

LOS GÉNEROS Y LA ARTISTIZACIÓN DE LA DIMENSIÓN POLÍTICA EN *NI MUERTO HAS PERDIDO TU NOMBRE* DE LUIS GUSMÁN

Iván Enrique Serra*

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Résumé: Après avoir introduit les principales conceptions de la sociocritique et de la *théorie bakhtinienne* des genres discursifs, je me propose d'analyser la manière dont la dimension politique devient art, devient littérature dans *Ni muerto has perdido tu nombre* (2002) de Luis Gusmán. Les implications idéologiques ne se prononcent pas explicitement, elles doivent être lises par rapport à la forme. Les éléments ne sont pas ceux qu'ils ressemblent, sinon des figures pour être lues par rapport au passé. Situé dans une période post-dictatoriale, les années 90, le roman réfracte les postures des différents agents et les tensions sociales encore présentes autour des événements arrivés lors de la dictature des années 76-83 en Argentine, les disparus et les reformulations du concept de mémoire.

Resumen: A través de una introducción donde retomo y desarrollo los planteos principales de la sociocrítica y la teoría bajtiniana de los géneros, me propongo analizar la manera en que la dimensión política se hace arte, se hace literatura en *Ni muerto has perdido tu nombre* (2002) de Luis Gusmán. Lo ideológico se lee, no en función de un pronunciamiento explícito, sino más bien en relación a la forma. Los elementos no son lo que parecen sino figuras para ser leídas en articulación con el pasado. Situada en un período post-dictatorial, los años 90, la novela refracta las posturas de diferentes agentes y las tensiones sociales aún presentes en torno a los hechos ocurridos en la dictadura del 76-83 en Argentina, a los desaparecidos y a las distintas reformulaciones del concepto de memoria.

* Dirección para correspondencia: ivanserra@gmail.com

Los discursos sociales, siguiendo la definición de Verón, pueden entenderse como la configuración espacio-temporal del sentido. Ahora bien, toda producción de sentido tiene una manifestación material. En el caso de la literatura, leemos la discursividad en los textos, los discursos circulan en los textos. Los textos son, en este caso, todo lo repetible.

Seguindo a Bajtin, los discursos no deben ser tratados como cosas, sino como «eslabones» de cadenas dialógicas insertas en la polifonía del discurso social. Toda palabra es interindividual, un oído fino puede escuchar la resonancia de todas las disputas sociales y de los usos anteriores, siempre se está respondiendo, el diálogo se produce entre conciencias cuya palabra es bivocal (semi-propia, semi-ajena), el lenguaje es la arena de la lucha de clases.

La sociocrítica parte del presupuesto de que las prácticas significantes que coexisten en una sociedad forman un todo cointeligible. Derribados los límites inmanentes del texto, su enfoque se va a situar en la búsqueda de la inscripción de lo social en el texto, en tanto el sentido de éste sólo podría entenderse en su interacción social. Su objeto se constituye entonces, por la totalidad de producción semiótica en un estado de sociedad, la cual se denomina discurso social, según la denominación de Angenot. Esta consideración totalizante impide una delimitación apriorística de los límites del espacio a abordar y de una metodología específica, por lo cual partirá de un marco teórico y de objetivos heurísticos que serán justificados por los materiales recogidos. Dicho marco teórico, en su expectativa de abordaje totalizante, sólo puede constituirse desde un enfoque interdisciplinario. Constituida como retrospectiva histórica, esta perspectiva aborda como material de estudio todo lo que en un estado sincrónico del discurso social haya sido transmitido en un soporte asequible para el investigador, ubicado éste desde cierta distancia temporal.

La sociocrítica no es simplemente una mirada semiótica sobre ciertos objetos tradicionales de la sociología, sino una reconstrucción teórica que trata de explicar cómo lo social crea su propio juego a través de efectos de sentido.

Continuando con Angenot, todo aquello que se dice y se escribe en un estado de sociedad responde a dominantes interdiscursivas, a una hegemonía, «a los sistemas genéricos, los repertorios tópicos, las reglas de diseminación de enunciados que, en una sociedad dada, organizan lo decible —lo narrable y lo opinable— y aseguran la difusión del trabajo discursivo» (Angenot, 1992: p. 2). Los sociogramas son conglomerados borrosos de figuras, de imágenes, de predicados, de representaciones parciales que se aglutinan alrededor de núcleos de una manera inestable y conflictiva, grandes formaciones discursivas en torno a un eje, atraviesan una heterogeneidad de enunciados. Participan de la realidad textual delimitando las posibilidades de las posturas de enunciación que se le ofrecen al sujeto. El sociograma es un concepto analítico, metodológico, que permite dar cuenta de la interdiscursividad definitoria de una época dada, y que por tanto podemos vincular con el concepto de Foucault de «formación discursiva» entendida como «un conjunto de reglas anónimas, históricas, siempre determinadas en el tiempo y en el espacio, que han definido en una época dada, y para un área social, económica, geográfica o lingüística dada, las condiciones de ejercicio de la función enunciativa» (Foucault: 153). Buscando leer el sociograma se accede a las condiciones de la articulación entre los discursos, que forman un todo inteligible y representan a esa época. El sociograma es un conjunto de representaciones dinámicas que pueden activarse una y otra vez en la historia discursiva. Así como

el analista, se apoya en la doxa y es por eso un vector de las representaciones que hace evidente una «actividad ideológica intensa», como dice Régine Robin («¿desde cuándo se puede empezar a torturar un niño?»). En un estado de discurso viven varios sociogramas, el analista debe realizar operaciones de reconocimiento de los aspectos sociogramáticos del discurso, pero también reconocer los de su propia época. La memoria es un sociograma que nos permite ver ejes de interpretación de la novela, su papel en la artistización de la historia argentina como compromiso de la época actual.

La novela se define, siguiendo a Bajtin, como un híbrido donde confluyen, disputan y dialogan diversos discursos sociales organizados desde un punto de vista artístico.

La conciencia autorial interviene, en tanto posición semántico-valorativa, estructurando estas voces interindividuales en donde resuenan los ecos de las tensividades sociales, interviene como postura ideológica frente al mundo representado en la novela.

Sería ingenuo no pensar políticamente una novela que, aunque se contextualiza en la segunda mitad de la década de los 90', mantiene tal estrecho vínculo con los acontecimientos producidos durante la última dictadura.

En *Ni muerto has perdido tu nombre*, lo ideológico se lee, no en función de un pronunciamiento explícito, sino más bien en relación a la forma. Las cosas no son lo que parecen sino figuras para ser leídas en articulación con el pasado.

La dimensión política de la novela se visibiliza en la medida en que realizamos una interpretación más allá de un nivel literal. La cantera, la casa, el polvo terminan siendo la representación de algo más.

De acuerdo con Bajtin, donde existe un estilo existe un género. El género funcionaría como un sistema de convenciones que determinan prácticas de escritura, unos tipos temáticos, composicionales y estilísticos de enunciados determinados y relativamente estables donde se cruzan lo histórico, lo social y lo lingüístico. Cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, a los que denominamos géneros discursivos. El género no es una categoría estática, un recipiente, es algo dinámico, que se transforma por el sólo hecho de ser resuelto en un hecho literario, un modo particular de funcionamiento discursivo. No se debe preguntar qué es, sino cómo funciona, debe considerarse en tanto función y no en tanto sustancia. Los géneros literarios son unos entre otros, un tipo particular de discurso, fundado en ciertas prácticas que son institucionales. El lenguaje artístico no es radicalmente diferente del lenguaje común.

La transición de un estilo de un género a otro no sólo cambia la entonación del estilo en las condiciones de un género que no le es propio, sino que destruye o renueva el género mismo. Si todo enunciado es genérico y portador de valores, entonces los géneros son también formatos ideológicos y no es lo mismo elegir unos que otros. La elección del género no es, en consecuencia, inocente. El escritor piensa en términos genéricos al pensar una obra. La literatura le permite absorber diferentes géneros discursivos.

En la novela en cuestión, convergen distintos géneros como el relato biográfico, relato de aventuras, de viajes y construcción de la identidad, el género negro del policial, la tragedia, entre otros como pueden ser también el epistolar y los epítafios.

El modo en que el género negro se entrelaza y se altera nos parece importante en relación a nuestra hipótesis de que el posicionamiento valorativo de la conciencia enunciativa frente

al período dictatorial se refracta en la artistización propia que se realiza y en una lectura de segundo grado de determinadas figuras.

El investigador, que es un incorruptible, comienza a encontrarse con redes donde el grado de poder e impunidad es tan grande que resulta prácticamente imposible de combatir. El problema de la verdad atañe a lo social, a la estructuración. El género se emparenta con caballeros andantes y el santo grial, y más a corto plazo con las aventuras del lejano oeste. Llegar a la verdad significa la reparación de la ley, la refundación del Estado, garantizar el cumplimiento de la ley y la seguridad de los habitantes.

Utilizado para comprender una realidad más negra de lo que la fantasía puede imaginar, el género negro sufre transformaciones producidas en su cruce con el realismo y genera usos desviados como ser que todos los personajes vuelven al lugar del crimen, que la acción se realiza en relación a lo individual, que el orden no llega completamente a restablecerse ni a refundarse la ética del Estado. Por otra parte, y en su cruce con la tragedia, se produce una suerte de anfiteatro trágico en la última escena donde también todos los personajes están presentes, y encontramos algo de *Antígona* en el hecho de que exista un Estado que se niega a reconocer la necesidad de velar y enterrar una muerte, a hacer posible el duelo.

Ni muerto has perdido tu nombre se narra mediante una superposición de escenas y se divide en dos partes de acuerdo con el lugar en donde transcurren los acontecimientos, Buenos Aires y Tala, la ciudad y el campo. En un principio, nos encontramos frente a dos historias que terminarán por reunirse. Por un lado, Ana Botero, de 45 años, recibe la llamada de Varelita, seudónimo de un ex torturador que la había torturado cuando ella tenía 25 años, y que le pide la suma de 2000 dólares por una carta de su marido Íñigo afirmándole que aún sigue con vida. Luego de este primer intercambio, Varelita le demanda una suma mayor de dinero para facilitarle los datos de donde se encuentra Íñigo. Ana le pide a Mirta, una amiga que se había negado a ayudarla en el 77, el dinero necesario y se encuentra en una confitería con Varelita quien le dice que su marido se halla bajo el nombre de Pablo Díaz en el manicomio de Colonia Oliva, Córdoba. Ana viaja, se percata de que ha sido estafada y decide llamar a la abuela de Federico Santoro porque «Necesitaba entender qué le estaba pasando. Saber si su marido seguía con vida» (Gúzman, 2002: p. 61).

Por otro lado, Federico Santoro, de 21 años, hijo de padres desaparecidos, Marta Ovide y Carlos Santoro, había sido criado por sus abuelos que «nunca habían querido que Federico se metiera en política» (Gusmán, 2002: p. 27). Su abuelo muere cuando él tenía 15 años, y al morir su abuela, cuando él tiene 21, descubre en el envoltorio de un cirio, en relación a una costumbre heredada de su abuela de encender velas de distinto color según el día de la semana en memoria de sus hijos desaparecidos, un sobre con su nombre. La carta le informa de la escritura de una chacra llamada Colina Bates, situada en Tala, que le pertenece y que es «el último lugar desde el cual tu padre se comunicó antes de que desapareciera» (Gusmán, 2002: p. 26). Asiste a una marcha de «ese mundo» por el cual «sentía una enorme curiosidad» (Gusmán, 2002: p. 27) y visita luego a un abogado que le corrobora que «sus padres habían muerto en un enfrentamiento ocurrido en Tala» (Gusmán, 2002: p. 51).

Federico recibe la llamada de Ana, que quería hablar con su abuela, y deciden citarse en el bar Británico. Ana le cuenta que fue ella quien lo buscó en Tala y lo llevó de bebé a sus abuelos y que junto a sus padres se encontraba Íñigo, su marido.

La primera parte de la novela se estructura entonces en relación a la generación, y también reactualización, de programas narrativos que llevan a que los personajes necesiten dirigirse a Tala, que llevan a que los personajes se movilicen. En el caso de Ana, como dijimos anteriormente, conocer si su marido sigue con vida o no. Y en el caso de Federico, recuperar la casa usurpada, reconstruir su identidad, y descubrir el «misterio de la muerte de sus padres» (Gusmán, 2002: p. 25).

Federico termina con la espera que había sido su vida, «No había hecho otra cosa en su vida que esperar la visita de Ana Botero» (Gusmán, 2002: p. 27), y luego de observar su cuerpo desnudo en el espejo enturbiado por el vapor del gimnasio, rompe a su vez con esa circularidad mecánica, iterativa, representada por la figura de la cinta sinfín, «máquina para caminar como un autómatas», «Estuve demasiado tiempo quieto, caminando en el mismo lugar» (Gusmán, 2002: p. 64).

Sobretudo en esta primera parte, Federico puede relacionarse con estos «nuevos actores sociales», de los que habla Schmucler, que sólo rescatan la memoria de sí mismos. Su identidad se sostiene en esa ausencia de pasado, en lo que carecen, «son lo que no son». La negación del pasado se articula muchas de las veces con determinados discursos sociales que representan la política como, en palabras de Schmucler, lo «diabólicamente negativo, causa de todas las desventuras» (Schmucler, 2003: p. 35). Recordemos la prohibición de los abuelos de meterse en política, la toma de posición de Federico frente a la desaparición de sus padres que «no había hecho de esto una militancia o una causa» (Gusmán, 2002: p. 20), la negación de poder llegar a tener experiencia a los veinte años, «No puedo tener experiencia a los 20 años» (Gusmán, 2002: p. 68). El equívoco se produce en no pensar que la negación de la política, que constituye también la negación del pasado, es, a su vez, una posición política y que «más que una crítica se vuelve un olvido» (Schmucler, 2003: p. 35).

Beatriz Sarlo retoma de Hirsch y Young el concepto de posmemoria entendida como la «memoria de la generación siguiente a la que padeció o protagonizó los acontecimientos» (Sarlo, 2005: p. 126). Esta «reconstrucción memorialística» de los hijos sobre la memoria de sus padres podría caracterizarse por un implicación más personal del sujeto y por el tipo de actividad no profesional que se lleva a cabo. Sin embargo, Sarlo precisa que la posmemoria no es ni más ni menos fragmentaria, ni vicaria, que otras reconstrucciones del pasado realizadas por terceros. Lo lacunar, abierto, irresuelto no son características netamente propias sino que deben entenderse como parte del efecto de discurso que es la posmemoria y en vistas también de una particular relación con los materiales «consecuencia del modo en que la dictadura administró el asesinato» (Sarlo, 2005: p. 157).

¿Qué tipo de reinterpretación de la memoria de sus padres, posmemoria teniendo en cuenta los reparos de Sarlo, esboza Federico en la novela? ¿Cuestiona como Carri en *Los rubios* el abandono como hijo y del proyecto de familia en función de la lucha por un país mejor? ¿Busca acaso, como lo hace una fracción de las madres de plaza de mayo, la «aparición con vida» del ausente y reencarna su lugar político evitando toda posibilidad de duelo? No hay ningún reclamo por parte de Federico hacia sus padres, se sobreentienden las causas de sus acciones y también sus consecuencias. Tampoco pretende, digamos, ni vengarlos ni encarcelar a los culpables inmediatos aún sabiendo quiénes han sido. Federico dará tumba a sus padres. Quiere saber qué pasó con ellos pero su programa narrativo, como dijimos anteriormente, se

estructura en función de la recuperación de la casa usurpada, de la recuperación de su identidad, y para ello sólo es necesario que el ex torturador y su esposa se vayan. Como decíamos respecto del policial, en *Ni muerto has perdido tu nombre* no se llega a refundar la ética del Estado, y menos en lo que a justicia se refiere. Lo interesante estriba en la concepción que se esgrime sobre los desaparecidos y la memoria. Su particular posición en un diálogo con aquellos discursos atravesados y aglutinados en torno del sociograma de la memoria.

Federico escribe en la piedra de la cantera, en el lugar donde presuntamente fueron asesinados y dinamitados, el nombre de sus padres.

La cantera, en tanto yacimiento, se representa como un lugar que atraviesa el antes y el ahora, con signos visibles de la historia de sus usos anteriores. Máquinas, herramientas y cartuchos de dinamita desperdigados por el suelo, «se advierte que la cantera fue explotada de manera poco metódica, ya que muchas de las paredes presentan surcos desparejos, consecuencia de explosiones irracionales» (Gusmán, 2002: p. 74).

Bajtín define al cronotopo como: «conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura» (Bajtín, 1989: p. 237). Esta definición muestra la íntima interpenetración que existe entre realidad extrartística e inmanencia textual, mediando entre ellas la presencia subjetiva de la conciencia autorial que artistiza el proceso. El cronotopo organiza los acontecimientos en la novela, y es por ello que Bajtín dice que es una categoría que tiene que ver con la forma y el contenido en la literatura. Es en la materialización del tiempo y en la intensificación del espacio, y en la concreción de uno en otro, donde el cronotopo ofrece un campo para la representación en imágenes de los acontecimientos, «De los cronotopos reales de ese mundo creador surgen los cronotopos, reflejados, y creados, del mundo representado en la obra» (Bajtín, 1989: p. 404).

La cantera, en tanto cronotopo, es el punto axial que vectorializa la temporalidad en relación con la identidad de los personajes que circulan por Tala: «la cantera representó la fuente de trabajo de Tala, hasta que el granito que se extraía perdió valor. Sin embargo, más allá de su explotación, aquella hondonada sigue ejerciendo una influencia incalculable sobre el terreno y la vida de la gente» (Gusmán, 2002: p. 73). Desde la cantera emerge un polvo que obliga a los habitantes a tapar sus caras con un pañuelo y a utilizar una voz deformada, un «polvo espeso, semejante a ceniza húmeda» (Gusmán, 2002: p. 109). Los lugares también han perdido su identidad, su nombre. La cantera es en el presente un «lugar de parejas furtivas», «parte de una diversión y de un ritual», que se usa para hacer picadas y que los sábados por la noche se llena de motos. El polvo funciona, en relación con el uso anterior de la cantera como lugar de ejecución de cuerpos -recordemos que en un momento Federico confunde las partículas de polvo con partículas de cuerpos-, en articulación con el pasado dictatorial que ejerce aún una influencia en el presente de los habitantes de Tala, un pasado que los persigue, ¿para siempre? La única persona que no se ve afectada por el polvo es Federico, «No tenía la cara blanca. No se parecía a nadie. No se parecía a los que vivían en Tala» (Gusmán, 2002: p. 127). Federico puede ver su imagen reflejada en la cantera «Si en la cantera lloviera, seguro que el pozo se convertiría en un espejo» (Gusmán, 2002: p. 123), espejo que se contrapone con aquel enturbiado del gimnasio. La individualidad de Federico contrasta con las hormigas que «No tienen nombre: todas se parecen entre sí» (Gusmán, 2002: p. 123), que según el decir de Barragán «Parecen muchas, pero son solo un animal.

Es en el único sentido que admito la idea de ejército» (Gusmán, 2002: p. 83) y que alteran su curso ante la llegada del joven.

Las fotos de los desaparecidos publicadas en los diarios a la manera de recordatorios se acumulan en la memoria de Federico «hasta lograr un solo rostro, sin señas particulares, con el cual soñaba frecuentemente» (Gusmán, 2002: p. 70). Los recordatorios de los diarios junto con el ritual heredado de la abuela de prender velas se contraponen a los epitafios. Si bien es cierto que, en ambos casos, la imagen y el nombre de Íñigo siguen ausentes, recordemos que Federico agrega a las fotos de sus padres la de Ana en el ritual de la vela pero repara en la fata de la de Íñigo y tampoco escribe su nombre en las piedras de la cantera, la vela y los recordatorios, por un lado, y los epitafios, por otro, tienen una materialidad distinta, por tanto, una distinta perdurabilidad, funciones sociales diferentes y no requieren, a su vez, del mismo cuidado personal. Al escribir los nombres en la piedra, Federico hace saber que sus padres están muertos y que murieron en ese lugar: «La primera función de la muerte escrita es la identidad del difunto; la segunda, localizar el lugar donde está enterrado» (Gusmán, 2005: p. 350).

Siguiendo a Gusmán, «Un epitafio es la inscripción que está grabada en una placa sobre la tumba» (Gusmán, 2005: p. 13), es inseparable de la piedra, su soporte material. El título de la novela, «Ni muerto has perdido tu nombre», proviene de una cita del canto XXIV de la Odisea donde, ya muertos ambos y situados en el Hades, Agamenón se dirige a Aquiles alabando la fama eterna que ha adquirido y quejándose de la muerte que recibió por parte de Egisto y su esposa, recordemos la relación con *Antígona* que hicimos al principio. La cuestión de la identidad se relaciona íntimamente con el epitafio ya que el «nombre excede la existencia vital de un sujeto y hace de un esqueleto un cadáver que necesita de una tumba» (Gusmán, 2005: p. 17) ¿Es posible dar tumba a un cuerpo sin nombre, irreconocible? ¿Es posible dar tumba a un nombre sin cuerpo? Éste último caso es el del cenotafio, cuando falta el cuerpo, como ocurre con los marinos muertos en el mar y con el genocidio.

La existencia del epitafio resulta insoslayable para la identidad, como si la muerte reivindicara el ejercicio absoluto del derecho. En nuestro país, en cuanto al fenómeno de los desaparecidos, hay una relación prácticamente directa entre la falta de cuerpos y la falta de epitafios. Los recordatorios en los diarios y el ritual de las velas intentan remedar de alguna manera aquellos epitafios ausentes. La escritura del epitafio se concibe muchas veces como la elaboración del duelo.

Mediante, como decíamos anteriormente, la manera en que la dictadura «administró el asesinato», su voluntad de no entregar los cadáveres y ocultar los restos, se pulverizó la identidad de los desaparecidos excluyéndoles de lo humano e imposibilitando la simbolización de su muerte y el duelo, «crimen ontológico» dirá Schmucler. Los descendientes, siguiendo las afirmaciones de Piralian citadas en el texto de Gusmán, debieron hacer de su propio cuerpo un sarcófago para albergar esos «pedazos de cuerpos innombrables» al punto de generar una trampa sin salida donde la elaboración de la pérdida conduciría al borramiento, al abandono de los muertos. La muerte, que no encontró su inscripción en lo simbólico, retorna en lo real. «Los hombre-nichos son literalmente el duelo no realizado» dirá Gusmán, aunque advierte a continuación: «El riesgo de estas conceptualizaciones es confundir la eficacia simbólica con la justicia» (Gusmán, 2005: p. 336).

Una advertencia similar es la que realiza Schmucler en el artículo «Las exigencias de la memoria»: «Confundir el crimen con la víctima conspira contra la memoria del crimen» (Schmucler, 2000: p. 9). Puede ocurrir que algún día se sepa qué pasó y cómo pasó, que alguna materialidad lo testimonie o, lo agrego de acuerdo con Casullo, se atravesase ese espejismo de restos, y se considere que un desaparecido no puede sino estar muerto. El crimen persistiría. «La desmesura no se mide a través de las ideas que sustentaban los desaparecidos» (Schmucler, 2000: p. 9). Al encarnar, una fracción de las madres de plaza de mayo, los ideales de sus hijos desaparecidos, «Ese cuerpo negado para la vida y la muerte se diluye al borrar su absoluta unicidad» (Schmucler, 2000: p. 9).

En *Ni muerto has perdido tu nombre* no hay una reivindicación en términos de justicia sino que se esgrime una concepción de la memoria en relación con el dar tumba de un hijo de desaparecidos, del duelo podríamos decir también, a sus padres muertos en la dictadura. Para ello, y en función de su identidad presente, reconstruye el pasado de acuerdo con una memoria colectiva. Una identidad que busca ampararse en la verdad a pesar, y no en función, de sus consecuencias. Ningún nombre, salvo el de Federico que incluso debe asumir su apellido, es el verdadero. Hay una recuperación del nombre.

Por último, hay en Ana, que asume al último frente a Federico su nombre de Laura Domínguez, un cambio en cuanto a su relación con el miedo, recordemos que el miedo le impidió avisar a los refugiados en Tala de que conocían su escondite. Hay un punto en la novela en que deja de estar aterrada y puede mirar a sus ex torturadores. Schmucler plantea que el interrogante específico de la memoria, a diferencia de la historia es «¿cómo fue posible?» y esboza una posible respuesta: «Oír requiere tener oídos para ello y la sonoridad del miedo vivido y del terror impuesto sólo permitió la pobre esperanza de que todo concluyera» (Schmucler, 2000: p. 9). «Ana Botero se dio cuenta que el miedo formaba parte de su pasado. Entonces comprendió que ya no era la misma. ‘Lo único que sé es que no me escapó más. Ni de Varela, ni de Vareleta. Les perdí el miedo. Nunca pensé que el miedo era algo que se podía perder’» (Gusmán, 2002: p. 100).

Los «nuevos actores sociales» de Schmucler que sólo rescatan la memoria de sí mismos, la «reconstrucción memorialística» de la posmemoria, los recordatorios en los diarios y las velas, los epitafios, los hombre-nichos, cierta fracción de las madres de plaza de mayo y la recuperación de los ideales de los desaparecidos, Federico Santoro y la reconstrucción de su identidad y de una memoria que no busca justicia son manifestaciones particulares, apuestas sociales que nos ayudan y nos permiten interpretar la artistización de la historia argentina en la novela y la posición, siempre política, de la conciencia autorial, voces que discuten y conforman el entramado polifónico y siempre renovado del sociograma de la memoria.

BIBLIOGRAFÍA

- ANGENOT, M./ ROBIN, R. 1992. «Pensar el discurso social: Problemáticas nuevas e incertidumbres actuales», facsímil del documento de la Escuela de Letras, cátedras de Análisis y Crítica II, Fac. de Filosofía y Letras, UNRosario.
- ANGENOT, Marc. 1998. Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias (compilación de María Teresa Dalmaso y Adriana Boria), Córdoba, Unc.

- BAJTIN, Mijail. 1989. *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- 1998. *Estética de la creación verbal*, México, Siglo Veintiuno.
- CASULLO, Nicolás. 2004. *Pensar entre épocas. Memorias, sujetos, y crítica intelectual*, Bs. As. Norma, Colección Vitral, Capítulo II: «La comunidad de la muerte» (65-123).
- FOUCAULT, Michel. 1969. *Arqueología del saber*, México, Siglo XXI.
- GUSMÁN, Luis. 2002. *Ni muerto has perdido tu nombre*, Buenos Aires, Sudamericana.
- 2005. *Epitafios: el derecho a la muerte escrita*, Buenos Aires, Norma.
- SARLO, Beatriz. 2005. «Posmemoria, reconstrucciones». En *Tiempo pasado*, Bs. As., Siglo XXI (126-157).
- SCHMUCLER, Héctor. 2000. «Las exigencias de la memoria» *Punto de Vista* 68, Bs. As (5-9).
- 2003. «El lugar de la memoria en el imaginario político», en *La intemperie* Nro 3, Córdoba.
- VERÓN, ELISEO. 1993. *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona, Gedisa.