

EL CUERPO DEL ARCHIVO: FUNCIÓN, TESTIMONIO Y LA RESPONSABILIDAD DE UN ORDEN. APUNTES SOBRE *INSENSATEZ* Y *DOS VECES JUNIO*

Martín Lombardo

Université Savoie Mont Blanc



Resumen || A partir de las novelas *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya y *Dos veces junio* de Martín Kohan, el presente artículo reflexiona sobre la representación de un archivo y de un testimonio en un texto narrativo. A través de dos maneras diferentes en que se hace uso del archivo y del documento institucional para hacer una denuncia política, las dos novelas interrogan sobre el estilo de redacción de un documento, sobre los usos del cuerpo de quien cumple una función institucional o sobre la tensión entre el archivo y el testimonio, para así plantear el vínculo entre lo irrepresentable del horror, la fantasía y la verdad histórica.

Palabras clave || Literatura latinoamericana | Archivo | Testimonio | Cuerpo | Castellanos Moya | Kohan

Abstract || Based on the novels *Insensatez*, written by Horacio Castellanos Moya, and *Dos veces junio*, written by Martin Kohan, this article ponders the representation of an archive and a testimony in a narrative text. Through two different ways of using a file and an institutional document to make a political denunciation, these two novels question the writing style of the document, the use of the body of someone who serves an institutional function, and the tension between the archive and the testimony, in order to propose the link between what is unspeakable of horror, the fantasy and the historical truth.

Keywords || Latin American Literature | Archive | Testimony | Body | Castellanos Moya | Kohan

Resum || A partir de les novel·les *Insensatez* d'Horacio Castellanos Moya i *Dos veces junio* de Martín Kohan, aquest article reflexiona sobre la representació d'un arxiu i d'un testimoni en un text narratiu. A través de dues maneres diferents de fer ús de l'arxiu i del document institucional per fer una denúncia política, les dues novel·les interroguen sobre l' estil de redacció d'un document, sobre els usos del cos de qui compleix una funció institucional, sobre la tensió entre l'arxiu i el testimoni per plantejar així el vincle entre l'irrepresentable de l'horror, la fantasia i la veritat històrica.

Paraules clau || Literatura llatinoamericana | Arxiu | Testimoni | Cos | Castellanos Moya | Kohan

0. Introducción

En su ensayo *Una modernidad cruel*, Jean Franco indaga diferentes prácticas de la crueldad que tuvieron lugar a lo largo de la historia política y literaria en América Latina. Si bien la crueldad y su explotación están lejos de ser elementos que emergen en nuestra época, la autora afirma que «el levantamiento del tabú, la aceptación y la justificación de la crueldad, así como las razones detrás de actos crueles se han convertido en una característica de la modernidad» (Franco, 2016: 12). No hay una simple banalidad del mal sino una reivindicación del ejercicio del mal; incluso, en ocasiones, se encuentra cierto placer al ejercer la violencia. La práctica del horror también se vincula a veces a una forma de espectáculo, que, sumado al discurso que busca legitimarla, la convierten en una práctica discursiva en donde el posible interlocutor cobra un valor preponderante: es ante el interlocutor que se busca la legitimación del exceso cometido. Quienes ejercen y cometen las atrocidades ya no tratan simplemente de silenciar o de borrar el horror, de negar los hechos y de actuar como si nunca hubieran existido, sino que asumen las atrocidades y las muestran como actos necesarios.

Siguiendo la línea planteada por Jean Franco, los excesos y crueldades, los horrores y asesinatos, los genocidios y las torturas construyen un discurso de justificación, desplegando así una manera particular de representar los hechos. A la pregunta sobre la representación del horror, se suma la pregunta sobre la representación de la representación del horror: ¿cómo se aborda el proceso de construcción de un cierto tipo de discurso histórico? En este artículo se rastrea la manera en que en dos novelas latinoamericanas actuales se representa ese proceso. No se trata únicamente de evocar crímenes de lesa humanidad, sino que el eje narrativo centra su tensión en la complejidad de representar la crueldad.

Como afirma Jean Franco, «La memoria de la atrocidad no está simplemente disponible sino que se constituye *post hoc* con la finalidad tanto de esclarecer el destino de los desaparecidos como de documentar un crimen, y siempre es frágil» (Franco, 2016: 279). Por lo tanto, si todo archivo supone una manera de representación, si todo archivo se inscribe en una lógica discursiva, si el archivo y el documento institucional implican un proceso, nos interesan textos en donde se plantea la pregunta de las consecuencias de la inscripción de un documento o del archivo de las atrocidades. Quien realiza la inscripción no se pregunta tanto sobre la existencia o la veracidad del hecho sino sobre las formas y los límites de un documento. A través de las encrucijadas en las que se encuentran sus personajes,

se aborda el punto en el que la violencia se vuelve irrepresentable. Asimismo, para denunciar la violencia es necesario representarla y así construir o destruir un determinado discurso de la memoria.

1. Sobre el escribir bien y la poesía: apuntes sobre *Insensatez*

En *Insensatez*, la novela de Horacio Castellanos Moya, un escritor salvadoreño viaja a Guatemala contratado por la Iglesia para realizar la edición y corrección de estilo del informe que denuncia los crímenes perpetrados contra las comunidades indígenas y que recopila los relatos de los sobrevivientes. En paralelo a las jornadas de encierro en las que lee los informes, el escritor se interesa por el dinero que le supone el trabajo y por las posibilidades de intimar con diferentes mujeres durante el periodo que dure su estancia. Los días en Guatemala se dividen entre el rigor del archivo y un intento de llevar una vida disipada. A medida que avanza la trama, los testimonios que el escritor debe corregir acaparan la vida entera del narrador.

La responsabilidad de establecer el informe definitivo que será firmado por el monseñor no es utilizada por Castellanos Moya tanto para aludir y referir los crímenes sufridos por los pueblos indígenas como para reflexionar sobre el estilo intrínseco al testimonio. Son las maneras y los modismos presentes en las narraciones de los sobrevivientes los que impresionan al corrector: el recorrido parte de la forma, de la pregunta sobre el sujeto de la enunciación y luego pasa al enunciado, al contenido de los testimonios. En ese movimiento entre enunciación y enunciado queda varado el corrector, involucrándose así en la oscura trama denunciada en el informe.

Una de las preguntas que subyace a la trama de la novela apunta a si el documento destinado a formar parte de un archivo histórico debe respetar un estilo definido; si existe, de hecho, un estilo propio en los relatos de los sobrevivientes a una masacre. El corrector se pregunta por la pertinencia de la inclusión en un testimonio de un uso de la lengua que, a su entender, admite una lectura poética. Al conversar con el monseñor que dirige el informe, el corrector se enfrenta al dilema entre la forma y el contenido:

Monseñor se me quedó viendo con una mirada indescifrable tras sus gafas de cristales ahumados y montura de carey, una mirada que me hizo temer que él me considerara un literato alucinado en busca de versos allí donde lo que había era una brutal denuncia de los crímenes de lesa humanidad perpetrados por el ejército contra las comunidades indígenas de su país, que él pensara que yo era un mero estilista que pasaba por alto el contenido del informe [...] (Castellanos Moya, 2004: 69)

A través de las interpretaciones y análisis de las frases que más le impresionan, se observa de qué manera en la poética del testimonio indígena hay una verdad histórica y universal, una verdad testimonial que excede el estereotipo de la forma del relato esperado. Si el rasgo definido como poético por el corrector supone un desplazamiento del testimonio a un terreno más inverosímil, sin embargo, ese rasgo es el que condensa lo irrepresentable del horror, a la vez que la fuerza de la denuncia.

El corrector se muestra sorprendido por el uso de la repetición y del adverbio de quienes testimonian; dice que se trata de frases «cuya calidad poética era demasiada como para no sospechar que procedía de un gran poeta y no de una anciana indígena que con ese verso finalizaba su desgarrador testimonio que ahora no viene al caso» (Castellanos Moya, 2004: 44). Debido a lo que él define como una calidad poética excesiva se podría perder la verosimilitud y precisión exigidas en un testimonio. Sin embargo, alterar el testimonio para quitarle ese supuesto exceso de calidad implicaría borrar la esencia de todo testimonio, su singularidad. El corrector lee los testimonios como versos, al mismo tiempo que siente en su propia vida el peligro referido en los textos que corrige. El mero hecho de salir a la calle se convierte en un acto arriesgado: «Evitar la emboscada siempre temida: con este incentivo salía cada vez a la calle, obsesionado, eléctrico» (Castellanos Moya, 2004: 40).

La primera frase de la novela pertenece al informe: «*Yo no estoy completo de la mente*» (Castellanos Moya, 2004: 13). La frase es también la primera que le impactó al comenzar el trabajo de corrección de las mil cien cartillas. Las frases del informe recopiladas por el narrador tienen en común la capacidad de señalar el carácter universal de los hechos descriptos:

[...] un testimonio que comenzaba precisamente con la frase *Yo no estoy completo de la mente* que tanto me había conmocionado, porque resumía de la manera más compacta el estado mental en que se encontraban las decenas de miles de personas que habían padecido experiencias semejantes a la relatada por el indígena cachiquel y también resumía el estado mental de los miles de soldados y paramilitares que habían destrozado con el mayor placer a sus mal llamados compatriotas [...] (Castellanos Moya, 2004: 14)

El corrector se identifica con la frase y concluye su reflexión asegurando que tampoco él está completo de la mente, ya que aceptó ese trabajo que juzga como peligroso. No realiza un trabajo meramente objetivo; de hecho, anota algunas frases en una libreta — es decir, las extrae del archivo, las duplica e incluye en otro espacio, una libreta personal— y de esas frases obtiene una verdad que lo concierne. Al alienarse con los hechos referidos en el texto, aumenta la sensación de paranoia y de encierro: las salidas a los bares, las

relaciones casuales con las mujeres, los amigos que encuentra durante su estadía en el país extranjero, lo remiten siempre a los testimonios indígenas.

Identificado con las víctimas, se convierte en un sujeto vulnerable frente a lo irrepresentable de las atrocidades. El hecho de copiar las frases en su libreta personal y leérselas a un amigo en un bar, al sacar esas frases del archivo y enunciarlas en otro contexto, los demás se convierten en posibles cómplices de los crímenes y así él mismo se convierte en eventual víctima de un crimen:

[...] como si yo me estuviera yendo de la boca y algún informante preciso estuviese tomando nota sin que yo me percatara, lo que me produjo cierto escalofrío y el acto reflejo de ver con nerviosismo a los comensales de las mesas que nos rodeaban, la mayoría de los cuales podía perfectamente ser informante de los militares, no me hubiera extrañado incluso que muchos de ellos lo fueran, dadas las condiciones de ese país, razón de más para guardar mi pequeña libreta de apuntes en el bolsillo de mi chaqueta [...] (Castellanos Moya, 2004: 33)

Fascinado por la «riqueza de lenguaje de sus mal llamados compatriotas aborígenes» (Castellanos Moya, 2004: 32), el narrador le describe a su amigo Toto los testimonios de los indígenas como «cápsulas concentradas de dolor y cuyas frases tenían tal sonoridad, fuerza y profundidad que yo había apuntado ya algunas de ellas en mi libreta personal» (Castellanos Moya, 2004: 30). En la descripción se notan las dos características fundamentales planteadas en el proceso de corrección: si, por un lado, las frases condensan el dolor vivido, por el otro lado, en su forma —la sonoridad, la fuerza, la profundidad— se alude a lo que escapa del testimonio, a una belleza que expresa lo irrepresentable de la violencia. La aparente contradicción entre la violencia y lo poético es el elemento que más lo perturba al corrector y más reflexiones le impone. Es en lo poético del testimonio en donde se encuentra la expresión más acabada posible del horror:

Las casas estaban tristes porque ya no había personas dentro... Y luego, sin esperar, leí la tercera: Quemaron nuestras casas, comieron nuestros animales, mataron nuestros niños, las mujeres, los hombres, ¡ay!, ¡ay!... ¿Quién va a reponer todas las casas? Y lo observé de nuevo, porque ahora sí tenía que haber encajado esos versos que para mí expresaban toda la desolación después de la masacre [...] (Castellanos Moya, 2004: 30)

El proceso de la construcción de una lógica del archivo se sostiene en un punto que lo excede, a la vez que involucra en la denuncia al corrector. La conciencia del peligro está presente desde el primer día de trabajo, cuando se reúne en el bar El Portalito con su amigo Toto y su amigo propone un brindis: «por que salgas vivo de esa mierda» (Castellanos Moya, 2004: 24). Revisar el estilo de redacción somete al corrector a una situación de peligro:

[...] fui víctima de una sensación aún más rara, como si ya hubiese estado en ese sitio anteriormente y ahora estuviera volviendo a vivir la misma experiencia que además marcaría mi vida de forma tajante [...], una sensación por lo demás escalofriante, como si estuviera a punto de empezar a vivir un destino en el que mi voluntad apenas contaba y cuyo principal rasgo era el peligro (Castellanos Moya, 2004: 26).

Como señala Jean Franco en su lectura de la novela, el pasado histórico, las atrocidades documentadas, envuelven al protagonista de manera tal que sus fantasías se ven dominadas por los hechos que aparecen en el informe; su vida cotidiana es alterada por causa del contenido de su trabajo. Incluso, cuando lee en el periódico la nota en donde se lo critica por haberse opuesto a un premio otorgado al escritor Polo Rosas, el narrador interpreta que esa nota es «un mensaje clarísimo del Estado Mayor Presidencial para decirme que ellos sabían que yo estaba en esa ciudad metido en lo que estaba metido» (Castellanos Moya, 2004: 61). Las obsesiones y las fantasías de violencia lo llevan al aislamiento y al delirio de identificarse con el teniente Octavio Pérez y con la tortura de niños: «como poseído, como si yo fuese ese teniente que irrumpía brutalmente en la choza de la familia indígena, tomaba en mi férrea mano al bebé de pocos meses por los tobillos, lo alzaba en vilo y luego lo hacía rotar por los aires» (Castellanos Moya, 2004: 137). Jean Franco concluye que *Insensatez* «es una narración gráfica de la manera en que la lectura de atrocidades se imprime en la imaginación y vuelve imposible para este hombre ridículo y crédulo escapar de su recuerdo, incluso lejos de Guatemala» (Castellanos Moya, 2004: 339).

Frente a lo que pareciera ser irrepresentable del horror, frente al documento en donde se registran las atrocidades, y los placeres y justificaciones que encuentran los criminales en sus actos, hay un punto que excede el documento y que se infiltra en la vida cotidiana. Los desvíos del archivo se despliegan en dos planos: por un lado, la libreta personal en donde copia las frases de los indígenas. En este plano, lo que excede al archivo y, a la vez, cuestiona su lógica, es el carácter poético de los testimonios; la pregunta sobre el estilo de un testimonio. El segundo plano corresponde a las atrocidades, a la manera en que las atrocidades se filtran en la vida cotidiana bajo el signo de la fantasía y del delirio. Sin embargo, a través de la fantasía y el delirio, se interpela a toda la comunidad. Hacia el final de la novela, con la certeza de que lo vendrán a buscar para reprimirlo debido a su trabajo de corrector, el protagonista recorre la ciudad al grito de «Todos sabemos quiénes son los asesinos» (Castellanos Moya, 2004: 153). De la objetividad del corrector se pasa al delirio de la identificación para llegar finalmente a señalar la implicación colectiva en las prácticas crueles. Lo que podría parecer un delirio paranoico del protagonista cobra su peso real en los últimos párrafos de la novela, cuando, desde Alemania, habiendo abandonado el trabajo por miedo a ser reprimido, se entera a través de su amigo

Toto de que el monseñor presentó el informe, de que la presentación del informe produjo mucho revuelo y de que en la misma noche el monseñor fue asesinado. Toto asegura que «todo el mundo está cagado» (Castellanos Moya, 2004: 155).

La publicación del documento tiene efectos: en primer lugar, el asesinato de quien concibió la idea del informe; en segundo lugar, el rasgo paranoico del protagonista cobra un peso real; en tercer lugar, el temor se extiende de la fantasía individual al terreno colectivo: ahora todos viven atemorizados. La publicación del documento hace público el miedo y el horror. Asimismo, la muerte del monseñor resignifica la lectura de la novela, ya que alude a un hecho verídico: el asesinato del obispo Gerardi al día siguiente de la publicación de *Nunca más*. Así como la poesía no está exenta del testimonio, la fantasía tampoco lo está de la realidad ni de lo verosímil.

Del mismo modo en que el proceso de documentación produce interrogantes sobre el lenguaje, también surgen interrogantes sobre el lugar que ocupa el cuerpo de quien corrige el informe. Se trata de un cuerpo situado por dentro y por fuera del archivo. El umbral en el que se mueve el protagonista en su rol de corrector de estilo se subraya cuando se entera del asesinato del registrador civil de Totonicapán, quien se negó a entregar a los militares la lista con los difuntos del pueblo para que así los militares hicieran votar a los muertos a favor de Ríos Montt. El narrador imagina escribir una novela en donde el registrador civil es un alma en pena a la espera de que alguien lo registre como muerto y así poder realizar la denuncia de la matanza. El registrador civil, así como el protagonista en su función de corrector de un archivo, se coloca en un lugar paradójico, por dentro y fuera del archivo, por dentro y fuera de la historia que testimonian. Se recurre a la ficción y a la fantasía —en este caso, a una hipotética novela— para inscribirse en la trama testimoniada.

La pregunta por el lugar que ocupan quienes recopilan testimonios y convierten los testimonios en documento histórico se acentúa cuando el narrador conoce a Joseba, un español que se dedica a recuperar la memoria indígena: «vaya paradoja, que un sujeto con la más arquetípica pinta de conquistador español se haya dedicado con tanta devoción a rescatar la memoria masacrada de los indígenas» (Castellanos Moya, 2004: 82). Es interesante notar que el aspecto colonialista que el narrador encuentra en Joseba se vincula también con su estilo al redactar el informe: «Me parece impresionante la objetividad de tu texto mezclada con el más valiente humanismo» (Castellanos Moya, 2004: 82). Para el narrador, del lado de la objetividad se ubica el colonialismo; del lado de la poesía, en cambio, el testimonio indígena y la verdad. En la tensión entre la objetividad y la poesía hay un punto que pareciera escapar al registro; así se lo hace saber Joseba cuando le hablar del Archivo:

[...] El Archivo era precisamente la oficina de inteligencia militar desde donde se planificaban y ordenaban los crímenes políticos mencionados en el informe que reposaba sobre mi escritorio y que había sido redactado ni más ni menos que por el gachupín boca floja que ahora esperaba tan campante a que yo comenzara a farfullar sobre la oficina inmencionable, algo que no sucedería [...] (Castellanos Moya, 2004: 88)

Lo irrepresentable del documento, el llamado Archivo, suscita miedo en el corrector, ya que lo incluye como una eventual víctima. Por ese motivo, asegura el narrador, de ese lugar, de El Archivo, no debe hablarse en público. Podría pensarse que El Archivo es el resto del archivo, aquello que no puede ser hecho público y que escapa a todo informe oficial. Lo que no puede hacerse público es el reverso de aquello que escapa al lenguaje en los testimonios, aquello que sólo consigue expresarse a través del carácter poético señalado por el corrector. Enfrentado a esas dos imposibilidades, con el temor de ser víctima de la represión, el corrector abandona el trabajo y se instala en Alemania; es en Alemania donde se entera de la publicación del informe y del asesinato del monseñor.

2. Sobre el escribir mal y las órdenes: apuntes sobre *Dos veces junio*

En *Dos veces junio* se plantea el dilema sobre si resulta adecuado corregir un error de ortografía en una comunicación militar: «Había una sola frase escrita en esas dos páginas que quedaban a la vista. Decía: “¿A partir de qué edad se puede empesar a torturar un niño?”» (Kohan, 2013: 11). La pregunta del narrador apunta a su lugar en la escala jerárquica militar y a la compatibilidad de señalar un error desde el escalafón más bajo: «yo no tenía ningún derecho a corregir a un superior, fuese quien fuese, ni tampoco a otro soldado, porque yo no valía más que ese otro soldado, incluso cuando la razón estuviese de mi parte» (Kohan, 2013: 15). Finalmente, corrige la falta de manera sutil, para que no se note que hubo una intervención de otra persona en el texto, y enseguida el soldado siente culpa y se arrepiente.

De la misma manera que en *Insensatez*, aquí también la corrección desencadena fantasías persecutorias: «Me sentí observado y era solamente una impresión que yo tenía. En la pared había un crucifijo, y a mí me parecía que Cristo me miraba. Debajo del crucifijo había un cuadro de San Martín envuelto en la bandera, y a mí me parecía que San Martín me miraba» (Kohan, 2013: 14). Tener conciencia de que la idea persecutoria forma parte de una fantasía no reduce en nada la culpabilidad del soldado ni tampoco la sensación de sentirse observado. No es casual que sean Cristo y San Martín quienes lo observan y juzgan, ya que, en el imaginario militar de la época, esas

dos figuras ocupan el lugar más alto de la escala jerárquica. Cristo y San Martín encarnan la religión y la patria; son las dos figuras que sabrían actuar de manera adecuada frente a una situación como la que enfrenta el conscripto. Asimismo, el carácter fantasioso de las elucubraciones y de los sentimientos del soldado no descarta, al igual que en la novela de Castellanos Moya, que el horror se produzca.

La presencia de una falta de ortografía interrumpe el mecanicismo militar y genera la pregunta sobre qué es un orden y cómo cumplirla. La detección del error le impide al conscripto reducirse a ser uno más de la cadena de mando, le impide ser un soldado invisible. Los consejos del padre sobre cómo pasar desapercibido y aceptar lo que digan los superiores por más que estén equivocados no le sirven para hacer frente a ese desvío que supone una falta de ortografía. El soldado se encuentra por fuera y por dentro de la situación: está excluido de la escena porque, considerando su rango, no tiene derecho a corregir a otro militar; está incluido en la escena porque transmitir la comunicación con un error de ortografía sería asumirlo como propio y reproducir el error. Se ve obligado a tomar una decisión personal y a pensar, cuando, en teoría, su función debería reducirse a cumplir órdenes.

El sargento Torres observa la nota escrita por el cabo Leiva y, sin referirse a la corrección realizada por el conscripto, le recrimina a Leiva la manera en que registró la pregunta:

«¡Cabo Leiva!», bramó, «¡esta no es manera de registrar una comunicación!». [...] Dijo el sargento que las cosas había que hacerlas con la mayor responsabilidad, que en los días que corrían los errores se pagaban muy caro; dijo que el enemigo estaba esperando cualquier distracción nuestra para golpear, y que en tiempos de guerra era imprescindible afrontar cada hecho con absoluta seriedad. (Kohan, 2013: 35)

No se hace referencia alguna al contenido del texto sino a su forma, al estilo que debe respetar para así ser considerado válido. El desvío de la norma institucional produce ahora en el militar un discurso persecutorio, en donde se alude a la presencia de un enemigo al acecho. Con la alusión al enemigo, el sargento inscribe la escena en una lógica de guerra. Así el contenido del mensaje queda justificado y silenciado a la vez. El sargento Torres le termina por explicar al cabo Leiva la manera adecuada en que debió registrar la comunicación:

Le dijo al cabo Leiva que en lo sucesivo nunca dejara de registrar las comunicaciones en la forma debida: aclarando quién tomaba la comunicación, quién la dirigía y a quién la dirigía; y en el caso de que el mensaje tuviese cierta urgencia, como parecía suceder con este mensaje, era su obligación destacarlo con el simple trámite de escribir debajo la palabra «urgente», preferentemente en letra de imprenta, y en

lo posible subrayándola dos o tres veces, hasta cuatro de ser necesario (Kohan, 2013: 37)

Si el conscripto que realiza la corrección ortográfica no ve interpelación en el contenido del mensaje tampoco el sargento y el cabo encuentran horror en el tenor del texto. El silencio y la forma del mensaje evocan el horror. Contra el contenido atroz del mensaje surge la banalidad del estilo. Si no se alude al contenido, si el estilo del mensaje es lo que suscita el interés y la discusión, en el movimiento siguiente los militares le quitan su carácter documental: «Por eso, la anotación registrada en el cuaderno, más que una comunicación dirigida a alguna otra persona, era una especie de ayuda memoria que él había escrito para sí mismo, con el apresuramiento del caso» (Kohan, 2013: 38). Al ser extraída de la lógica del documento y pasar a ser un papel cualquiera, un papel extraoficial, la consulta sobre la tortura que debe realizarse al doctor Mesiano cobra todavía mayor violencia, ya que no puede inscribirse en un discurso institucional. Queda vinculada así con el núcleo irrepresentable en el que la violencia se instaura. La violencia, al igual que ese papel, se sitúan por dentro y por fuera del orden militar.

La preocupación por la manera de comunicar en un documento interno alude a los discursos que justifican las atrocidades. En *Dos veces junio*, una parte de la justificación militar se expresa a través de la ausencia de conflicto frente al horror. El error burocrático, y no la legitimación de la tortura, genera conflicto; Así lo señala el sargento Torres.

En la novela pueden rastrearse otras justificaciones de los crímenes cometidos. El discurso militar sobre la infancia apunta de manera implícita a la validez de las apropiaciones de bebés. El sargento Torres le muestra una foto de la segunda guerra mundial al narrador y comenta que la foto: «“nos enseña que también los niños participan de las guerras”» (Kohan, 2013: 32). Desde esta perspectiva, los crímenes de lesa humanidad forman parte de la lógica de guerra y así los niños no son víctimas sino parte de esa guerra —de ahí la consulta sobre las torturas—. El doctor Mesiano, de quien el conscripto es chófer y al que debe buscar para transmitirle la consulta sobre la tortura, legitima las atrocidades cuando describe a las mujeres detenidas y torturadas: «“Y estas conchudas hijas de puta, en cambio, que ni casadas están, tienen crías como conejas”» (Kohan, 2013: 112). Más tarde, el doctor Mesiano afirma: «“No hay guerra sin crueldades”» (Kohan, 2013: 113). Es la manera en que valida su crimen, la apropiación del bebé de la mujer a la que se tortura y mata.

La apropiación no plantea horror en los militares ni tampoco produce conflicto en el conscripto, testigo y partícipe del crimen. Esa ausencia

de conflicto se vincula con el silencio que envuelve al acto. Hacia el final de la novela, en el contexto de la derrota de Malvinas y de la caída inminente de la dictadura, el conscripto visita al doctor Mesiano, quien perdió un hijo en la guerra de Malvinas, y ve al niño apropiado siendo criado por la hermana del doctor. Tampoco en ese momento el soldado se siente interpelado por la situación ni responsable por el acto.

Cuando el soldado espera que termine la charla entre el doctor Mesiano y Padilla sobre las torturas de bebés, es abordado por la mujer que acaba de parir y que le pide clemencia. Tampoco el pedido de auxilio de la mujer produce una reacción por parte del soldado, sino, por el contrario, el conscripto opta por el silencio: «No me moví porque si me movía capaz que sentía el tirón en el pulóver, de ella que me agarraba. Y no quería. Tampoco quería escucharla más, pero ella seguía hablando. Yo no me moví y ella siguió hablando» (Kohan, 2013: 137). El estilo de redacción y la burocracia justifican los excesos cometidos. Asimismo, frente al pedido de auxilio, la respuesta es el silencio, los responsables del horror conviven con una atrocidad que consideran legítima.

La ausencia de documentos oficiales sobre los actos cometidos va de la mano del silencio. Intercalada entre las dificultades para confeccionar las listas con los muertos en la guerra de Malvinas, hay una referencia a los otros muertos que no aparecen en ninguna lista ni en ningún documento oficial:

Muchos no figuran en ninguna de las dos listas: ni en las listas encabezadas con la letra P, ni en las listas encabezadas con la sigla CEC. Tampoco han vuelto a sus casas, llorosos o aliviados, nerviosos o taciturnos, para estar otra vez con sus familias. Simplemente no se sabe dónde están. Los seres queridos se permiten esta ilusión: que puedan estar perdidos en algún monte alejado, sin encontrar el camino de regreso, sin saber qué es lo que ha pasado, tal vez demasiado aturdidos para pensar en nada o para dar un aviso. El paso de los días, sin embargo, y el avance de los rastrellajes exhaustivos tornan cada vez más inconsistentes las especulaciones de esta clase (Kohan, 2013: 165)

A partir del desconsuelo de los seres queridos, la novela alude tanto a los desaparecidos de la última dictadura como a la ausencia de documentos oficiales entregados por los militares sobre sus destinos. Al negar la existencia de archivos y de documentos oficiales, los militares niegan los crímenes de lesa humanidad cometidos. El discurso oficial está basado en supuestos; la ausencia de listas dificulta todavía más el duelo de los familiares y perpetúa el crimen. A la ausencia de archivo sobre los crímenes la novela opone la minuciosidad obsesiva sobre la selección argentina de fútbol y su participación en la copa del mundo. Si sobre los crímenes no hay información, por el contrario, sobre el mundo del fútbol la información

es excesiva. El fútbol es un objeto de manipulación política por parte de los militares, y su exceso de documentación contrasta con el vacío documental del horror.

En un contexto de ausencia de archivos y documentos, en donde los papeles se pueden convertir en pruebas de los crímenes, cobra vital importancia la manera en que se registra una comunicación militar, pregunta con la que comienza la novela. El registro se ubica en el umbral entre lo oficial y lo extraoficial; se trata de un documento que debe respetar una normativa interna pero, a la vez, debe ser rechazado como archivo probatorio de una política institucional. Esa situación fronteriza es similar a la posición interna y externa en la que se sitúa el conscripto al momento de pesquisar la falta de ortografía y preguntarse si debe corregirla. El carácter fronterizo del registro y del soldado se acentúa a través de la particular manera de concebir el cuerpo que profieren los militares: «Así razonaba el doctor Mesiano: cuando en la guerra se acciona sobre un cuerpo, se está accionando sobre algo que ya no le pertenece a nadie» (Kohan, 2013: 120). Con la pregunta sobre la manera de registrar una comunicación emerge el cuerpo del soldado, ya que se pone en cuestión a quién le pertenece ese cuerpo al momento de corregir un error de un superior: de ahí la culpabilidad y la duda sobre su implicación en el hecho, así la irrupción de las figuras persecutorias y la imposibilidad de cumplir la orden. La lógica del archivo, a través de sus ausencias y de su cuidado por el estilo, desvela las aporías de la representación del horror.

3. Entre imaginación e historia: cuerpo, archivo, testigo

Insensatez y *Dos veces junio* se inscriben dentro del género de las novelas históricas, ya que, a primera vista, construyen una ficción a partir de acontecimientos verídicos. Una perspectiva histórica de las novelas abre el camino para un análisis arqueológico de los textos, en donde la escritura histórica y el lugar de los documentos y de los archivos resulta vital.

El vínculo entre el género de la novela y la historia plantea inconvenientes; incluso el término novela histórica exige ciertas aclaraciones. Al respecto, partimos de la lectura realizada por Noé Jitrik sobre el género y sobre la relación entre la imaginación y la historia. Noé Jitrik asegura que, si por un lado el término «novela» apunta al terreno de la imaginación, por el contrario, el término «historia» supone un relato sobre hechos. En este sentido, la novela histórica implica una tensión entre la verdad y la mentira ya que, si la novela apunta a la imaginación y a la ficción, al campo, por el contrario, el objetivo del relato histórico es alcanzar la verdad de los

acontecimientos, despojar, entonces, al relato de los episodios de cualquier atisbo imaginativo.

En el caso de *Insensatez* y de *Dos veces junio* se subraya el carácter paradójico intrínseco a toda novela histórica, a la vez que evidencia la presencia de la fantasía al momento de construir un discurso histórico. Si, por lo general, una novela histórica busca construir un relato ficcional pero verosímil a partir de los hechos históricos, las dos novelas aquí analizadas muestran la manera en que un relato inverosímil, fantástico, anodino o ficcional se inmiscuye al momento de construir un discurso histórico. Las fantasías persecutorias del corrector y las fantasías de culpabilidad del conscripto evocan parte del horror que escapa a los documentos. El recorrido es inverso al habitual, ya que no se busca hacer verosímil la ficción, sino que se pesquisa la presencia ficcional en el hecho histórico, sobre todo al momento de quedar documentado. Asimismo, la presencia de la ficción, de la fantasía y del estilo al momento de documentar la historia no supone una negación de los hechos históricos sino una manera de marcar la dificultad que implica su representación.

La verdad presente en la novela histórica es la verdad de la historia como disciplina que reconstruye los hechos. La verdad histórica en la ficción, afirma Jitrik, no sólo muestra sino que explica la construcción de esa verdad. Observamos que Castellanos Moya evidencia las dificultades a la hora de redactar un texto con valor de documento histórico mientras que Martín Kohan muestra los silencios, las ausencias y los desvíos existentes en los documentos y en los archivos con los que es construido el discurso sobre la historia.

Existe un vínculo indisoluble entre el género de la novela y las nociones de relación, de relato y de referencia. Noé Jitrik asegura que la novela refiere «ante todo, determinado tipo de saber que, por fuerza, es anterior, es adquirido y, por lo tanto, determina el uso narrativo del tiempo pasado y de la tercera persona» (Jitrik, 1995: 15). La novela entra en tensión con otros discursos y con otros saberes previos; la novela histórica cuestiona el saber detentado por el discurso histórico. En *Insensatez* ese otro discurso aparece representado a partir del informe y, sobre todo, a partir del carácter poético presente en los testimonios indígenas; en el caso de *Dos veces junio*, el registro interno, la comunicación institucional alude a un discurso militar que funda un tipo de discurso sobre las atrocidades cometidas durante la dictadura. En ese discurso militar hay un registro interno que no se externaliza, que no se hace público ni oficial: hay una construcción de un archivo del silencio.

Se observan tres conceptos fundamentales al momento de esclarecer el vínculo entre la ficción y la verdad, entre la ficción y la historia. En primer lugar, en el texto se pesquisa un referente, el discurso histórico. El discurso histórico «tiende a producir una ilusión

de desaparición como discurso lo que, a su vez, haría aparecer los hechos en sí mismos» (Jitrik, 1995: 49). Aquí, señala Jitrik, se plantea el problema de la relación entre la escritura narrativa y las fuentes del discurso histórico. La novela surge de la manera en que se resuelve o plantea ese vínculo; y en ese vínculo emerge lo que Jitrik define como el referido. Si el referente

es aquello que se retoma de un discurso establecido o desde donde se parte; «referido» es lo que ha sido construido con el material retomado o desde donde se partió, mediante ciertos procedimientos propios de la narración novelística. El referente es una imagen autónoma, el referido organiza otra nueva en la que aquélla, transformada, persiste y se reconoce. (Jitrik, 1995: 53)

Tanto en *Insensatez* como en *Dos veces junio*, en lugar de producir la ilusoria desaparición del referente, por el contrario, se despliegan y se analiza hasta la obsesión la manera en que ese referente se inscribe en un discurso histórico. Así, el referido es el trabajo explícito y obsesivo que los protagonistas ejercen sobre el referente.

En términos generales, asegura Jitrik, el referente, a través de un trabajo de representación, se convierte en referido. Las dos novelas revelan la manera en que se construye la representación histórica; se remarca el carácter no natural del discurso histórico y de las fuentes y archivos con los que se trabaja. En ese sentido pueden entenderse las dudas de los protagonistas en torno a lo que deba quedar por fuera de un informe, de un documento, de un archivo: en *Insensatez* lo que plantea conflicto, a la vez que fascinación, es el carácter poético de un testimonio; en *Dos veces junio* plantea conflicto intervenir sobre el error en un documento que está destinado a desaparecer pero que, a la vez, comporta una orden institucional. Las novelas exploran los umbrales en los que el discurso histórico y el discurso ficcional o extraoficial se confunden. Ambos textos se interesan por la representación de la representación; y si los aceptamos dentro del género de la novela histórica, podemos señalar con Noé Jitrik que en la novela histórica «lo que se representa es un discurso que representa otros discursos que, a su vez, dan cuenta de un hecho y permiten considerarlo como real y efectivamente acontecido» (Jitrik, 1995: 59).

En el juego entre el referente, lo referido y los mecanismos de la representación debe incluirse el contexto. En *Dos veces junio*, el contexto de la escritura no coincide con el contexto del referente; en cambio, en *Insensatez*, si la distancia temporal es menor que en la novela de Kohan, la distancia espacial es mayor —el autor no vive en el país en el que transcurren los hechos—. Se trata de novelas arqueológicas, a las que Jitrik define «como intento estético de hacerse cargo del contexto referencial desde los medios de que se dispone en un momento muy diferente» (Jitrik, 1995: 68-69). Es

cierto que, en términos históricos, las distancias no son demasiado importantes en ninguno de los dos textos; sin embargo, las novelas muestran la dificultad de salvar las distancias a través, por un lado, de la estética singular de los indígenas, y por otro lado, de la ausencia de documentos oficiales. El trabajo arqueológico resulta dificultoso, ya sea por las singularidades del testimonio, ya sea por la voluntad de borrar las huellas. El juego de contextos, que define para Jitrik a la novela arqueológica, hace que ambas novelas marquen la influencia de ese pasado histórico en el contexto histórico del presente: así puede entenderse uno de los momentos finales de *Insensatez*, cuando el narrador, poco antes de abandonar el trabajo, recorre las calles a los gritos, acusando a la comunidad entera de haber sido cómplice de las matanzas. Del mismo modo, en *Dos veces junio*, el contraste entre los archivos detallados sobre el fútbol, opuestos a la ausencia de archivos sobre los crímenes, apunta también al lugar y a la importancia que la comunidad le otorga al fútbol en detrimento de los crímenes de lesa humanidad.

Si nos situamos en el campo de la arqueología, es pertinente citar el prólogo de *Las palabras y las cosas*, en donde Michel Foucault, inspirado por el cuento de Jorge Luis Borges «El idioma analítico de John Wilkins», propone una arqueología de la clasificación, de la manera en que ordenamos nuestro pensamiento. La literatura interviene en otros discursos y desmonta su lógica. Si aceptamos que la numeración es uno de los sistemas por los que un archivo produce un orden y un sentido, es interesante notar los títulos de los capítulos en *Dos veces junio*: el título es un número que cobra sentido al terminar la lectura; es decir, el número del título no anticipa ni ordena un sentido previo sino, por el contrario, genera intriga y tensión a través de un sentido fallido.

El orden del pensamiento implica la construcción de un discurso que determina una lógica de las diferencias y de las similitudes, de las posibilidades y de los límites. Las novelas aquí analizadas se instalan en ese umbral, en esos límites que debe afrontar no sólo la narrativa sino la construcción del discurso histórico. En la misma línea de Michel Foucault, siguiendo una postura arqueológica y biopolítica, se inscribe el pensamiento de Giorgio Agamben. Entre las ideas de Giorgio Agamben, hay dos que resultan fundamentales para el análisis de las novelas de Castellanos Moya y de Kohan. Por un lado, la manera en que el cuerpo se vincula con el documento; la manera en que el cuerpo se convierte en un instrumento de quien realiza el acto de inscripción en un archivo. En segundo lugar, resulta importante señalar el vínculo entre archivo y testigo.

Apoyándose en Aristóteles, Giorgio Agamben define al uso del cuerpo como el afecto que se recibe cuando se establece relación con uno o varios cuerpos. El sujeto que se constituye en esa relación, es

decir, en el uso del cuerpo, supone una postura ética y política que testimonia el afecto que se recibe cuando se está en relación con un cuerpo (Agamben, 2014: 58-59). Según esta conceptualización no hay una esencia corporal sino más bien un uso sostenido en un vínculo; de esta manera, el cuerpo, al ser un vínculo, se sitúa en un campo de indiferenciación entre lo propio y lo ajeno, entre el instrumento artificial y el cuerpo vivo, entre la producción y la praxis (Agamben, 2014: 50-51).

El vínculo que muestra estas características del uso del cuerpo es el vínculo entre el amo y el esclavo: el amo, al usar el cuerpo del esclavo, hace uso de su propio cuerpo; el esclavo, al usar su propio cuerpo, es utilizado por el amo. El vínculo, señala Agamben, carece de finalidad, más bien supone una postura contemplativa, en donde se entra en relación con una parte desconocida de uno mismo. El uso del cuerpo propio está inscripto entonces en una serie de relaciones de usos del cuerpo. Tanto el corrector de estilo de *Insensatez* como el conscripto de *Dos veces junio* evidencian esas características vinculares del uso del cuerpo: ponen sus cuerpos en función de una serie de usos del cuerpo, de una serie de funciones de una cadena que tiene como función el cumplimiento automatizado de una tarea. En teoría, ninguno de los dos tiene una finalidad concreta ni debe preguntarse por qué debe realizar dentro de las instituciones en las que se inscriben. La inscripción en una cadena hace que incluso sus propias ideas se conviertan en fantasías persecutorias, en donde nunca aparece claramente configurado quién es el perseguidor.

Ambas novelas despliegan las consecuencias de lo que sucede cuando ese uso del cuerpo vincular se interrumpe. La interrupción se debe a la emergencia de una pregunta que exige una respuesta personal, una respuesta que sale de la lógica repetitiva de la cadena: por un lado, la pregunta por la poética testimonial; por el otro lado, la pregunta por la corrección estilística en un documento oficial y oficioso a la vez. Esas dos preguntas apuntan, cada una, a los dos extremos de lo irrepresentable: por el lado poético, la singularidad de un testimonio, lo que del testimonio escapa al estilo del testimonio; por el otro lado, la parte irrepresentable del horror.

Si la esclavitud es el paradigma del uso del cuerpo en tiempos de Aristóteles, hoy es la técnica-máquina quien encarna ese paradigma. Es la técnica y la maquinaria de la tortura, incluso la pregunta técnica sobre en qué momento se puede comenzar a torturar un bebé, lo que se manifiesta en *Dos veces junio*. No es casual que el doctor Mesiano sostenga que las prostitutas, los guerrilleros y los soldados carecen de cuerpo propio, ya que entregan su cuerpo a una instancia superior —al cliente, a los ideales guerrilleros, a la institución militar—. La misma preocupación por el cuerpo, por la alienación corporal aparece en *Insensatez*: desde el encierro para

trabajar hasta las salidas nocturnas, desde el deseo sexual hasta la enfermedad venérea que se contagia el protagonista. La técnica y la maquinaria se apropian de los cuerpos: el uso del cuerpo se sostiene en un movimiento de apropiación y de desapropiación (Agamben, 2014: 136). El cuerpo, al igual que el lenguaje, es lo propio y lo inapropiable (Agamben, 2014: 124-136): por eso la pregunta sobre el cuerpo de los personajes novelísticos, su posición de umbral entre lo interior y lo exterior de la institución, se vincula con la pregunta sobre la lengua con que deben representar su trabajo.

La característica fronteriza del uso del cuerpo y del lenguaje apunta al terreno arqueológico. Partiendo del análisis de Michel Foucault, Giorgio Agamben afirma que la arqueología toma como objeto de estudio los enunciados, el hecho de que el discurso tenga lugar. Las novelas aquí analizadas muestran la manera en que un discurso histórico es construido. En ese proceso de construcción, el estilo del discurso es más importante incluso que el contenido. El interés por la forma y por el estilo insta una zona de indiferenciación, ya que «en el lenguaje, la enunciación señala el umbral entre un adentro y un fuera, su tener lugar como exterioridad pura» (Agamben, 2002: 147). Los personajes principales de las novelas están dentro del archivo, ya que obedecen y actúan de acuerdo a sus reglas, pero, al mismo tiempo, están por fuera, al asegurar no ser los responsables de las órdenes y decisiones que cumplen.

La pregunta sobre el estilo también abarca a la representación de las otras personas implicadas en el relato del archivo: *Insensatez* cuestiona el lugar de los indígenas en los testimonios del informe mientras que *Dos veces junio* apunta a la manera en que los escalafones superiores de la jerarquía militar esconden sus responsabilidades tras el silencio. Partiendo de la pregunta sobre el estilo, el texto ficcional cuestiona el contenido de los documentos oficiales así como la responsabilidad de quienes redactan esos documentos: «desde el momento en que los enunciados se convierten en referente principal de la investigación, el sujeto queda liberado de cualquier implicación sustancial y pasa a ser una pura función o una pura posición» (Agamben, 2002: 147).

La pregunta por el estilo interrumpe esa pura función, sostenida en el uso del cuerpo. Cuando la función queda interrumpida, los personajes no saben qué hacer y así surge la pregunta por su responsabilidad. En ese conflicto entre la función y la responsabilidad, entre el cumplimiento de la orden y la imposibilidad de cumplir la orden, se representa la aporía propia del archivo. Dice Agamben que «el archivo es, pues, la masa de lo no semántico inscrita en cada discurso significante como función de su enunciación, el margen oscuro que circunda o delimita cada toma concreta de palabra» (Agamben, 2002: 150). Hay un silencio implícito o explícito

al momento de construir un archivo ya que «el archivo es lo no dicho o lo decible que está inscrito en todo lo dicho por el simple hecho de haber sido enunciado, el fragmento de memoria que queda olvidado en cada momento en el acto de decir yo» (Agamben, 2002: 151). En *Dos veces junio*, lo no dicho, lo silenciado es todo lo referido a la tortura y a la apropiación de los bebés. Es lo no dicho porque no se registra como un documento oficial: se lo borra del archivo para así sostener y justificar un determinado discurso con respecto a la historia. Lo dicho, al contrario, es lo futbolístico, de aquello sobre lo que abunda la información. En *Insensatez* también se representa lo no dicho del archivo: por un lado, sólo aparecen algunas de las frases presentes en el informe; por el otro lado, el corrector observa que en los testimonios hay algo no dicho, ese carácter poético que lo fascina.

Ahora bien, ese carácter poético que fascina al corrector de la novela de Castellanos Moya termina por situarse en el campo del testimonio, aquello que se opone al archivo:

En oposición al *archivo*, que designa el sistema de las relaciones entre lo no dicho y lo dicho, llamamos *testimonio* al sistema de las relaciones entre el dentro y el fuera de la *langue*, entre lo decible y lo no decible en toda lengua; o sea, entre una potencia de decir y su existencia, entre una posibilidad y una imposibilidad de decir (Agamben, 2002: 151-152)

La pregunta por el estilo apunta a lo decible y a lo no decible; es la pregunta del corrector de estilo, quien se pregunta por las formas propias de un testimonio y sobre la incompatibilidad entre el testimonio y la poesía. Por su parte, la pregunta por lo decible o lo no decible es la pregunta por la eventual corrección ortográfica que se plantea el conscripto; la pregunta por la pertinencia de escribir bien y de corregir a un superior jerárquico. En ambas novelas, cuando se pasa de la lógica del archivo a la lógica del testimonio, cuando la pregunta ya no es cómo se inscribe un documento en un archivo sino cómo debe de escribirse un testimonio, surge el conflicto e irrumpe el uso del cuerpo: «Mientras la constitución del archivo suponía dejar al margen al sujeto, reducido a una simple función o a una posibilidad vacía, y su desaparición en el rumor anónimo de los enunciados, la cuestión decisiva en el testimonio es el puesto vacío del sujeto» (Agamben, 2002: 152). Tanto el corrector como el conscripto toman conciencia de su lugar en la cadena de archivo cuando se hacen una pregunta por lo decible o lo indecible, por lo que pueden decir y lo que no deben decir: se trata de una pregunta que los subjetiva y los vuelve visibles, cuando sus funciones de corrector y de conscripto tenían por objetivo pasar desapercibidos. La pregunta por el estilo en *Insensatez* y la pregunta por la corrección en *Dos veces junio* —así como la decisión del conscripto en desechar el pedido de la mujer torturada, quien lo suponía diferente al resto de los militares;

al desechar el pedido de clemencia, entonces, el soldado se inscribe de nuevo en la lógica de los militares, se vuelve igual al resto, a los torturadores— apuntan a lo que Agamben define como contingencia: al poder que tiene el sujeto de tener o de no tener una lengua, de hacer uso o no de ella.

Entre el archivo y el testimonio, entre lo no dicho y lo no decible, hay un punto que escapa a toda representación: el horror y la violencia. El punto irrepresentable de las atrocidades al que se alude en las novelas se transmite a través de las fantasías: fantasías persecutorias, fantasías de culpabilidad, fantasías paranoides, fantasías de torturas. El horror de las fantasías transmite lo que no dicen los archivos cuando se borran; el horror de las fantasías transmite lo indecible de los testimonios. Lo no dicho y lo indecible se sitúan en el plano de la lengua como potencia de decir.

El vínculo entre la alucinación y el archivo es trabajado por Jacques Derrida, quien le supone una verdad:

El que un cuasi-espectro haga así su aparición supone asimismo el derecho de una cierta verdad (un poco espectral, *en parte* espectral) a manifestarse en la persona de una suerte de *especie* de «fantasma real». La *especie*, el *aspecto*, el *espectro*: esto es lo que queda que tiene que ver con la verdad, he aquí con lo que se puede especular sobre lo verdadero de esta verdad (Derrida, 1997: 96-97)

Las fantasías que tienen los personajes de *Insensatez* y de *Dos veces junio* contienen una verdad histórica: es el punto en el que la imaginación hace su aporte al discurso de la historia. La fantasía supone un desdoblamiento de los personajes, manifiesta su sujeción a una cadena, un uso del cuerpo que los vincula a un amo, a una lógica de lo dicho y de lo decible; asimismo, la fantasía implica el surgimiento de lo que perturba, del mal de archivo que postula Derrida, en el que se mezcla lo representable y lo irrepresentable:

Lo perturbador, o lo que se dice en inglés lo *trouble* de esas visiones y estos asuntos, los nombro, pues, con una expresión francesa una vez más intraducible para recordar al menos que el archivo reserva siempre un problema de traducción. Singularidad irremplazable de un documento que hay que interpretar, repetir, reproducir, mas en su unicidad original cada vez; un archivo debe ser idiomático y, por tanto, a la vez ofrecido y hurtado a la traducción, abierto y sustraído a la iteración y a la reproductibilidad técnica (Derrida, 1997: 97-98)

Hay un punto de resistencia al archivo que es evocado en las novelas a través de las fantasías. Que esas fantasías se vuelvan realidad, que la culpabilidad sea la manera de ocultar la responsabilidad y complicidad del soldado en los crímenes de lesa humanidad, que la paranoia del corrector acabe con la noticia del asesinato del monseñor muestran que el vínculo entre imaginación e historia, entre

lo verosímil y lo inverosímil se sostiene en una verdad. La verdad que se pone en juego es la de la violencia de lo irrepresentable, así como de los límites del archivo y del testimonio; es en esos límites en donde también se pesquisa una verdad histórica. A su vez, las novelas, al abordar el proceso de construcción del discurso histórico, evidencian los elementos presentes o potencialmente presentes en una denuncia, así como su posible justificación.

4. Conclusiones

En el presente artículo partimos del argumento de Jean Franco, quien pesquisa en la historia y en la literatura latinoamericanas recientes los discursos que buscan justificar y legitimar la consumación de atrocidades. Las novelas de Castellanos Moya y de Martín Kohan representan dos maneras opuestas de un proceso de construcción de discursos históricos. Se aluden a las atrocidades a través de personajes que se pregunta por la manera más adecuada en que se debe escribir un texto institucional o corregir el estilo de un informe de denuncia. La representación del uso del cuerpo muestra cómo cada uno de los personajes queda inserto en una cadena jerárquica, siendo así instrumentos de un archivo. Si el archivo les marca lo dicho y lo no dicho, si les permite realizar actos mecanizados, determinados por el archivo, en cambio, el giro hacia el testimonio los enfrenta a la pregunta sobre lo decible y lo indecible, pregunta por el estilo y, a la vez, por la implicación del sujeto en una lógica que lo abarca. Finalmente, ambas novelas expresan a través de las fantasías y de la imaginación de los personajes aquel punto en el que la violencia y la atrocidad son irrepresentables. De esa manera, las dos novelas, que pueden inscribirse en el género de la novela histórica, hacen su aporte al discurso histórico y a la verdad histórica.

Bibliografía citada

- AGAMBEN, G. (2002): *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*, Valencia: Pre-textos
- AGAMBEN, G. (2015): *L'usage des corps*, Paris: Éditions du Seuil
- CASTELLANOS MOYA, H. (2004): *Insensatez*, Barcelona: Tusquets
- DERRIDA, J. (1997): *Mal de archivo*, Madrid: Editorial Trota
- FOUCAULT, M. (1997): *Las palabras y las cosas*, Madrid: Siglo Veintiuno Editores
- FRANCO, J. (2016): *Una modernidad cruel*, Barcelona: Fondo de Cultura Económica
- JITRIK, N. (1995): *Historia e imaginación literaria*, Buenos Aires: Editorial Biblos
- KOHAN, M. (2013): *Dos veces junio*, Barcelona: Debolsillo, Random House Mondadori