas ejecutadas por el 'lópezreguismo' destinadas a adulterar identidades y a desaparecer cuerpos. En *Ni muerto has perdido tu nombre*, donde los hechos narrados ocurren a fines de los noventa, puede leerse en retrospectiva que durante los años de la dictadura el cementerio fue el país, por lo que el luto también desbordó (y desborda) la esfera de lo privado. Precisamente, el lugar donde se supone que se encuentran enterrados los padres de Federico Santoro funciona metonímicamente, ya que otros múltiples espacios, marginales geográficamente (alejados de la capital del país, del pueblo), también fueron utilizados para «desaparecer» cuerpos. El género negro (resignificado obligatoriamente por la problemática abordada que exige un replanteo de ciertos elementos que le son propios) le sirve a Gusmán para lanzar al adolescente, hijo de desaparecidos, a una búsqueda, a un viaje iniciático de recuperación material (la casa de Tala, el «nido» del que se ha apropiado Varela) y simbólica, la memoria de los padres, el lugar donde yacen.

Tras la búsqueda, Federico descubre que sus padres han sido asesinados y enterrados bajo las piedras de una cantera situada a unos pocos kilómetros de Tala. En una suerte de ritual, el adolescente llega hasta el lugar y escribe en una piedra sus nombres: «Primero, Marta Ovide. Después, Carlos Santoro. El aerosol negro se fundió inmediatamente en la piedra blanca» (Gusmán, 2002: 89). Este acto ritual, al mismo tiempo que significa una reparación histórica, política y simbólica (individual), implica una denuncia a los efectos de las perversiones políticas. La presencia de esta cronotopía alterada producto de la violencia política y de una política concertada y sistematizada de la violencia, es el saldo: la inscripción que se supone ha de estar en una lápida, en un cementerio, se encuentra en la piedra de una cantera, y los cuerpos, lejos de encontrarse en una tumba mensurada yacen bajo toneladas de piedras, acertada metáfora de los años de plomo y de las prácticas de olvido que buscan «enterrar» el pasado.

Esta inscripción a modo de epitafio puede vincularse con lo que los atenienses denominaron «el derecho a la muerte escrita», es decir, el derecho de todo ciudadano a que figurase en el epitafio «los signos particulares de su muerte y las circunstancias de la misma» (Gusmán, 2004: 14). Gusmán rescata esta noción

de los clásicos para señalar la genealogía de un derecho cuya abolición durante la etapa predictorial y dictatorial no puede sino significar una lastimadura real y por ello impronunciable pero también simbólica para toda la sociedad. En esta abolición descansa la imposibilidad de la realización del duelo.

Resulta esperanzadora la visión de Gusmán, ya que la restitución del epitafio, que consigna los nombres de los padres del joven, puede ser observado como una primera instancia de duelo.

CONCLUSIONES

Hemos de recuperar aquí los aspectos más relevantes de este recorrido. En primer término se rescata el motivo cronotópico tradicional del cementerio y se observa cómo en las textualidades seleccionadas su representación se ve alterada como efecto de las prácticas autoritarias. Dicha alteración cronotópica es planteada de modo diverso en cada texto, aunque en ambos subsiste el desfase espacio-temporal que se acentúa con el ingreso de otro elemento en la composición novelesca: el cuerpo desaparecido. El cementerio en el caso de Villa concentra una serie de significaciones que remiten a la etapa del 'lópezrreguismo'; entre ellas se señala la violencia ejercida sobre el cuerpo ciudadano que se advierte a través de la desaparición de cuerpos o de la alteración de identidades y de la imposibilidad de ejercer el derecho a la palabra.

En el caso de *Ni muerto has perdido tu nombre*, el cementerio se desplaza hacia zonas geográficas marginales (el norte del país) y lo que se desprende del análisis de este espacio es que la ruptura provocada por la irrupción del golpe entre los ciudadanos y el Estado convirtió a todo el país en un espacio de muerte.

Otro aspecto destacado, a partir del análisis de estos fragmentos, es la posibilidad de pensar el cuerpo desaparecido como un motivo emergente en la narrativa de las últimas décadas a causa de la violencia política ejercida en el país sobre el cuerpo ciudadano. En esta dirección, podemos advertir cómo estos motivos (cementerio, cuerpo desaparecido) socavan, en la ficción de posgolpe que bebe en buena medida de la realidad extratextual,⁵ aquellos relatos que, como anotáramos al comienzo de este trabajo, Ludmer denomina fábulas de identidad nacional. Baste pensar en construcciones discursivas tales como «identidad nacional» y «cuerpo ciudadano» y observar, luego, cómo son deconstruidas por este tipo de ficciones que evidencian su falsa homogeneidad.

En el caso de *Villa*, la posibilidad de elaboración de la pérdida parece vedada; como lo expresa el mismo personaje, Elena va a continuar presente en su conciencia, en su vida, como todos los desaparecidos van a seguir presentes en la vida de todos los argentinos, aunque de distinta manera. Por el contrario, la visión que se desprende de *Ni muerto has perdido tu nombre* es más esperanza-

⁵ Este aspecto es especialmente significativo en el caso de los textos elegidos para este trabajado en la medida que evidencian una relación estrecha con ciertos procedimientos realistas; en este sentido, referencias temporales y espaciales hacen al verosímil, a la ilusión de realidad.

dora en tanto se aborda la experiencia de un hijo que se enfrenta a ese pasado e intenta una reparación que es al mismo tiempo personal y política.

A través de estos dos textos y, particularmente a través de estos dos fragmentos, Gusmán nos enfrenta con uno de los aspectos más delicados de las consecuencias de las prácticas terroristas en tanto apunta a una problemática crucial que se juega entre el cuerpo desaparecido y la realización del duelo. Villa y Santoro son dos subjetividades posibles —patológicas o no— moldeadas por una historia de terror y pérdidas que muestran desde la parcialidad de una vida y de una experiencia los efectos del horror.

Por último, podemos preguntarnos si luego de la experiencia del autoritarismo no resulta irracional apostar al regreso de las fórmulas monolíticas, unívocas, que pierden de vista la complejidad de los fenómenos y la naturaleza constructiva de la historia.

REFERENCIAS

- ARÁN, Pampa, María del C. MARENGO y María Candelaria DE OLMOS. (1998). *La estilística de la novela en M. M. Bajtín. Teoría y aplicación metodológica*. Córdoba: Narvaja Editor.
- BAJTÍN, Mijaíl. (1989). Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. En *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- FANDIÑO, Laura. (2004). *El cuerpo médico en la narrativa de los noventa: Villa de Luis Gusmán*. Tesis de Licenciatura. Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.
- . (2005). Una semiótica de los cuerpos: *Villa de Luis Gusmán*. En Mirian Pino (comp.). *Relatos del sur II. Ensayos críticos sobre narrativas latinoamericanas*. (pp. 40-73). Córdoba: Narvaja Editor.
- GUSMÁN, Luis. (1999). *Villa*. Buenos Aires: Alfaguara.
- . (2002). *Ni muerto has perdido tu nombre*. Buenos Aires: Sudamericana.
- . (2004). La muerte como género literario. En *Revista de Cultura Ñ*, núm. 63, sábado 11 de diciembre. Buenos Aires: Argentina.
- . (2005). *Epitafios. El derecho a la muerte escrita*. Buenos Aires: Norma.
- LUDMER, Josefina. (1999). *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Perfil.
- PANESI, Jorge. (2003). Villa, el médico de la memoria. En Ana María Barrenechea (comp.), *Archivos de la memoria*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- ROSA, Nicolás. (1999). Cuerpo/cuerpos. Hacia una gramática social de los cuerpos. En *Revista de Letras*, 6. Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, Argentina.