

# *A narrativa argentina das últimas décadas ou acerca de como narrar os “delitos de sangue”*

---

**Ana Cecilia Olmos**

Universidade de São Paulo, São Paulo - Brasil.

## **Resumo**

A narrativa argentina das últimas décadas interrogou, quase de forma obsessiva, as experiências históricas recentes que instauraram o horror no seio da vida social e exigiram uma não menos traumática elaboração posterior. Para tanto, esses relatos colocaram em circulação estratégias narrativas específicas que levam a pensar que nessas situações de exceção política e social ganha maior relevância a premissa moderna de que na arte a forma significa. Este artigo propõe indagar as particularidades estéticas dessa narrativa argentina na sua relação com a experiência histórica sobre a qual ela se debruçou: a violência dos regimes repressivos do Estado e a conseguinte reconstrução de uma memória crítica do acontecido.

**Palavras-chave:** narrativa argentina - alegoria – memória crítica

## **Resumen**

La narrativa argentina de las últimas décadas interrogó, casi de forma obsesiva, las experiencias históricas recientes que instauraron el horror en el seno de la vida social y exigieron una no menos traumática elaboración posterior. Para esto, estos relatos colocaron en circulación estrategias narrativas específicas que

llevan a pensar que en esas situaciones de excepción política y social adquiere mayor relevancia la premisa moderna de que en arte la forma significa. Este artículo propone indagar las particularidades estéticas de esa narrativa argentina en su relación con la experiencia histórica que revisa: la violencia de los regímenes represivos del Estado y la consiguiente reconstrucción de una memoria crítica de lo acontecido.

**Palabras claves:** narrativa argentina - alegoría – memoria crítica

Em pouco mais de duas décadas, as últimas do século XX, a Argentina protagonizou um vertiginoso processo histórico que concentrou a violenta repressão do regime militar, a euforia das transições democráticas e a brutal instauração de um sistema de exclusão social sustentado por políticas neoliberais. A literatura argentina desse período interrogou, quase de forma obsessiva, essas experiências históricas, colocando em circulação estratégias narrativas específicas que, devido às particularidades que assumiram em cada caso, levam a pensar que nessas situações de exceção política e social ganha maior relevância aquela premissa moderna de que na arte a forma significa. Noutras palavras, é possível reconhecer particularidades estéticas na narrativa argentina das últimas décadas em função da experiência histórica sobre a qual ela se debruçou, fosse essa experiência a dos regimes repressivos do Estado ou sua pretensa superação.

Non é o propósito desse artigo reconstruir a convulsa história recente do país, apenas aspiro a apresentá-la em traços gerais e para isso convoco as palavras de Gregorio Kaminsky que, no ensaio “Tiempos desastrosos” do seu livro *Escrituras interferidas*, descreve com acertada lucidez esse processo. Nessa descrição, ele assinala a passagem dos “tempos tormentosos”, que definiriam os violentos anos da ditadura militar, aos “tempos desastrosos”, que caracterizariam os céticos anos em que a lógica do Mercado dominou as políticas de Estado e a mobilização social. Os tempos tormentosos, diz o autor, são esses tempos das grandes experiências humanas que, mais ou menos democráticas, mais ou menos totalitárias ou tirânicas, dizem respeito, ainda, a um tempo de luzes e sombras. Em palavras de Kaminsky:

Esos tiempos de anocheceres no son, todavía, historias nocturnas; son gestas de bajas grandezas y de grandes bajezas que han ido perdiendo sus últimos

pudores porque espiraron las últimas virtudes ascéticas, se sofocaron los pocos ideales utópicos que abrigaban y se fue desenmascarando el rostro atroz de las hipnóticas y nunca consumadas epopeyas racionales” (KAMINSKY, 2000: 40).

O autor destaca o processo de degradação das épicas que inspiraram os ideais da modernidade; porém, também não deixa de assinalar que, nesses tempos de crises permanentes, de claro-escuros, como ele os denomina, ainda era possível reconhecer vestígios do impulso utópico do humanismo moderno. No entanto, diz Kaminsky, os dias atuais parecem nos impelir em direção de tempos de desastrosa escuridão, tempos de “días sin matices, días de certezas depuestas y de futuros crepusculares” (39). A iminência do desastre, diz Kaminsky recuperando a Blanchot, paralisa nossas existências numa espera estéril e domesticada; trata-se, explica o autor, de uma existência suspensa que parece ter abandonado as figuras sociais de uma mobilidade redentora, como a solidariedade, a cooperação ou a justiça.

Apresento em detalhe essas idéias de Kaminsky porque considero que elas dão densidade à reflexão sobre o último processo histórico protagonizado pela Argentina que, sabemos, foi um processo comum a vários países da América Latina. Outros autores, como é o caso de Idelber Avelar no seu livro *Alegorias da derrota. A ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina*, descrevem em termos mais concretos esse processo. Na sua descrição, Avelar traça uma parábola que parte do autoritarismo de Estado dos últimos regimes militares e desemboca no império descarnado do Mercado implantado pelas políticas neoliberais das últimas décadas. Para esse autor, a derrota configura o horizonte dessa parábola histórica e se apresenta como a “determinação irreduzível da escrita literária no subcontinente” (AVELAR, 2003:27). A análise de Avelar é precisa e pertinente, porém, a idéia de Kaminsky da paralisia que domina essas sociedades perante a iminência de uma queda em tempos de desastrosa escuridão, com a conseguinte desvalorização das figuras sociais redentoras que isso significa, acrescenta a dose certa de dramatismo com que devemos pensar o processo histórico mais recente dos países latino-americanos. Essa imagem de Kaminsky descreve com espantosa precisão a cena despojada de sonhos em que, em particular, a literatura argentina da ditadura e da pós-ditadura se insere.

É neste sentido que poderíamos pensar que um título como *Operación*

*Masacre* (1972) de Rodolfo Walsh se recorta no horizonte de *Plata Quemada* (1997) de Ricardo Piglia ou de *El vuelo de la reina* (2002) de Tomás Eloy Martínez. A partir de um peculiar cruzamento entre ficção, história e crônica policial, esses relatos, permeados pela violência, o cinismo, a corrupção e a impunidade, recriam a devastação ética de uma sociedade entorpecida, como diz o narrador de Piglia, pela “impossibilidade de elucidar a raiz moral dos acontecimentos”. No entanto, ainda que os três romances abordem a devastação ética da sociedade, poderíamos dizer que o arco que se desenha do romance de Rodolfo Walsh aos de Ricardo Piglia e Tomás Eloy Martínez dá conta do acelerado processo de perda dessas figuras sociais redentoras que mobilizam uma comunidade e que definiriam a passagem dos tempos tormentosos aos tempos desastrosos descritos por Kaminsky. Quero dizer que, no caso do romance de Rodolfo Walsh, que pesquisa e denuncia a violência do Estado, essas figuras de redenção social ainda impulsionam utopicamente sua escritura; porém, nos outros dois títulos, dominados por um feroz ceticismo, essas figuras assumem a forma de uma derrota histórica, nos termos em que é pensada por Avelar.

Menciono esses romances apenas para assinalar o potencial crítico dos temas abordados pela narrativa argentina das últimas décadas. Porém, além dos temas, as estratégias narrativas que muitos romances assumiram durante a ditadura e a pós-ditadura argentina também concentravam um potencial crítico reativo capaz de quebrar a hegemonia da palavra autoritária e, ainda, de ativar uma memória crítica do acontecido.

Com efeito, perante o silêncio social e o vazio cultural impostos pelo poder político do regime militar, a literatura argentina proporcionou um gesto de resistência. A reflexão crítica tem assinalado e descrito, em reiteradas oportunidades, como a referência à violência perpetrada pelo Estado durante esses anos introduziu-se no discurso literário de forma oblíqua, cifrada, em relatos que apelavam à fragmentação seqüencial, ao descentramento do sujeito de enunciação, à descontinuidade temporal, à mistura discursiva e de gêneros e, sobretudo, a formas alusivas e elusivas de referir o real, em síntese, a procedimentos narrativos que denunciavam a impossibilidade de representar a experiência em termos totalizadores.

*Respiración Artificial* (1980) de Ricardo Piglia é exemplar nesse sentido ao colocar em cena todas essas estratégias de discurso. Mas, principalmente, trata-se de

um título paradigmático do período porque se configura a partir de um imperativo: iluminar a história para, indiretamente, refletir acerca da sociedade do seu tempo. Muitos autores apelaram a esse recurso alusivo que convoca o presente indagando a história. Dentre outros, podemos mencionar a Andrés Rivera que explorou esse procedimento quase até a exaustão ao traçar uma poética narrativa na qual a história fornece as possíveis respostas para os problemas do presente. Vários de seus romances desdobram e desvendam, numa conjetura sempre irreverente, o prolongado domínio de Juan Manuel Rosas: no exercício do terror em *En esta dulce tierra* (1984), no seu exílio inglês em *El farmer* (1996), ou no reverso heróico de seu inimigo, *Ese manco Paz* (2003). O traço mais interessante desses romances que apelam à história reside no presente da enunciação que domina as narrativas e que permite atualizar o século XIX do passado argentino e, certamente, a riqueza desse recurso reside no fato de trazer a um primeiro plano aquele gesto crítico que Nietzsche reclamava para a história e que consiste em construir, sem compaixão nem piedade, um passado *a posteriori*. Noutras palavras, esses romances não apelam a uma reconstrução histórica que, ligada ao antiquário ou ao museu, reduza o passado a uma escritura desapaixonada que só legitime novos mitos nacionais, pelo contrário, eles apostam à recuperação de uma memória crítica que esteja ao serviço da vida e da ação e, para tanto, lançam sua palavra ao presente propondo uma releitura do passado em favor de uma época por vir<sup>1</sup>.

As estratégias narrativas de alusão, ligadas ou não à história, apresentaram-se como as mais eficazes para representar o medo e o silêncio que impôs a última ditadura militar. Elas permitiam recriar a atmosfera rarefeita de uma sociedade onde todos eram suspeitos. Juan José Saer, em *Nadie nada nunca* (1980), levou ao extremo esse gesto alusivo ao narrar uma misteriosa história de assassinatos de cavalos em cujo âmago ficcional pulsa o terror. Dentre outros títulos do período considerados paradigmáticos, na medida em que apelam a esse recurso alusivo, podemos mencionar *En el corazón de junio* (1983) de Luis Guzmán. Trata-se de um romance de estrutura aberta e enredo fragmentado cujas histórias estabelecem entre si vínculos tão tênues que levam a leitura ao limite de sua legibilidade. Essa complexidade narrativa consegue recriar a atmosfera de penumbras dos tempos de horror na medida em que se resiste às formas transparentes de uma representação fundada na intencionalidade da denúncia. Por meio de imagens ligadas aos sonhos e às vidências de algumas personagens configuram-se as alusões aos cadáveres

submersos no mar, às buscas dos corpos dos familiares, aos “delitos de sangue” que se espalhavam na sociedade argentina do período.

Na leitura crítica que Avelar realiza de um conjunto de romances latino-americanos das últimas décadas, ele afirma que seria muito redutor limitar a interpretação dessas formas alusivas de representação (alegóricas) a uma funcionalidade específica: burlar os controles da censura dos regimes autoritários. Se for assim, diz o autor, “a irrupção do alegórico se reduziria a um conteúdo já prévio e meramente recoberto *a posteriori*, supostamente enunciável de forma transparente em tempos de ‘livre expressão’” (20). Seguindo a trilha freudiana da distinção entre luto e melancolia, Avelar propõe ler essas estratégias indiretas de representação por uma via mais complexa. Essas formas crípticas remeteriam à impossibilidade de figuração do trauma e, portanto, devolveriam, uma e outra vez, uma imagem fragmentada, sempre parcial, de uma totalidade histórica perdida. A lúcida leitura de Avelar adapta-se sem maiores resistências aos títulos argentinos mencionados até aqui. É possível atribuir essa funcionalidade às estratégias alusivas de representação que caracterizam os romances que indagaram a experiência traumática da última ditadura. Como explica Kaminsky no seu ensaio “Elixires de olvido”(2000:17-37), o trauma é uma dor em repetição, uma dor que retorna uma e outra vez e que atinge as profundezas da ofensa e do estigma. Nesse sentido, esses romances atualizariam melancolicamente o trauma dessa experiência histórica ao renunciar às perspectivas totalizadoras de representação e apostar ao jogo reiterativo do fragmento.

Porém, Kaminsky também adverte que a repetida memória da desgraça não facilita o presente e acaba reinstalando o jogo histórico da adversidade permanente. A literatura, no seu gesto crítico de indagar a história e questionar o presente em favor do futuro, também sabe disso. É levando em conta essa reflexão que poderíamos perguntar se essas formas fragmentárias de representação e sua funcionalidade específica permaneceram as mesmas ao longo dos anos em que a narrativa argentina se debruçou sobre o trauma daquela experiência histórica.

Para responder essa questão retomo o nome de Luis Gusmán que, em 1994, publicou *Villa*. Um romance que abandona o gesto alusivo na representação e indaga outras possibilidades de referir o horror. Trata-se de um relato implacável que abre um espaço, até esse momento quase inédito, para as vozes da repressão. Através de uma narrativa despida de qualquer artifício, o autor penetra nos

interstícios do poder para atualizar a dinâmica que fez possível o horror daqueles anos. Villa é a personagem principal: um médico cujo trabalho consiste em permanecer junto às vítimas das forças repressivas do Estado para prolongar suas vidas, dilatar as torturas e, em casos extremos, assinar seus atestados de óbito. Consciente de se encontrar “en las entrañas de alguna cosa horrenda”, o médico Villa aceita esse trabalho indigno, resigna-se a ele e acaba caindo numa indiferença moral que o afunda na mais desprezível das condições humanas. Assumindo a sua perspectiva, o romance expõe a moral desse sujeito que, no decorrer dos acontecimentos, mostra-se capaz dos mais vergonhosos dos atos -a omissão, a cumplicidade ou a delação- com o único intuito de se garantir “un lugar seguro en el mundo”.

Em 2002, Gusmán publicou seu último romance, *Ni muerto has perdido tu nombre*, no qual as personagens são também indivíduos subalternos do sistema repressivo do Estado; seqüestradores, torturadores, delatores que incorporaram, nos seus discursos e condutas, a “moral da eficácia” com que o poder pretendia justificar o abuso de seus atos. Nos dois casos, trata-se de relatos incômodos que mostram a olho nu aquelas consciências sujeitas a um servilismo voluntário que sustentaram o acionar ilegítimo do Estado. Menciono esses romances porque é significativa a diferença entre o modo de representação que Gusmán explorou em 1983, quando publicou *En el corazón de junio*, e a forma estética assumida nesses títulos mais recentes. *Villa* e *Ni muerto has perdido tu nombre* também podem ser pensados como uma memória crítica da experiência histórica da última ditadura argentina; porém, na sua composição, esses títulos estabelecem uma significativa distância com as estratégias alegóricas de representação que sustentavam *En el corazón de junio*. Com efeito, esses últimos romances configuram seu sistema de representação nos limites de uma poética realista que, sem sucumbir à confiança cega nas capacidades da linguagem de reproduzir o real, restabelece com marcada nitidez os vínculos com um referente histórico determinado. Esse abandono das estratégias alegóricas de representação e a conseqüente aproximação dos recursos realistas para figurar o horror havia sido prefigurado em 1999, quando, em uma nova edição de *En el corazón de junio*, Gusmán incorpora algumas mudanças no romance que, como ele explica no prólogo, tentam delimitar com mais precisão a referência histórica do relato e, assim, colocar em um plano de igualdade “la escritura y la fábula”<sup>2</sup>.

O exemplo da produção literária de Luis Gusmán vem a calhar na hora de pensar os diferentes modos de representar o horror que ativou a narrativa argentina das últimas décadas. De caráter beligerante, a trajetória literária desse autor começou, nos anos 70, com a adoção de posições de ruptura no campo literário argentino. Fundador da revista *Literal* (1973-1977), aderiu a uma idéia de literatura que privilegiava a materialidade da língua e afirmava, de forma radical, a impossibilidade do real fora dela. Esses pressupostos estéticos sustentavam uma prática de escritura de forte caráter experimental que questionava o predomínio da função referencial da linguagem. Se o primeiro romance deste autor, *El frasquito* (1973), é um título antológico desses pressupostos estéticos, *En el corazón de junio*, publicado dez anos depois, não deixa de ser um claro expoente. Porém, ainda que Gusmán nunca tenha desistido dessas posições teóricas extremas, sua narrativa foi adotando formas que, como vimos, foram se distanciando paulatinamente de aquelas primeiras experiências radicais que levavam o relato ao limite de sua legibilidade. Poderíamos, então, perguntar por quê, na hora de representar o horror, Gusmán abandona sua aposta na potencialidade crítica da experimentação estética e envereda por caminhos quase realistas de representação. Ou melhor, por quê abandona os modos melancólicos da representação alegórica para arriscar uma figuração realista do trauma.

A diferença fundamental que se estabelece entre esses modos de representação reside na delimitação de outro lugar de enunciação para falar dessa experiência. Como foi assinalado, os últimos romances de Gusmán não encenam as vozes das vítimas do acionar repressivo do Estado, eles trazem a um primeiro plano as vozes dos verdugos ou as de seus colaboradores mais próximos. Sabemos, como afirma Laura Ruiz no seu livro *Voces ásperas. Las narrativas argentinas de los 90*, que a voz que narra coloca em evidência o lugar que essa perspectiva ocupa no seu campo referencial (2005:85). Nesse sentido, poderíamos afirmar que a incomodidade ética do lugar do algoz que esses romances assumem impede o gesto pudico da alegoria e exige uma figuração realista do horror que não se furte à violência dos carrascos. Por outro lado, trata-se de um lugar de enunciação perturbador na medida em que também não prescinde das posições sociais que, por simples ignorância, carência de perspectiva política ou irresponsável omissão, aderiram ao discurso disciplinador do Estado e, portanto, a suas medidas de controle e repressão social. No entanto, ainda que apelem a uma figuração

realista do horror, esses romances não caem no gesto panfletário da denúncia ou do julgamento histórico. Pelo contrário, ao assumir essas vozes e perspectivas perturbadoras sugerem que a verdade do acontecido não é unívoca, nem está dada de antemão, mas que se constrói na dimensão subjetiva de uma diversidade de experiências históricas.

Não pretendo desvendar aqui as razões últimas que explicariam o abandono dos modos alegóricos de representação do horror e a adoção de uma figuração realista do mesmo na obra de Luis Gusmán, mas apenas assinalar, a partir de suas opções estéticas, um deslocamento no lugar de enunciação do horror que a narrativa argentina assume nos anos 90, à maneira de uma inflexão particular na perspectiva crítica que a literatura estabeleceu com o passado imediato do país. Nessa linha de sentido, pode ser pensado também *Dos veces junio* de Martín Kohan, publicado em 2002. Nesse romance, Kohan mergulha na experiência histórica da última ditadura militar assumindo a perspectiva de um soldado que tem acesso aos bastidores do sistema repressivo do Estado, mas que, acobertado na obediência militar, opta por ignorar os atos abusivos de seus superiores. “Una orden jamás se desacata, pero tampoco se la piensa o se la pone en duda”, afirma a personagem, desde um lugar ambíguo, entre a ingenuidade e o cinismo (KOHAN, 2002:112).

Num peculiar entrecruzamento de acontecimentos políticos e jogos de futebol, o relato mergulha na desolação social de uma derrota que se refere especificamente ao esporte, mas que não deixa de aludir à perplexidade e à consternação provocada pela atrocidade daquela experiência histórica. Ao relatar a derrota da seleção argentina de futebol, a personagem descreve o devastador espetáculo da torcida que abandonava o estádio:

Ellos eran los que, como digo, lo habían visto todo, ellos eran los ojos directos. Al verlos salir abrumados, abatidos del estadio, pensé que extrañamente tenían, a un mismo tiempo, la apariencia de los inocentes y la apariencia de los que no son inocentes.

No podían explicar, por el sólo hecho de haber estado ahí, cómo era que había pasado lo que nadie podía suponer que fuese a pasar. En sus casas esa misma noche, o en sus lugares de trabajo durante los días siguientes, les iban a pedir alguna explicación; pero ellos no la tendrían. Mucho menos tendrían una palabra de consuelo que dar: ahora caminaban amuchados por el frío, de a cientos, de a miles, y no conseguían animarse unos a otros.

Sólo eran portadores de la pena que sentían: con ellauestas volvían a una ciudad que, con la misma pena, los esperaba. (KOHAN, 2002:76-77)

Ainda que o romance explore as possibilidades alusivas da parceria sinistra que se estabeleceu entre a ditadura militar e os efeitos narcotizantes do futebol, no seu desenvolvimento o relato aproxima-se de uma figuração realista do horror e toma uma certa distância das estratégias alusivas de representação. Porém, cabe assinalar que essa figuração realista do horror não significa uma representação direta dele; pelo contrário, o autor apela a uma delicada estratégia narrativa pela qual o horror é levemente deslocado a outra cena. Por exemplo, o corpo da militante torturada é deslocado ao corpo da prostituta que se encontra com a personagem e, dessa forma, o relato instala os efeitos da tortura no limite impreciso entre a dor e o prazer. Relata o soldado:

Ella había dicho que yo, por ser yo, podía pedirle lo que se me diera la gana. Entonces yo le pedí que fingiera. Al principio no entendió. La até a la cama con dos medias y dos fundas. La até de veras: no podía moverse. Le pedí que fingiera que se quería ir. Le pedí que fingiera el disgusto y el horror; le pedí que de veras intentara zafarse de las ataduras, porque yo sabía que no podría zafarse de las ataduras aunque quisiera.

En efecto: quiso y no pudo.

Gemía: “Me hacés mal”, y entonces yo tuve, debo confesarlo, mi mejor noche: la noche de la cifra mítica. Una marca que nunca hasta entonces había conseguido, y ya no creo que vuelva a conseguir. (KOHAN, 2002:107)

Esse sutil movimento narrativo pelo qual as instâncias últimas do horror são sempre proteladas, não configuram estratégias alegóricas num sentido estrito na medida em que o romance relata o que diz relatar<sup>3</sup>. Porém, é possível reconhecer nesses deslocamentos certo pudor perante a matéria a ser narrada que diz respeito a uma ética narrativa e, ainda, a uma consciência estética do autor que sabe, como afirmava Adorno, que no testemunho direto da experiência acabam as possibilidades da arte.

## NOTAS

<sup>1</sup>Friedrich Nietzsche. *Sobre utilidad y perjuicio de la historia para la vida*. Córdoba: Alción, 1998, p.41. Nesse ensaio, o autor descreve os três modos que pode assumir a história: um tipo de história “monumental” que diz respeito ao “ser ativo e que se esforça”, um tipo “antiquário” vinculado a aquele que “conserva e venera” o passado e um tipo “crítico” de história que diz respeito a “aquele que sofre e necessita liberação”.

<sup>2</sup>Gusmán afirma no prólogo à edición de 1999: “Esta versión de fines de 1999 ha sido corregida según ciertas coordenadas que –nominativamente y no lógicamente– se podrían, como las causas aristotélicas, reducir a cuatro: la *acumulación*, el *espacio*, la *temporalidad* y la *fabulación*. Respecto de la primera, traté simplemente de suprimir la abundancia de citas literarias que respondían a un exceso de confianza, más en los signos dirigidos al lector que en la literatura; en cuanto a la segunda, se hizo evidente que la anomia de determinada época histórica en que transcurre la acción creaba por sí misma un efecto de dispersión al que no había que sumarle “una fragmentación estética” que podía resultar artificial. En función de esto, agregué a la nueva versión unos pocos referentes topográficos que dieron otra referencialidad a la narración. Respecto de la tercera coordenada, respondió a un criterio que se podría deducir del anterior, pero que afecta al tiempo y que en tanto procedimiento consistió en armar otra secuencia que le diera al relato una mayor linealidad. Finalmente la cuarta, donde la supresión de algunas páginas tuvo como fin administrar cierta deriva imaginativa de la historia que atentaba contra su verosimilitud”.

<sup>3</sup>Por exemplo, a crueldade do sistema de traslados dos prisioneiros é deslocada ao descarnado relato do traslado dos índios Quilmes. Esclareço: é deslocada a crueldade, mas não é omitida a referência aos traslados. A personagem explica: “Los quilmes eran unos indios del norte del país a los que habían trasladado, por la fuerza y de a pie, hasta esta región por entonces deshabitada. El clima aquí reinante les resultó muy desfavorable: el frío húmedo de sus inviernos era cosa que desconocían. Tal mortificación se agregó a los padecimientos del traslado, que los había dejado maltrechos. Así fue que perecieron, todos sin excepción, los indios quilmes.” E depois acrescenta: “‘Las partes y el todo’, decía siempre el doctor Mediano. El mapa separaba y distinguía zonas diferentes, postulando

nombres y bordes infalibles, pero también unía esas diferentes zonas y las ponía en relación. De allí la importancia de quienes, como el doctor Mediano, estaban facultados para moverse de un lado a otro, porque podían desplazarse y hacer traslados. El doctor Mediano opinaba que los traslados constituían un aspecto fundamental en el funcionamiento del sistema, y ésta era la enseñanza que extraía de la historia de los indios quilmes, una historia que ahora repasaba porque era a Quilmes, justamente, adonde teníamos que ir” (KOHAN, 2002:101-102)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. “Engagement”. In: *Notas de literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota. A ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina*. Belo horizonte: UFMG, 2003.

GUSMÁN, Luis. *En el corazón de junio*. Buenos Aires: Norma, 1999.

\_\_\_\_\_. *Villa*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

\_\_\_\_\_. *Ni muerto has perdido tu nombre*. Buenos Aires: Sudamericana, 2002.

KAMINSKY, Gregorio. *Escrituras interferidas*. Buenos Aires: Paidós, 2000.

KOHAN, Martín. *Dos veces junio*. Buenos Aires: Sudamericana, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre utilidad y perjuicio de la historia para la vida*. Córdoba: Alción, 1998.

RUIZ, Laura. *Voces ásperas. Las narrativas argentinas de los 90*. Buenos Aires: Biblos, 2005.