

Héroes y responsabilidad civil en las novelas: *El héroe sin nombre* y *Dos veces Junio*. Zonas de clivajes y de quiebres

Domingo Carneiro

“El poder es la guerra, la guerra continuada con otros medios”
Michel Foucault.

La literatura que pone a todas las cosas en su lugar (Camblong, 2003) pone a sendos relatos: *El héroe sin nombre* y *Dos veces junio*, en la balanza del juicio irremediable.

Ambas novelas discuten una verdad y se constituyen en palimpsestos. Decomisan la experiencia porque se filtran por los intersticios de una realidad que anula toda posibilidad de retorno. Desde los bordes de sus tejidos desafían al lector a llenar los espacios que quedan todavía por colmar de sentido.

Desde las sombras de un *Olimpo* sudamericano, dejan que las voces de los héroes exhalen sus filosofemas. Se pueden oír sordos ruidos que se intentan hacer callar desde adentro y que callan desde afuera. Un adentro muy profundo teñido de sangre y de dolor y un afuera de indiferencia y complicidad.

El testimonio, en estos casos, es muestra de las costuras de las palabras, ese hilván que sostiene el lienzo que oculta pudorosamente la desnudez. Si no se testimonia de lo que se ve y se sabe atroz se anda desnudo, se siente vergüenza.

Esa es la paradoja de lo acontecido. El saber que sucedía algo porque se estaba en el lugar y justificarlo o el saber que sucedía algo y mirar para otro lado, como lo hizo la sociedad en tiempos del Proceso.

Aquí se dará una mirada a las zonas de ruptura que se dan en el tejido social como consecuencia de una fuerte tensión provocada por el estado terrorista. Proponemos la hipótesis que intenta descifrar las zonas de quiebre que marcan la responsabilidad de la sociedad civil en la represión del Estado durante la última dictadura militar en la Argentina.

Se observarán los centros de tortura y el límite de resistencia del personaje para no quebrar el pacto de fe con los valores de la *doxa*; la actitud del personaje que lleva el hilo del discurso narrando acontecimientos y siendo testigo de aquello que sabe que algo pasa pero no a él, hasta que le pasa a él. La de una porción de la sociedad que hace sordos sus oídos y otra porción que reflexiona al respecto pero que no actúa. En fin, todas son rupturas que se dan sobre ciertas marcas que ya están establecidas como zonas de clivajes y que necesitan solamente un poco de presión para que se quiebren; aquí las tomamos como marcas que se constituyen en diferentes horizontes de lecturas de la novela argentina escrita *a posteriori* de los años de plomo.

La propuesta revista el uso del poder y la forma en que se enquistó por generaciones en la sociedad. El testimonio y la experiencia de manera diferente y diversa, la paradoja. El modernariado de Virno y el testigo y la memoria de Agamben, la posmemoria de Sarlo. Se pensará en los campos de tortura de Calveiro, ubicada en una habitación que pudo ser en cualquier lugar tan solo separada de otra por una medianera en silencio.

Dice Camblong:

El narrador novelesco, finge y dice la verdad, escribe y respira, piensa el mundo fantaseado en el marco de su imaginario heterogéneo y heteróclito, compuesto por sus experiencias, por sus sueños, por sus lecturas, por lo que le contaron, por lo que recuerda, por lo que no pudo ser, por la memoria ancestral de los trasiegos culturales.¹

Los grupos de dos núcleos semánticos unidos por un tactema copulativo son signos prospectivos y fantasiosos. El fingir la verdad supone un acto privativo de la novela y el decir la verdad el de la historia. Aquí la historia señala "*el yacimiento de los significantes*"¹ a los que los narradores desbocados se lanzarán, con la sed de oro del orfebre, para hallar el *petroglifo* que lo sacie y que le permita silenciar al déspota que lo condena a tal *Mita*¹; el lector, ese que solo entiende de un patrón de medida, el *valor oro del sentido*. El decir la verdad es simplemente un acto pundonoroso. Como dice Barthes: la lengua es fascista y nos obliga a decir lo que dice y no decir lo que queremos decir. Efectivamente, el narrador escribe porque no sabe hacer otra cosa y respira porque si no lo hiciera no habría posibilidad de descifrar el mundo.

Ambos narradores de las novelas que abordamos asumen la palabra para contar sendas historias tratando de levantar la cotización (benjaminiana) de la experiencia de un tiempo de vida recreando destinos ajenos. Los lectores convocados son atraídos por el desgarramiento de la vida de otros, como dice Benjamin: "*lo que atrae al lector a la novela es la esperanza de calentar su vida helada al fuego de una muerte, de la que lee.*"¹ Probablemente sea este el único camino de su expiación.

Una primera aproximación que nos permite realizar definiciones conceptuales nos da Bajtín desde la *Estética de la creación verbal* donde define el término discurso como la producción de enunciado que realiza un sujeto discursivo de manera concreta. Mientras que "*los enunciados son unidades de la comunicación discursiva, (poseen) unos rasgos estructurales comunes, y, ante todo tienen fronteras bien definidas*"¹

Luego, "*Hay dos momentos que determinan un texto como enunciado: su proyecto (intención) y la realización de este. Las interrelaciones dinámicas entre estos momentos, la lucha entre ellos, (son) quienes determinan el carácter del texto*"¹, agrega Bajtín en cuanto a texto y enunciado.

En la novela *El héroe sin nombre*, se crea un universo de ficción al que es posible descender por los ganchos miméticos schaeffereanos¹; allí, el narrador configura desde un relato en primera persona el mundo y sus acontecimientos en *los años del Proceso* en la Argentina; en circunstancias, con el fin de introducir una impronta de verosimilitud recurre a las epístolas y finalmente se desprende en un relato en tercera persona para confirmar, de alguna manera la desaparición de Pablo, el héroe epónimo. Aquí, la sociedad sabía lo que acontecía pero en una suma de individualidades actuó evasiva y filosóficamente como Lacombe, cobarde y traidoramente como Pancho Aguirre, entregadora como José Marafia o simple observadora y alienada como la masa compuesta de veinticinco millones de seres humanos.

En *Dos veces junio* el narrador cuenta la historia en dos partes. La primera, desde la experiencia de un colimba que a modo de memoria, que se halla muy lejos de ser catártica, relata su experiencia desde la cocina del Estado terrorista. La narración se completa, a manera de ensamble, con la voz de un narrador que es testigo de un interior al que no puede ingresar el personaje, otro testigo. Este juego de visión le confiere profundidad a la historia contada ya que un solo testigo nunca es pleno, siempre tiene una versión parcial de los hechos. Un fuerte

paternalismo en el seno de la familia del concripto (que es la síntesis de las familias en general) selló ciertos valores que sirvieron de justificación para seguir adelante cuando el personaje se halla en los umbrales del quiebre. Kohan juega con *la obediencia debida*, la indolencia, la parodia y el desparpajo.

La novela revela que la sociedad, desde la perspectiva castrense, era ignorante y estaba enferma por eso se justifica la acción de *limpieza* sistemática por parte del Estado; desde esta perspectiva la ficción busca sin hallar la justificación de la rapia de personas. La segunda, desde el mismo personaje pero como *ciudadano* que cuatro años después visita a su mentor después de la muerte del hijo de éste en la Guerra de Malvinas, como héroe, en el encuentro aparece el niño, hijo de la hermana de médico, expropiado de los padres supuestamente desaparecidos por la máquina de poder del estado.

Acerca de La Memoria y el Testigo

Dice Agamben:

En latín hay dos palabras para referirse a testigo. La primera, *testis*, de la que deriva en término "testigo", significa etimológicamente aquel que sitúa como tercero (*terstis*) en un proceso o un litigio entre los contendientes. La segunda, *superstes*, hace referencia al que ha vivido una determinada realidad, ha pasado hasta el final por un acontecimiento y está pues, en condiciones de ofrecer testimonio sobre él¹

En la novela *El héroe sin nombre*, Pablo es testigo de la *banalidad del mal* "como la *"banalidad del mal"* que espantaba a Hannah Arendt cuando se refería al nazismo" y presenta cualidades comunes a los demás pero con un irremediable destino que estaba signado: el destino de ser un héroe. Se deja llevar al límite y lo traspone. Sus escritos son la memoria. Su mundo está marcado por un *continuum* semiótico lotmaniano. Desde donde el espacio se divide en *propio*, su interés por escribir un ensayo sobre la Divina Comedia y el placer que le otorga Ana María y un espacio *ajeno*, el de la masa delirante por el Mundial de Fútbol mientras se secuestraba y asesinaba personas. Un espacio de la literatura que lo tenía sumido en una ajenidad y el espacio que compartía con Lacombe, su mentor, catedrático y filósofo admirador de Levinas y un espacio inculto de la *otredad* que festeja cada encuentro ganado por la selección, un portero *botón*, trasnochadores y prostitutas del Tangobar 78. Todos son mudos testigos. En cada uno se difumina la memoria.

En *Dos veces Junio* tenemos al testigo fundamental, un personaje identificado como el concripto; llamado por su número de sorteo, un alguien, un –en síntesis: *toda la sociedad*- que acompañó durante todo el cumplimiento del Servicio Militar Obligatorio, como chofer durante el año del Mundial de Fútbol en la Argentina, al doctor Mesiano, director de un centro de tortura en Quilmes.

El personaje es testigo del sistema de crianza familiar donde impera el régimen donde predomina un sistema perverso de obediencia fiel y de sumisión absoluta. En la familia del doctor Mesiano se repite el modelo familiar padre-hijo, con su único hijo, Sergio, que en el final de la novela muere como héroe en la *Guerra de Las Malvinas*. El concripto es cómplice en la doble acepción latina *consciis/particeps*¹ de todo lo que sucede.

Los tópicos que definen las normas sociales profundamente arraigadas en la familia tienen que ver con los discursos que se enquistan en las instituciones y que permanecen a lo largo del tiempo mediante repeticiones de parte de aquellos que transitan por ellas. En muchos casos algunas concepciones vinculadas con los modos de pensar lo social y sus instituciones se cristalizan y se repiten en los sistemas de transferencias de valores generacionales. Desde las Fuerzas Armadas y fundamentalmente con el Servicio Militar Obligatorio se promovió la idea calcárea de que la única fuerza salvadora de los valores morales de la República se hallaba acuciada en las FF.AA., por lo tanto, todo el que pasó por la colimba conoce el concepto que repite Cohan en la novela: *“Los milicos son gente de reglas clara”*(16). Las reglas se forjan en los AA.HH. de la milicia y se las aplica a la temperatura de fundición.

El ejercicio efectivo del poder y el impedimento de la voz propia en el sistema militar, que después se trasladó a muchos hogares, se sostiene en el principio que se repitió siempre: *“El superior siempre tiene razón, y más aun cuando no la tiene”*(16)

Las novelas apelan a producir un estallido en la memoria de los lectores. Ambas novelas dejan *saber*¹ el sazonomiento de la verosimilitud que muestra la pulcritud del trabajo en la cocina de la ficción. En los utensilios utilizados quedan las huellas de un artesano que no esconde su identidad porque se asume como responsable de lo que narra y pretende hacer asumir, al lector su responsabilidad.

Probablemente, entre los tantos lectores, haya quienes se identifiquen con los personajes pero si eso sucede vale decir -los personajes de estas novelas son de ficción y cualquier parecido con la realidad es fortuito-. Tal vez sea válido en instancias como estas traer a Sarlo para mitigar culpas *“lo que vuelve a la memoria de algún modo, irrefutable (es) el valor de verdad (que) el testimonio pretende sostener sobre la inmediatez de la experiencia y su capacidad de contribuir a la reparación del daño sufrido.”*¹ No debe olvidarse que las narraciones se cuajan en un tiempo histórica de quiebre *“Las dictaduras representaron, en el sentido más fuerte, un quiebre epocal (como la gran guerra), sin embargo, las transiciones democráticas no enmudecieron por la enormidad de esas rupturas.”*¹

Ese tiempo histórico se halla encapotado por un hondo mutismo porque se silenciaron las voces de los protagonistas sustantivos y porque borraron cualquier posible rastro de fechoría y también porque los que oyeron detrás de las paredes o fueron testigos irremediadamente no dan testimonio.

La ficción pone los cimientos en un terreno donde se pretende construir un museo de la memoria para que haya un lugar donde se convoquen las respuestas que deben darse a las preguntas acerca del silencio cómplice de la sociedad en un tiempo en que arreciaba la violencia de Estado y un lugar donde poner un faro que alumbré las aguas borascosas del pasado. Un centro de posmemoria¹ vicaria.

EL DESGARRAMIENTO: La ruptura del mundo

El término desgarrar¹ significa romper, escindir. En las novelas que abordamos hallamos justamente zonas de rupturas, profundas huellas que remiten a fenómenos iniciados como clivajes en las esferas de la sociedad y en el interior de las personas y se acentuaron hasta lograr una dimensión significativa; la literatura nos permitirá comprender este fenómeno de carácter social con fuerte imbricación política e ideológica.

Kohan y Rabanal trazan las líneas que desnudan la arquitectura del mundo imperante y mediante el ejercicio sutil de la verosimilitud novelesca cuestionan la autenticidad del tejido de la verdad histórica. Dibujan sutilmente las esferas, que interconectadas, marcan los compartimientos bajtinianos de los umbrales de una cultura; en este caso la cultura argentina signada por el terror que impone el propio Estado mediante el ejercicio efectivo de la guerra sucia. Las novelas muestran los bordes deshilachados de una sociedad -con miedo y con culpa- y el revés de una costura respunteada que se intenta ocultar, más por intereses que por pudor.

Usando términos de Natalio Botana podemos decir que las novelas muestran que los vínculos de la vida pública y privada se hallan desgarrados. Son muestras de cómo entran en crisis los valores y el compromiso social. Crisis, en este caso, significa necesariamente cambios y continuidades; es decir, los cambios se perciben por medio de aquellos signos que muestran que ciertas cosas se modifican de un momento a otro, que así como eran las cosas hace un instante ya no lo serán más; alguien puede decir algo y esto hace que la situación se modifique. Y las continuidades se verán en la permanencia de otras cosas que siguen sin alterarse porque la vida cotidiana de quienes prefirieron no saber qué pasaba en los años de la Argentina de plomo siguió sin alteración.

Escisión de El héroe sin nombre

Pablo, se halla en un franco descenso hacia su yo, llevando consigo solamente la obra de Dante y el abalorio de la pasión por Ana María Ryghe hasta que se encuentra con los extranjeros que lo llevan a modificar su situación con respecto a la realidad.

La novela plantea el desgarramiento del interior de Pablo que relata desde la primera persona, la ruptura de los hilos de la malla social que lo contiene; con los trozos de estos se esparcen los valores propios arrastrados por un viento social. Los valores de la sociedad misma se hallan horadados, lo que no justifica su actitud pero que sí la hace comprensible. Un mal social encapotaba el cielo de la nación y cada uno observaba el fenómeno como lejano y ajeno a sí mismo. El fenómeno iba acompañado por un figurado bienestar social, condimento esencial para que se asuma la ajenidad de lo que sucedía. Paolo Virno llama a este fenómeno *sociedad del espectáculo*¹. El individuo de la *sociedad del espectáculo* es aquel que proviene de un *modernariato* puesto en un Horno de Fusión a alta temperatura para asumir papeles que cumplir en la sociedad. Se presenta *hedonista y errante* y se observa a sí mismo en el transcurrir de la vida, pero sin vivirla, escindido, dándose espectáculo. Pablo dice que Lacombe (probablemente Rabanal) dice de él: "*Lacombe sostiene que soy (o estoy a punto de convertirme en) un nihilista arrepentido, aunque irrenunciable.*" (19-20) La paradoja reposa justamente en este descanso, un ser que se halla en una vacuidad que por próspera no se abandona.

Ana María Ryghe es su capital libidinal como Dante su anclaje en el descenso hacia su yo. Beatriz ingresa en el mundo de Pablo con la figura de Ana María. No en vano el personaje narrador de la obra intenta hacer un ensayo con la obra de Dante, la Comedia, particularmente el infierno. En la realidad que él conoce y que vive cotidianamente se actualizan las alegorías y los castigados se atormentan.

Pablo sabe de ello cuando recibe la noticia de Pancho Aguirre acerca de la lista de desaparecidos, esa noche aparece el miedo:

sin ningún tipo de énfasis, sin ninguna apariencia onírica o pesadillesca, aparece el miedo. Una vasta galería de minuciosas atrocidades propinadas a la carne relampaguea en mi cabeza mostrándome los diversos cuadros del martirio (41)

O lo confirma cuando piensa en lo que ve, atando cabos:

Los patrulleros de la policía... los fatídicos falcon verdes y oscuros, con tipos nerviosos y callados en su interior... son los mismos (no cabe duda) que asesinaron al joven en Callao y Córdoba y los mismos que arrojaron a la mujer con ojos de muerta a la calle, en la esquina de Santa Fe y Libertad. (85)

La topología se traslada de una lejana Laguna Estigia controlada por la barca de Flegiás y de la ciudad de Dites hasta la Buenos Aires cotidiana de 1978 con sus populosas calles callao, Libertad, controlada por los Falcon verde sin patente, o cuando descubre grupo de mujeres reunidas en la escalinata de la iglesia de San Pedro supone que esa mujeres tienen problemas análogos a los de las mujeres de Plaza de Mayo, reclamando por hijos, hermanos, primos, amigos "desaparecidos"

El descenso hacia el yo le permite ir descubriendo, en el frío invierno de ese año, el estado del tejido social y su propio estado. Mar del Plata es la nueva topografía, y la escisión se amplía. El irse de las calles de Buenos Aires hasta la Torre de Parma implica salir del mundo cotidiano y acceder a un espacio más íntimo desde donde puede decir: *"me limpia la cabeza [...] a veces, sobre todo de noche, creo oír una voz que me llama, pero siempre es el viento"* (84)

La escisión mayor se produjo *a posteriori* del encuentro con el español y la norteamericana, después del ingreso al departamento de Jane (la norteamericana, que es la misma Helen). Confiesa que *"Ahora (me oí decir de una manera que me sonó irremediabilmente falsa) he llegado al punto de no retorno."* (64)

El umbral del departamento del quinto piso es el que marca la escisión más profunda. El umbral es para Ana Camblong (aquí tomamos la segunda consideración) una entrada, un límite: *"La umbralidad, en tanto concepto, refiere simultáneamente al espacio fronterizo entre dos territorialidades y a la dinámica de un proceso de pasaje"*¹ Este interpretante, el "pasaje" como enclave semántico lleva consigo no solamente la noción de dinamismo sino también de *transitoriedad*.

En los términos de Pablo, el umbral es un lugar de no retorno aunque paradójicamente le suene falso. El sentido que adquiere el ingreso al departamento del quinto piso es claro, un acceso a un espacio sin retorno de manera que el umbral cumple irremediabilmente con su definición: lugar que necesariamente no admite la posibilidad de quedarse. Su carácter de no-habitación le otorga una dimensión de fugacidad en el tiempo. Una vez que se traspuso el umbral ya se concluyó con el pasaje por lo que la permanencia (durante el tránsito) no es computable (*"no es el cómputo lo que establece su estatuto de utilidad teórica"* -dice Camblong en *Macedonio*) -.

Esa puerta del quinto piso marca el pasaje de un estado a otro, de una actitud a otra, de una situación a otra; Pablo dejó de ser el que no se metía y se involucró, desoyó las voces del miedo que lo paralizaban y asumió un papel activo aún en contra de la recomendación de Ana

María Ryghe. Descendió del podio de *flaner* (benjaminiano) y rescató *el paquete*, que se le encomendó. Esa es la llave que le permite ingresar (como Eneas y Adán Buenosaires) al otro espacio, el del compromiso con una causa ajena (o que es propia pero que no lo sabe).

El desgarramiento persiste y se ahonda ya que se apoya en un piso erosionado sin una malla social cuyos tejidos pudiera sostenerlo. El pasaje lo realizó el personaje/sujeto individual solamente, no así la sociedad: por lo tanto, se confirma su figura de *héroe* y la sociedad permanece callada y se inculpa.

El umbral del quinto piso que marcó la escisión de "*El héroe sin nombre*", determinó también el comienzo de un proceso de trasmutación del yo en yo-otro. Pablo venía en descenso hacia su yo hasta que se encuentra con ese umbral y desde allí, al trasponerlo, inició un camino impelido por la fuerza del motor de la pasión, otra pasión, la verdadera pasión que va más allá de la pasión por la carne. Camblong define la pasión como:

Esta trasmutación del ego en ego otro, además de constituir una categoría metafísica" –recuperando los conceptos de Macedonio: "Toda sustitución completa y constante de vivir para sí mismo por el 'vivir otro' es Pasión, es metafísica, pues es la muerte del Ego sustituido por el ego-otro¹

Este *transmutare* se moldea en las cuencas interiores del personaje y se manifiesta en las formas psicológicas denominada por Macedonio como *Almismo ayoico* y la forma ética *Altruística*. El personaje se constituye en héroe precisamente porque sin importarle el riesgo que corre, asume un papel comprometido.

El papel le requiere dejar su mundo idílico con Ana María y Dante y entregarse a otra pasión coyuntural y más trascendental: *Almismo ayoico* y *Altruístico*¹ más allá de Jane y de *los chicos de la guerrilla* –diría Lacombe (ya que nunca se constituyó en guerrillero, ni se opuso necesariamente al Estado Terrorista y ni a la *doxa*)-.

Uno o dos días después de su "operativo comando" en el quinto piso [...] se lee una nota que es una cita de Borges refiriéndose a los últimos días de Dante enfermo en Rávena [...] Se lee que el poeta tiene un sueño en el que Dios le revela el propósito secreto de su existencia y de su tarea. En ese instante luminoso Dante supo quien era y que era y bendijo sus amarguras, pero al despertar se da cuenta que ha olvidado el contenido del sueño. (191)

El héroe descubre su destino vinculado con un compromiso ético que supera la *doxa*¹. Más allá del miedo sabe que debe encontrarse con su verdadero papel y sale al encuentro de lo que asume como destino. Todas las hipótesis confluyen en el cumplimiento de lo que debía ser: La constitución de héroe, irremediablemente. Atrás quedaba Ana María que se vinculaba más con la instancia sexual que debía tratar de evitar y adelante la *Pasión Altruística*¹, similar a la de Dante que se encamina al infierno para lograr la redención final.

Si embargo, en la novela no se muestra que la sociedad intente realizar el proceso de trasmutación del *ego* en *ego otro*. La salvación, si la hubo, fue del personaje individual; la sociedad continuó en un silencio apabullante y un mutismo generalizado. La sociedad continuó sosteniendo el discurso doxático en el que prevalecía el *no te metás, por algo será*. La sociedad

se encerró en la cápsula para vivir su propio espectáculo, sin importarle lo que sucede a su alrededor constituyéndose en la *sociedad del espectáculo* y que se constituye en una *patología pública*.

En palabras de Pancho Aguirre se halla la *doxa*: “yo necesitaba verte precisamente para decirte que te cuides, que te fijas con quien andás, yo se que no estas en nada jodido pero hoy no podés confiar en nadie [...] es fatal caer en una lista” (40)

Las zonas de rupturas y las paradojas se amplían cuando se extienden las figuras de los personajes que transitan por la novela y que hacen de pivote a “*el héroe sin nombre*”. Una de las marcas significativas se da con el personaje Francisco Javier Lacombe, una especie de *alter ego* de autor y mentor de Pablo. Esta figura, lidiadora del pensamiento, puede ser entendida como un vestigio de la irrupción del autor instaurando un discurso oculto detrás de la solapa del personaje, comparable en la pintura, con la presencia de Velázquez en el cuadro de *las meninas*; Lacombe es un ser escindido entre el alcohol y las razones filosóficas que lo sostienen. Seguidor de Emmanuel Levinas por ello sostiene que la humanidad del hombre se funda en el deber que cada uno asume para con el otro. Es mentor del personaje central de la novela y amante de una joven. En la novela opera como la muestra de una sociedad que repudia la parodia del “pan y circo” y las acciones del estado de terror que lleva a cabo la guerra sucia (lo confiesa en la carta a Pablo) pero impedido de actuar por una pereza etlílica.

Por otro lado encontramos a Ana María Ryghe, médica, soltera y buena amante; es otra muestra de la sociedad de los años setenta. Porción de la sociedad que conoce del dolor por la amputación (tenía un hermano en la cárcel) pero que en el momento de resolver ser parte de la resistencia se encierra sobre sí misma. En ella se muestra una parte de la Beatriz de Dante, dueña del amor de Pablo y poseedora de su semilla porque la otra parte de Beatriz es necesariamente Jane/Helen la que tiene por misión Salvar a Pablo. La primera por no poseer los dotes del saber teológico y carecer de la gracia divina se pierde en algunos de los cielos concéntricos y no alcanza a conducir a Pablo hacia el Empíreo. Pablo hace otro camino, diferente del que hace Dante.

La redención del personaje esta dado por su resolución, más allá de su posibilidad de constituirse en héroe ya que héroe para Calveiro es quien se halla dispuesto al sacrificio hasta de su propia vida en cumplimiento de un ideal. Su acto se encamina a un ideal u objetivo superior y se reconstituye en la memoria social que lo reivindica. Mientras que Pablo es solamente un desaparecido. Para Calveiro “El “desaparecido”, en cambio, queda rodeado por la atmósfera difusa del campo, de manera que entra en una zona de indefinición, en la que no se sabe a ciencia cierta a qué categoría pertenece. Es como si el campo automáticamente salpicara al hombre desvaneciendo toda posible heroicidad.

El personaje de la novela se queda entre la heroicidad y el desaparecido ya que le falta la reivindicación por un lado y la certeza del tránsito por un campo.

Escisión en Dos veces junio: 1979 y 1982

La escisión es más profunda. Tal vez porque en “el fingimiento lúdico compartido”¹, que oscila entre pequeñas parcelas de relato heterodiegético con un narrador testigo y mayormente homodiegético, el acto narrativo le confiere un marcado acento a la identidad del narrador, otorgándole una apariencia de autobiografía, sin mostrar su verdadero rostro, lo que

hace de éste un cualquiera o un todo el mundo; en fin, la síntesis de una sociedad ya que en él confluyen todas las normas y valores vigentes en la cultura.

En la novela tanto el personaje, narrador y testigo, como la sociedad llega a la culminación del invierno sin redención. El conscripto, sin nombre, se sitúa en los bordes (de un mapa) que marcan un límite. En este caso tomamos la primera consideración de Camblong acerca de umbral:

se centra en el carácter espacial, dado que los interpretantes más consolidados refieren a “entrada”, “acceso”, “paso” [...] el límite entre un adentro y un afuera. Geométricamente: el trazo que marca una diferencia. Desde este punto de vista, la existencia de una discontinuidad.¹

La diferencia con respecto a la segunda consideración es que aquella se manifiesta con un carácter procesal por lo que los interpretantes se hallan embarcados en una dinámica que implica movimiento; ésta, sin embargo se ajusta a la exacta concreción del limen.

El personaje/narrador 497 (número de sorteo para el ingreso a la colimba), aunque no se queda en el umbral (no es el concepto a discutir: la permanencia en él), no lo traspasa. Toca los bordes del espacio “otro” y retorna al propio. El espacio “uno” es el que se construye en el núcleo familiar y es consecuente con el modelo de la milicia; mientras que el espacio “otro” es el que se halla poblado de elementos subversivos: una resistencia a ser consecuente con el sistema paternalista de obediencia debida (que se da en el seno de la familia y se trasladan a las instituciones), una fuerte oposición al sistema que lleva a aceptar que la razón es directamente proporcional a la insignia que se ostenta; un sistema de libertad que para la paranoia militar significa desorden, desborde, dehiscencia que deja expuesto un interior a una posible contaminación.

El retorno a lo propio (*proprius*) implica, por un lado, una acción de regreso desde el límite hacia el espacio cotidiano donde prosperan las negaciones y justificaciones de los actos de un estado terrorista. Por otro lado, es un inicio de la inmersión hacia la continuidad de la vida en el estado de alineación; entonces la experiencia vivida se trasmuta de real en representación de lo real. La conciencia alienada del personaje terminó su proceso de aleación en las filas del ejército.

El enclave semántico latino *proprius* cobija en su raíz terminológica a la preposición *propter*: que significa a causa de, por lo que entendemos que tanto el conscripto 497 como la sociedad en su conjunto actúa, en la novela *dos veces junio*, impelidos por la defensa de lo propio y además justificados por un sinnúmero de “a causa de”. Por ejemplo: En la cultura popular se abarrotan prejuicios como: a causa de no te metás: “*El superior siempre tiene razón, y más aún cuando no la tiene. Recuerdo que me dijo que entendiera bien eso, porque si entendía eso, entendía todo*” (16); como en el axioma: “*a todo lo que se mueve se lo saludo y a todo lo que está quieto, se lo pinta*” (17). O la justificación implícita en el discurso del conscripto pensando que esa muchacha torturada que clamaba su ayuda estaba allí por algo en coincidencia con el criterio general de la sociedad de la época que pensaba que si secuestraban a alguien *por algo será, algo habrá hecho*. De alguna manera su mentor lo confirma “*No hay guerra sin crueldades, decía siempre el doctor Mesiano.*”(113)

El personaje narrador se constituye en testigo porque es parte del acontecimiento que se desarrolla dentro de la novela. Recuperando el concepto de Agamben acerca de testigo podemos decir que el conscripto es un tercero que puede atestiguar acerca de lo acontecido en

un centro de tortura pero resuelve inclinarse por el silencio de la complicidad independientemente de que no exista uno de los otros dos contendientes con el intento de resolución del litigio, es decir, los contendientes serían por un lado el Estado terrorista que hace uso de las fuerzas armadas para crear centros de tortura para los detenidos y por el otro, el segundo contendiente, la sociedad que se llama a silencio; toda una sociedad acuartelada en un silencio complaciente.

En cuanto a la segunda acepción que da Agamben de testigo (*superstes*), el personaje narrador es un testigo también, ya que vivió el ciclo de la colimba y puede dar testimonio de las atrocidades cometidas durante el año 1978 mas resuelve callar, lo que le confiere a la novela mayor grado de verosimilitud en cumplimiento del contrato de veridicción, del pacto de lectura. Su punto de quiebre estuvo en el encuentro con una voz femenina en un centro de tortura y la respuesta negativa de ayudarla. Desde allí el personaje se escinde, no traspone el umbral, se vuelve hacia lo que es más fuerte: el espacio de la omisión, el miedo y la ocultación.

Los itinerarios por las calles de Buenos desde la casa del doctor Mesiano hasta el centro de tortura de Quilmes son marcas de una topografía signadas por el horror. Las manchas de sangre en el tapizado del auto son otros signos de una barbarie. La tortura a la parturienta y el acto de rapta de su hijo para hacer una entrega a una familia que no podía tener hijos (la hermana del médico, por ejemplo) es el símbolo de una sociedad cómplice y complaciente. El rechazo a la mujer detenida en un centro de tortura que clamaba su ayuda es muestra de cobardía, culpabilidad y dolo.

El centro de tortura de Quilmes podría definirse, desde la novela de Kohan, como la zona gris que hace mención Agamben donde las víctimas se constituyen en verdugos y los verdugos en víctimas ya que ésta carece del poder de conceder perdón. La condena a muerte es el corolario de las acciones de las fuerzas de poder. Los campos son los lugares de tránsito de los *desaparecidos*. En los campos se estaba hasta que se desaparecía sin dejar testimonio. Por eso la novela *Dos veces junio* introduce al personaje en la matriz del sistema con el testimonio de quien luego, al volver a la vida civil, desaparece coincidiendo con las expresiones de la mujer encerrada en el centro que pide ayuda. Cuatro años después, cuando el protagonista busca reencontrarse con el médico, después de saber de la muerte del hijo de éste en la Guerra de Malvinas, ya ni recuerda a la persona que le pidió ayuda pero sí a la meretriz que visitó en alguna oportunidad lo que confirma lo paradójico de su conciencia y la asunción de responsabilidad acerca de lo acontecido, ni siquiera el niño que encuentra en la casa de la hermana del doctor Mesiano tiene que ver con la discusión que cuatro años atrás protagonizara éste con Padilla.

Las zonas de ruptura también se amplían cuando comprobamos que en el campo de la ficción el suelo que sostiene el pivote fundamental de la novela cede. El médico, que debiera ser la garantía de la vida es el garante de la muerte. El doctor Mesiano que con cierta regularidad concurre a misa, tiene una familia con esposa e hijo, es el director de un centro de tortura y desaparición de personas. Solamente en el final de la novela se puede ver con precisión los cristales de la arena movediza, es decir, el doctor Mesiano tenía una mujer postrada y un hijo caído en combate (que no le duele por el escaso valor que le confiere a la mujer y porque a los héroes no se lo lloran).

En este estado de situación se puede sostener la hipótesis de complicidad de la sociedad en la desaparición de personas y convalidación del sistema de terrorismo de Estado

con el fin de hacer una "limpieza moral". Calveiro analiza el sentido "del otro lado de la pared" la incongruencia acerca de lo que se dice y se calla.

Hobbes tenía razón cuando esgrimía que el miedo a la muerte es la piedra angular de las instituciones. Que ese no es el mismo miedo a ser matado sino a que todo, inclusive el sentido, se disuelva.

El miedo hizo que los secuestrados y encerrados en el campo de tortura se constituyeran en desaparecidos porque de otra manera darían testimonio.

Conclusiones

En las sombras se quiebran las figuras. Se desaparece. La asombra es niveladora de sentido y es el aposento de la Parca. Allí Cloto, Láquesis y Átropo laboran con los hilos de la vida de los hombres. La sombra es la portadora del saber que espera ser revelado. En la sombra se hallan todavía los héroes que esperan que la memoria los reivindiquen. La sombra guarda la re-presentación de lo que debe decirse de pasado en palabras.

El *héroe sin nombre* es inicialmente un ser que se halla, "habita" la ciudad pero como metáfora novelística es una distorsión del "estar en". Ese estado de habitación es inerte en cuanto a conocimiento de su realidad y modo de operación (*operatio*). El yo/personaje adopta primeramente una actitud contemplativa, de ajenidad y desinteresada con respecto a los acontecimientos que se suscitaban entorno a sí. El traslado a La Plata, movimiento hacia (un) *el interior*, lo lleva a trasponer el umbral y a *operar* diferente. Se asume como individuo en problemas que pierde la protección que le daba su actitud evasiva y se proyecta como héroe (en la concepción derrideana).

El conscripto, sin embargo, es un ser cotidiano que transita por las arterias de los centros de poder cumpliendo con el Servicio Militar Obligatorio. Cuando se encuentra con el umbral que le marca los lindes de dos mundos: el oscuro de los centros de tortura o el mundo de lo humano, que podría haberlo conmovido y reivindicado, se derrumba en el fermento de la aporía (98) que fluye en el magma social.

Aquí radica lo paradójico: *El héroe sin nombre* pasa el límite, perece, según la acepción que Derrida prefiere de Heidegger ya que este término lleva consigo un valor positivo de travesía y menguado de acabamiento. *El héroe* traspuso la línea. Sin embargo el conscripto sucumbió, ya que existen más de un límite, podemos decir que el límite al que llegó éste fue el del retorno-no retorno, es decir, la llegada al *finis* no lo puso en el borde de la muerte física sino de la muerte dentro del *continuum biológico*, una muerte interior *sin cadáver*. Un ser alienado, muerto que no atestiguará por los desaparecidos. Toda la sociedad, en cierta medida llegó a ese límite que se encuentra cercado por muros de silencio pero manchados de sangre.

Existe, sin lugar a dudas, coincidencias en las novelas. Amabas son novelas que narran acontecimientos del año 1978 mientras en la Argentina se vivía, por un lado, la euforia del mundial y por el otro el terror que imponía el gobierno en manos de las FF.AA, independientemente de la extensión de cada uno, pues *Dos veces junio* culmina en 1982. En la balanza se equilibran los imperativos ideológicos y políticos del tema y el proceso escriturario ficcional al que son sometidos.

La mirada pretendió marcar las zonas de quiebre que marcan la responsabilidad civil de la sociedad en el proceso con todo un aparato crítico y con la firme convicción de reconocer el estatuto ficcional de las novelas.

La literatura se apodera de la realidad y la toma por asalto, provoca un des-tabique que abre los espacios como el punzón un surco en la tablilla de barro o los píxeles en el fondo dubitativo de la pantalla. Las novelas de la Argentina que atraviesan la última dictadura militar provocan el mismo fenómeno, marcan las fracturas en el discurso social e intentan reconstruir un fondo de memoria que bien podría ser, aunque verosímil, el *resto* Agambeniano que sirve como testimonio.