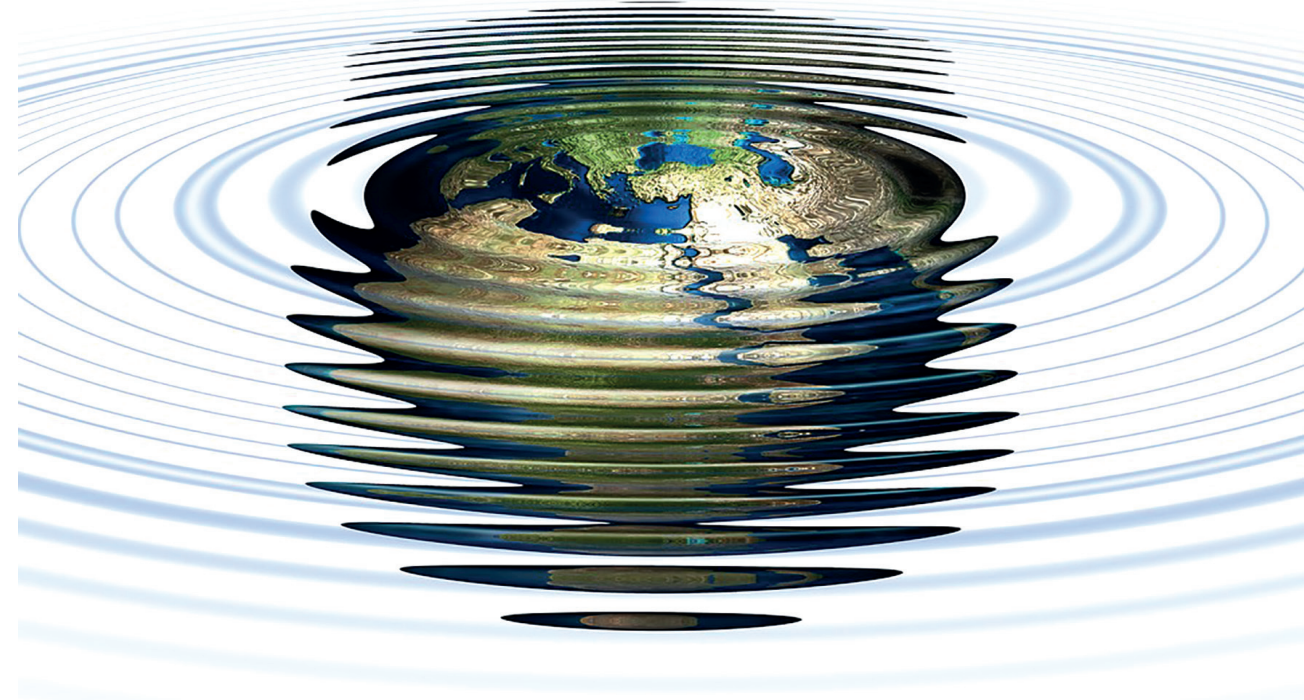


UNIOR



Università degli studi di Napoli
"L'Orientale"

LENGUAJES DE LA POLÍTICA. MÁS ALLÁ DE LAS PALABRAS



LENGUAJES DE LA POLÍTICA.
MÁS ALLÁ DE LAS PALABRAS

Francesca De Cesare
Maria Alessandra Giovannini (eds.)

ISBN 978-88-6719-185-7



NAPOLI
2019



UniorPress

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI “L’ORIENTALE”
DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI

**LENGUAJES DE LA POLÍTICA.
MÁS ALLÁ DE LAS PALABRAS**

FRANCESCA DE CESARE
MARIA ALESSANDRA GIOVANNINI (EDS.)



UniorPress

Revisión del texto: Camilla Accetto

Publicado con la contribución del Dipartimento di Studi Letterari,
Linguistici e Comparati dell' Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"

Todos los textos han sido sometidos a doble revisión por pares

© 2019 UniorPress
Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"
Via Nuova Marina 59, 80133 Napoli

ISBN 978-88-6719-185-7

ÍNDICE

| | |
|--------------------|---|
| Introducción | 7 |
|--------------------|---|

SECCIÓN DE LENGUA

| | |
|---|----|
| La metáfora y la metonimia como armas estratégicas en el discurso político..... | 19 |
| PAUL DANLER | |

| | |
|---|----|
| Análisis del discurso político: la metáfora y otros recursos..... | 33 |
| LUISA A. MESSINA FAJARDO | |

| | |
|--|----|
| El lenguaje político de las crisis: análisis lingüístico de un corpus trilingüe (italiano-francés-español) | 45 |
| CLAUDIO GRIMALDI | |

| | |
|--|----|
| Argumentación y estrategias de persuasión en la comunicación política: el Informe a la Nación de Moreno..... | 65 |
| ROSARIA MINERVINI | |

| | |
|---|----|
| Políticas lingüísticas y migración latinoamericana en Roma. Mono y plurilingüismo en los signos comunicativos del espacio público | 85 |
| LAURA MARIOTTINI | |

| | |
|--|-----|
| América Latina e indigenismo: análisis del discurso político indígena. El caso de las declaraciones de los movimientos indígenas | 115 |
| JACOPO VARCHETTA | |

| | |
|---|-----|
| El tema de la inmigración en el discurso político del Front National de Marine Le Pen | 131 |
| MARIA CENTRELLA | |

| | |
|--|-----|
| La política lingüística en Côte d'Ivoire durante y después de la colonización..... | 145 |
| CARMEN SAGGIOMO | |

SECCIÓN DE LITERATURA

| | |
|---|-----|
| La crónica chilena como preludio o las contradicciones de la modernidad latinoamericana: Joaquín Díaz Garcés | 159 |
| HUGO BELLO M. | |
| Códigos narrativos y estrategias de la representación en el cine y en el teatro testimoniales entre política, ética y estética. <i>Sacco e Vanzetti</i> de Giuliano Montaldo y <i>Sacco y Vanzetti</i> de Mauricio Kartun | 171 |
| ANTONELLA CANCELLIER | |
| Política y literatura: Mercedes Pinto | 183 |
| LAURA MARIATERESA DURANTE | |
| La internacionalización de la memoria. El concepto de desaparecido en España y Argentina: singularidad y diferencias | 193 |
| RAQUEL MACCIUCI | |
| Náufragos cuentan... El género 'testimonio' en Hispanoamérica | 207 |
| ROSA MARIA GRILLO | |
| Literatura y política: actas de una convivencia insoportable | 225 |
| GRACIELA GOLDCHLUK | |
| Enunciar desde la experiencia, enunciar desde la ficción: Sebastián Hacher, Julián López, Marta Dillon | 235 |
| EMILIA PERASSI | |
| Lengua de la militancia, lengua del recuerdo: memorias autobiográficas de una hija de Montoneros, <i>La casa de los conejos</i> de Laura Alcoba | 253 |
| MARIA ALESSANDRA GIOVANNINI | |
| Lenguajes y afectos de la política, o cómo sentir lo que alguna vez se sintió | 269 |
| FERNANDO REATI | |
| RESÚMENES | 283 |

ENUNCIAR DESDE LA EXPERIENCIA, ENUNCIAR DESDE LA FICCIÓN: SEBASTIÁN HACHER, JULIÁN LÓPEZ, MARTA DILLON

EMILIA PERASSI
Università degli Studi di Milano

El tema de las políticas de la memoria es sin duda el que con mayor urgencia y perseverancia ha cruzado -y está cruzando- el discurso sobre la superación del duelo, individual y colectivo, en los contextos postdictatoriales del Cono Sur, abogando por el advenimiento de una memoria compartida que sea fundación de justicia. De hecho, en la introducción al libro *Políticas de la memoria*, Sandra Lorenzano precisa que el tema real «no es 'la' memoria, sino 'las' memorias. No se trata de una memoria, sino de múltiples memorias en conflicto»¹.

Por otro lado, haciendo hincapié en el concepto de que la memoria es reconstrucción más que recuerdo, Emilio Crenzel y Eugenia Allier-Montaño, en su *The Struggle for Memory*, se fijan en las batallas por la memoria pública como batallas por el poder sobre el sentido. Y anotan:

If in the past clashes were, in many instances, armed, today they are expressed politically through a struggle over the meaning that should be assigned to what happened in these countries. And this because memory struggles are political memories.²

En el trasfondo del discurso y del debate, obras de referencia como la de Jan y Aleida Assmann³, Huyssen⁴, Zerubavel⁵, que -desde *La mémoire collective* de Halbwachs, de 1950- esclarecen los procesos de constitución y

¹ S. Lorenzano, "No aportar silencio al silencio. A modo de introducción", *Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y en la imagen*, S. Lorenzano, R. Buchenhorst (eds.), Buenos Aires, Editorial Gorla - Universidad del Claustro de Sor Juana, 2007, p. 12.

² «Si los conflictos del pasado eran muy a menudo armados, hoy dichos conflictos se expresan políticamente a través de la lucha por el significado que se le debe asignar a lo acontecido. Y eso porque las luchas por la memoria son luchas políticas», E. Allier-Montaño, E. Crenzel, *The Struggle for Memory in Latin America. Recent History and Political Violence*, New York, Palgrave MacMillan, 2015, p. 2.

³ J. Assman, *La memoria culturale, Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Torino, Einaudi, 1997; A. Assman, *Ricordare*, Bologna, Il Mulino, 2002.

⁴ A. Huyssen, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempo de globalización*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2002.

⁵ E. Zerubavel, *Mappe del tempo. Memoria collettiva e costruzione sociale del passato*, Bologna, Il Mulino, 2005.

evolución de esa memoria que estamos llamando o cultural o colectiva (dependiendo de las fuentes que utilizemos).

Finalmente, lo infeccioso de la 'epidemia de la memoria' -así Andreas Huyssen define la ola memorialista actual⁶- complica la condición inmunitaria del cuerpo cultural contemporáneo acometido por la virulenta embestida de los agentes activadores de un mercado de la memoria rápido en transformar al sujeto ético en objeto de consumo.

Innumerables son las voces y textos que tratan de desactivar el formalismo de las políticas oficiales junto con la museificación/reificación de la memoria. Elijo a la de Elizabeth Jelin, que en su libro más importante -*Los trabajos de la memoria*- reivindica la necesidad de 'trabajar' activamente sobre los recuerdos para que la memoria del pasado traumático no se vea obliterada por el silencio y el olvido, ni se convierta en «repetición ritualizada»⁷ que duplica el síntoma del horror sin transformarlo en algo superador.

Entre políticas de la memoria y políticas de la desmemoria, silencios y gritos, usos y abusos del recuerdo, un papel clave en la fundación de una memoria colectiva y cultural fue el de los testimonios por las víctimas de la violencia y por sus familiares. Sus palabras y acciones proporcionaron, apunta Fernando Reati, «cierta materialidad de la historia que muy pocos pueden negar»⁸: construyeron una cultura de los derechos humanos; en algunos casos llevaron a los juicios contra los perpetradores; en otros a la formación de las Comisiones de la verdad, a la redacción de informes de difusión internacional; en todo caso -si bien con intensidad diferente dependiendo de los diversos contextos nacionales- fomentaron un discurso público sobre violencia de Estado y tomas de posición institucionales.

En la actualidad, otra gran cuestión ha entrado al campo de las políticas críticas de la memoria: su transmisión y herencia. Aquí, lo que se pone en juego definitivamente es lo que Assman categoriza como «la cultura del recuerdo»⁹, diferenciándola del «arte de la memoria»: si esta última comporta el conjunto de los recursos que le permiten a un individuo no olvidar, la primera -la cultura del recuerdo- consiste en el cumplimiento de un deber social. Por eso la cultura del recuerdo concierne al grupo, llamándole a contestar a la pregunta: «¿Qué es lo que no debemos olvidar?».

⁶ A. Huyssen, cit., 2002, p. 22.

⁷ E. Jelin, *Los trabajos de la memoria*, Lima, IEP Instituto de Estudios Peruanos, 2012, p. 19.

⁸ F. Reati, "El monumento de papel: la construcción de una memoria colectiva en los recordatorios de los desaparecidos", S. Lorenzano, R. Buchenhorst (eds.), cit., 2007, p. 159.

⁹ J. Assman, cit., 2002, p. 6.

La cultura del recuerdo es proyecto y esperanza. Vive y se mantiene a través de la comunicación: una comunicación que se vuelve posible, o sea transmisible, sólo si los acontecimientos del pasado han conseguido instalarse en el horizonte de sentido propio de una verdad cargada de significación.

La memoria cultural, que sucede a la comunicativa realizada por los testigos directos de los acontecimientos, se funda no en la historia *de facto*, sino en la historia recordada. O sea que se funda en el relato y en la cadena de relatos que los «intermediarios mnemónicos»¹⁰ -por ejemplo la escritura- recogen y transmiten.

La literatura testimonial, acto definitivamente político, es indudablemente una de las prácticas de memoria(s) más poderosa en la conformación de una cultura del recuerdo, de una cartografía sociomental del pasado desde la cual articular el proyecto del presente. No se instala solamente en la subjetividad violada de los testigos, sino que construye a sus herederos, dejándole un mandato de responsabilidad que vincula el acto personal de recordar con el de seguir transmitiendo este mismo recuerdo.

Testigos y a la vez herederos son los hijos de los 'desaparecidos'. Sus narrativas participan con especial autoridad de la compleja reflexión sobre la militancia política setentista que involucró a sus padres, una reflexión atravesada por memorias que parecen seguir obedeciendo a mandatos políticos y no críticos. Unas memorias que suelen privilegiar al grupo y no al individuo. En este contexto, las escrituras de los hijos resultan las que con mayor autonomía de juicio, y a la vez con intacta mirada ética, pretenden abordar el pasado político de sus padres abandonando la categoría genérica de la víctima utilizada para definirlos, eligiendo moverse hacia la definición de su subjetividad militante, para restituir rostro y nombre a los que fueron protagonistas de la historia argentina de los setenta. Su objetivo no es el de producir «políticas de la memoria», sino «políticas *en* la memoria»¹¹: o sea políticas (y poéticas) «alojadas en el mismo trabajo de la memoria, en su práctica»¹², que se desmarcan, a menudo polémicamente, de los discursos institucionales que monumentalizan, museifican, homogeneizan el pasado, para pensar en el legado de sus padres militantes a través de las expectativas que los hicieron luchar para un mundo mejor. «Los huérfanos no son personas sin padres, al menos no son *solo* eso. Los huérfanos son -somos-

¹⁰ E. Zerubavel, cit., 2005, p. 17.

¹¹ A. Oberti, R. Pittaluga, *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*, Buenos Aires, Ediciones El Cielo por Asalto, 2006, p. 31.

¹² *Ibid.*

arqueólogos, investigadores privados, desenterradores de detalles, buscadores de explicaciones»¹³. La imagen es de Raquel Robles, autora de *Pequeños combatientes*¹⁴, hija de Flora Celia Pasatir y de Gastón Robles, secuestrados y desaparecidos el 5 de abril de 1975, cuando la nena tiene cinco años y el hermanito tres. Esta imagen dialoga con otra que aflora en una entrevista a Félix Bruzzone, él también hijo de desaparecidos¹⁵, autor de *Los topos*¹⁶. Al hablar de su narrativa, Bruzzone dice que su indagación de lo siniestro se sostiene «en la mirada extrañada de una infancia recuperada *más allá* de la orfandad»¹⁷. Apenas esbozado, pero límpido, el autorretrato que los ‘jóvenes artistas’ ofrecen de sí mismos contiene claves de autorrepresentación que se pueden extender al resto de los Hijos: el estado de carencia (ser huérfanos) sí se da como línea de un rostro, pero una línea desprolija, cuyos márgenes no dejan de estar impresos sobre una tela más amplia, la que se abre frente al «no ser solamente eso» del biografema, que postula la orfandad como parte de un entero, no como un absoluto, aunque traumático. Entereza de un rostro que se dibuja a partir de ese ‘más allá’ de la orfandad que menciona Bruzzone y que remite a la potencia y a la potencialidad de un destino más extenso, todavía no escrito, ulterior con respecto a la relación con sus padres. Es este más allá que empuja y le da permiso a la escritura.

Las palabras de Raquel Robles remiten al vínculo entre orfandad y herencia tal como lo sugiere Massimo Cacciari: el filósofo italiano nos recuerda que el griego ‘cheros’ (huérfano) tiene la misma raíz que el latín ‘heres’ (heredero). ‘Cheros’ significa ‘desierto’, ‘despojado’, ‘falto’. Para ser herederos, pues, «occorre saper attraversare tutto il lutto per la propria radicale mancanza»¹⁸. Solo el que se descubre huérfano puede heredar. Heredero, dice Cacciari, será el que reconoce en sí mismo como constitutiva la relación con sus propios padres, y trata de expresarla en toda su tremenda

¹³ A. P. Badagnani, “La memoria de los pequeños combatientes: Raquel Robles y la narrativa de los hijos de desaparecidos”, *Oficios Terrestres*, n. 29, 2013, en <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/oficiosterrestres/article/download/1963/1755>

¹⁴ R. Robles, *Pequeños combatientes*, Buenos Aires, Alfaguara, 2013.

¹⁵ Secuestrados en 1976, la madre de Félix Bruzzone fue vista por última vez en el centro de detención clandestino de Campo de Mayo, el padre en el de Campo de la Ribera. Cfr. “Carta a mis padres” escrita por Félix Bruzzone a los 40 años del golpe en Argentina, en <http://www.revistaanfibia.com/cronica/paciencia-de-tenedores-y-cucharas>.

¹⁶ F. Bruzzone, *Los topos*, Buenos Aires, Mondadori, 2008.

¹⁷ N. Prividera, *El plan de evasión*, en <http://haciaelbicentenario.blogspot.com/2009/2005/plan-de-evasion-html>.

¹⁸ «Hay que saber atravesar el duelo por su propia y radical falta», M. Cacciari, “Il peso dei padri”, I. Dionigi ed., *Eredi. Ripensare i padri*, Milano, Rizzoli, 2012, p. 28.

dificultad. «Si fa erede soltanto colui che si sente abbandonato»¹⁹; el que, al descubrir este abandono, se dedica a la escucha de «lo que fue», para encontrar esas voces, esos símbolos que fundan relaciones esenciales en el tejido de la trama del ser²⁰. Esa búsqueda se extiende hacia el ‘más allá’ de la relación, la conlleva y la supera, la asume y la reformula, en un complejo y tenso entramado entre lo que soy yo, lo que fueron ellos, lo que fuimos juntos, lo que soy sin ellos. A partir del abandono, la herencia: lo que queda y lo que se construye desde las ruinas. Este proceso Raquel Robles lo simboliza a través del recurso a las figuras metafóricas del arqueólogo, del detective, del desenterrador, signos de ‘vida activa’, afirmativa, propia: remiten a un trabajo del duelo que tiene que ver con la paciencia, con la costumbre a habitar la oscuridad de la tierra que esconde restos, piezas, fragmentos o de la mente que guarda secretos, sin temor a la profundidad y a los abismos. Para los jóvenes artistas comprometidos con este trabajo vale el inteligente concepto de Previdera cuando habla de los hijos ‘mutantes’ (que asumen su origen pero no quedan presos en él), distinguiéndolos de los hijos ‘replicantes’ (que repiten las inflexiones fantasmáticas de la voz del padre) y de los hijos ‘frankensteinianos’ (que pretenden escapar de ese mandato negándose a su destino hamletiano de reclamar simbólica venganza)²¹.

Las obras de estos hijos ‘mutantes’ constituyen un corpus literario precozmente canónico, hecho por una serie específica de narraciones que se componen -como es sabido- de una diversidad de registros, géneros e intervenciones: relatos literarios, filmes ficcionales y documentales, ensayos fotográficos, obras teatrales y performances. Por lo que se refiere a la serie literaria, la sola de que me ocuparé, conforman el que llamé ‘un corpus precozmente canónico’, los nombres de Paula Bombara, Laura Alcoba, Ernesto Semán, Mariana Eva Pérez, Angela Urondo Raboy²², además de los ya mencionados de Robles y Bruzzone. Creo que dentro de poco este corpus estará integrado por otro título: *Aparecida* de Marta Dillon, publicado en

¹⁹ «Se vuelve heredero solamente el que se descubre abandonado», Ivi, p. 27.

²⁰ Ivi, p. 30.

²¹ N. Previdera, “El plan de evasión”, en <http://haciaelbicentenario.blogspot.com/2009/2005/plan-de-evasion.html>.

²² P. Bombara, *El mar y la serpiente*, Bogotá, Editorial Norma, 2005; L. Alcoba, *La casa de los conejos*, Buenos Aires, Edhasa, 2008 y *Los pasajeros de Anna C.*, Buenos Aires, Edhasa, 2012; M. E. Pérez, *Diario de una princesa montonera -110% Verdad-*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2012; E. Semán, *Soy un bravo piloto de la nueva China*, Buenos Aires, Mondadori, 2011; Á. Urondo Raboy, *¿Quién te creés que sos?*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2013.

2015²³, extraordinario *memoir*, para usar las palabras de Claudio Reiger²⁴, mezcla de crónica, diario íntimo, autobiografía, biografía, relato, investigación documental para recrear -a partir del hallazgo en el cementerio San Martín, por el equipo Argentino de Antropología Forense, de cinco huesos de su cadáver- el gran personaje de su madre, la abogada Marta Taboada, militante del MR17 (Movimiento Revolucionario Diecisiete de Octubre), secuestrada en la madrugada de 28 de octubre de 1976, asesinada el 3 de febrero de 1977 en un simulacro de enfrentamiento, cuando tiene 35 años, embarazada de cinco meses de dos mellizas.

El libro de Dillon introduce poderosamente en el corpus la que llamaría una definitiva historia de amor, el amor por la madre, la infinita añoranza de su cuerpo, de sus abrazos, su olor, su voz, su palabra, un cuerpo que abandona la condición inicial de bolsa de huesitos para volver a la hija, que lo viste y lo adorna con su historia, su personalidad, su gracia y esplendor. Asunción del cadáver al cuerpo, del 'corpse' al 'body', con palabras de la artista etiope Maaza Mengiste²⁵, que terminará en una espectacular ceremonia pública de entierro. Acto de escritura que es acto de sepultura, ritual, anagnórisis, epitafio: canción de tumba y de cuna, en el que una madre y una hija mueren y nacen contemporáneamente, y en esta misma sucesión, al orden simbólico del relato y del recuerdo. «El libro es el cierre del duelo -dice Marta Dillon en una entrevista- Yo necesitaba darle cuerpo, poner palabras donde hubo silencio, construir un epitafio que me sobreviva, darle su lugar en la historia de nuestra familia y en la historia de todos y todas»²⁶.

De acuerdo con Mariela Peller²⁷, el relato de Dillon puede asumirse como verdadera 'matergrafía' (el término es de Vanessa Vilches)²⁸, o sea texto en el que «la madre funciona como el Otro para quién, por quién y desde quién se

²³ M. Dillon, *Aparecida*, Buenos Aires, Sudamericana, 2015.

²⁴ C. Reiger, "Todo sobre mi madre. Entrevista a Marta Dillon", *Página 12*, Domingo 14 de junio de 2015, en <http://www.pagina12.com.ar/>.

²⁵ M. Mengiste, "The Act of Naming", *Words without borders*, septiembre 2016, en <http://www.wordswithoutborders.org/article/september-2016-italy-the-act-of-naming-maaza-mengiste>.

²⁶ C. Sirvén, "Marta Dillon ¿Cómo tener la certeza de que no he construido una madre a mi medida?", *ArteZeta*, 19 de agosto de 2015, en <http://artezeta.com.ar>.

²⁷ M. Peller, "Lugar de hija, lugar de madre. Autoficción y legados familiares en la narrativa de hijos de desaparecidos en Argentina", *Revista Criação&Crítica*, n. 17, dez. 2016, pp. 75-90, en <http://revistas.usp.br/criacaoecritica>.

²⁸ V. Vilches, *De(s)madres o el rastro materno en las escrituras del yo*, Santiago, Cuarto Propio, 2003.

estructura el relato»²⁹. Una madre que entra a la narración como portadora de una palabra civilizadora y humanizadora, que es producto de su horizonte ético, político, militante; una palabra no autoritaria porque no quiere ser Ley³⁰. Una madre cuya militancia está enfocada, recordada, atesorada como ejemplaridad más ética que política en sentido estricto:

Creo que ella había aprendido sobre todo a *maternar*, y eso tiene una ética particular, dar cobijo y a la vez ir a la guerra, poner la palabra para que sobreviva aun cuando no haya cuerpo, inscribir la chance de moldear su propio destino, construir el nido y a la vez estar listo para abandonarlo. Para mí es puro amor rajarse aun a costa de dejar los hijos, porque quien se queda a toda costa vive vidas prestadas, y eso es una enseñanza de mierda.³¹

Vida propia y no prestada es la de la madre militante de Marta, tierra fértil y pródiga, «corazón generoso»³², que realiza la militancia como un acto de entrega, de superación de sí misma, inaugurando el circuito de ese saber maternal que es transmisión del deseo de ser, legado de resistencia y antítesis del nihilismo. El saber maternal tal como lo conceptualiza Luisa Muraro³³ promociona otro orden para la cultura: un orden basado en la carencia, es decir en reconocerse como 'parte de', no en la potencia egolátrica, sentenciosa, del yo; en la ética del cuidado; en la política y en la poética de la relacionalidad. La 'lengua madre' no se propone como ideal normativo. Al contrario, remite a la categoría de la natalidad en el sentido arendtiano: natalidad, dar la vida, inicio, aparecer, entrar a formar parte de un mundo común ya existente y hacerse visible antes los otros. Frente a la presencia más tradicional de la muerte, lo prioritario en Arendt es el nacimiento, que es lo que nos constituye en 'quiénes' singulares, únicos, y a la vez iguales. La natalidad como cuna de la pluralidad³⁴. La madre de Marta es definitivamente arendtiana en la herencia que deja, la herencia de una «chica tan joven que supo albergarme tan bien como para ser todavía el continente de la mujer madura que soy»³⁵.

²⁹ M. Peller, cit., 2016, p. 76.

³⁰ M. Recalcati, *Il complesso di Telemaco. Genitori e figli dopo il tramonto del padre*, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 34: «[...] un padre non è colui che detiene l'ultima parola sul senso della vita e della morte, ma è piuttosto colui che sa portare la parola e, di conseguenza, sa perdere il potere di detenere l'ultima parola».

³¹ C. Rieger, cit., 2015.

³² *Ibid.*

³³ L. Muraro, *L'ordine simbolico della madre*, Roma, Editori Riuniti, 2006.

³⁴ H. Arendt, *Vida activa. La condizione umana*, Milano, Bompiani, 2015.

³⁵ Ivi, p. 183.

La forma de la ‘matergrafía’ puede ser útil también para leer otra obra entrada ya al corpus al que estoy aludiendo, o sea *Una muchacha muy bella* de Julián López, de 2013³⁶, otra inmensa historia de amor de un hijo por la madre, elegía en su muerte, lentísima elaboración de un duelo que, como en Dillon, puede cumplirse solo a través de la escritura. Pero, a diferencia de Dillon y del conjunto de la narrativa de los hijos, la obra de Julián López destaca por considerarse el primer texto ficcional sobre la desaparición de los padres que no se basa en una experiencia autobiográfica. Sin embargo, en las capas profundas del texto subyace la vivencia de una personal orfandad: el autor no es hijo de desaparecidos, pero sí se le murió la mamá cuando tenía 7 años, es decir en 1973, que es la época de la novela. Un tenue hilo autobiográfico se insinúa desde aquí en el relato, cuyos protagonistas son un hijo y una madre militante que desaparecerá. Da ternura pensar en un comentario del mismo Julián López al justificar su novela, que desplaza el autobiografismo hacia un biografismo generacional más prestigioso: «Mi madre murió cuando era chico, pero de una muerte civil; me hubiera gustado una muerte con un sentido más social, esa que también te hace compartir valores y te aúna a otra gente»³⁷. La infinita y privada soledad del niño huérfano que fue Julián López encuentra su decibilidad al trascender en un escenario histórico y público, aún al costo de entrar a esa brutal maquinaria de la orfandad, omnívora y omnívora, que fue el terrorismo de Estado. Al mismo tiempo, la ficcionalización de la anécdota, que eterniza la muerte de ‘su’ madre en el tema de la muerte de ‘la’ madre, permite abordar la propia vivencia desde una perspectiva despersonalizada en la que el sustrato autobiográfico entra en escena oblicuamente a través de la cuidadosa, diría casi filológica, reconstrucción de ‘la Primavera del 73’, narrada a través de la cultura cotidiana de esos años: la telenovela *Pobre diablo*, de Alberto Migré con Arnaldo André y Soledad Silveira, ‘Solita’, como cariñosamente la llama su público; el cabildo de la revista *Billiken*, con sus troquelados; *Astroboy*; los trajes de los 70 descritos con conmovedora y definitiva eficacia:

[...] un mar de corderoy, de montgomerys, de cinturones anchísimos, de patillas y pelucas, de patas de elefante turquesas, de camperas color crema, de nudos de corbata del tamaño de una torcaza, de minifaldas y

³⁶ J. López, *Una muchacha muy bella*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013.

³⁷ P. Kolesnicov, “La historia de una muchacha muy bella”, *Clarín*, 9 de agosto de 2013, en www.clarin.com/teatro/saturnalia-julian-lopez_0_rylValsrD71.html.

botas pegadas al tobillo con cierre a los costados subiendo por las pantorillas hasta debajo de las rodillas.³⁸

Esta arqueología de la cultura rezuma afectividad, la afectividad de una memoria propia, la de la infancia del mismo autor. Sin embargo, Julián López es un hijo ‘metafórico’ o ‘afiliativo’ de los 70. La militancia no le pertenece, ni de forma directa ni indirecta o familiar. «La novela fue escrita desde la bronca contra algunas cristalizaciones del discurso de la memoria empantanados en la idea del pasado», declara el escritor durante un coloquio en Colonia³⁹. La recuperación de la época acontece *a posteriori*, desde la adultez, cuando el escritor emprende un viaje hacia sus propios orígenes, en busca del ‘desde donde venimos’. «Los 70 es una época que aún no ha sido repensada», reitera el escritor en una entrevista. Y precisa: «El Estado te arrasa cuando te desaparece pero también cuando te recompone»⁴⁰. Si la muerte de la madre evidentemente no tuvo sentido en la vivencia del que fue Julián López cuando niño, si ninguna racionalidad pudo encontrarse en un mundo que quedó deshabitado y enmudecido por la muerte de la madre real, en cambio es posible recuperar sentido y palabras dándose una Historia con hache mayúscula y que, como tal, pueda ser entendida con los métodos de la razón práctica.

A pesar de que López evite involucrar al niño en hechos políticos y modelar a la madre en una estricta historicidad militante (sólo cuando se menciona la ‘Unidad Viejo Bueno’ algunos lectores podrían inscribirla en el ERP, en Monte Chingolo), de hecho el narrador recoge la herencia setentista al salir de su depresión y autoexclusión cuando ve a dos niñas cartoneras en la calle: abre la ventana desde siempre cerrada, quiere abrazarlas, dejarse penetrar por su risa, recobrar oxígeno desviando la atención de sí mismo hacia ellas. La escena, final y emblemática, me parece señalar una herencia salvífica de solidaridad, de apertura al mundo, de una responsabilidad que equivale a un hacerse cargo del otro, sustrayéndolo a su invisibilidad.

El cambio de paradigma (de la vivencia a la ficción) propuesto por la novela de Julián López, nos autoriza a pensar -lo escribe Ilse Logie- que la narrativa de los ‘hijos’ (y yo diría de la testimonial en su conjunto) se está

³⁸ El Coloquio sobre *La niñez en tiempos de dictadura* se realizó en Colonia el 13 y el 14 de octubre de 2014. I. Logie, “Una muchacha muy bella de Julián López o el gesto reparador de la escritura”, *Acta Literaria*, 52, primer semestre, 2016, p. 61.

³⁹ Ivi, p. 62.

⁴⁰ J. M. Mannarino, “La madre militante: repensar los 70 a partir de la ficción”, *Enlace crítico. Portal de actualidad de Zárate y Campana*, en www.enlacecritico.com/cultura/la-madre-militante-repensar-los-70-a-partir-de-la-ficcion.

desautomatizando de la asociación a un relato biográfico, «permitiendo así que la temática de la segunda generación se abra a otros lugares de la enunciación antes de poder convertirse, en una etapa siguiente, en «patrimonio de la humanidad»⁴¹. Esta desautomatización parece corresponder a la entrada en la escena literaria de testigos reales y a la vez de testigos simbólicos, es decir de actores pósteros con respecto a la dictadura -su función es la de «intermediarios mnemónicos»⁴², que cooperan en la construcción de las figuras del recuerdo, base de una memoria finalmente colectiva, no fundada en la sola experiencia de los acontecimientos, sino en su trasmisión y con-memoración, que es recordar juntos, a lo largo del tiempo, en ausencia de la vivencia directa.

Otro texto que habría que añadir a la constelación de la narrativas de los hijos es el de Sebastián Hacher, *¿Cómo enterrar a un padre desaparecido?*, de 2013⁴³, cuya enunciación se coloca en un lugar intermedio, siendo un testimonio no narrado por el testigo, sino por un autor/narrador externo a los hechos. El relato se conforma como la crónica de la investigación en busca del padre desaparecido llevada a cabo por Mariana Corral y relatada por Sebastián Hacher. La relación entre autor/narrador y protagonista es de amistad: «Mariana es como mi hermana postiza, nos conocimos en el ambiente que surgió después de la crisis de 2001», cuenta Hacher en una conversación para *Tiempo Argentino*⁴⁴. Fue Juan Villoro, durante un taller de periodismo, quien lo impulsó a escribir la historia de Mariana. Y así sucede, sin que el autor, Sebastián, y la protagonista, Mariana, se dediquen a específicas revelaciones metaliterarias o sea a brindar teoremas sutiles para explicar lo que es definitivamente un testimonio de doble autoría, inusual en el contexto de las narrativas de la desaparición (conozco, como análogo, solo el de Fernando Reati y Mario Villani, *Desaparecido*, de 2011)⁴⁵, y más cercano -formalmente- a la genealogía del testimonio que convencionalmente se ha llamado 'étnico'. El único momento en que se menciona esta doble autoría es en la contraportada del libro, firmada por Cristián Alarcón, director de la

⁴¹ *Ibíd.*

⁴² E. Zerubavel, *Mappe del tempo. Memoria collettiva e costruzione sociale del passato*, Bologna, Il Mulino, 2005, p. 17.

⁴³ S. Hacher, *¿Cómo enterrar a un padre desaparecido?*, Buenos Aires, Editorial Marea, 2013.

⁴⁴ S. Hacher, "¿Cómo enterrar a un padre desaparecido? La función del arte en medio del horror", en <http://nuevoscronistasdeindias.fnpi.org/como-enterrar-a-un-padre-desaparecido-de-sebastian-hacher/>.

⁴⁵ M. Villani, F. Reati, *Desaparecido. Memorias de un cautiverio*, prólogo de E. Raúl Zaffaroni, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2011.

Colección 'Ficciones reales' de la editorial bonaerense Marea. Los detalles que precisan la historia de esta historia, el lector los encuentra en internet, que funciona como lugar paratextual, aunque aleatorio y modificable. Coherentemente con la línea de la colección, el pacto autobiográfico parece no tener prioridad, aunque es cierto que su mera insinuación tiene valor en el formarse del horizonte de expectativas del lector. Al mismo tiempo, al difuminarse el pacto autobiográfico, la obra se coloca en el umbral entre testimonio directo y ficción testimonial, otra vez desautomatizando la coincidencia entre vivencia y memoria, dirigiéndose hacia la constitución de un patrimonio traumático colectivo, o sea hacia el reconocimiento del valor social y cultural del trauma más allá de la experiencia de las víctimas. En efecto, comenta Patrizia Violi, hasta cuando la comunidad no reconozca y valore el trauma, su acontecimiento queda marginalizado, porque no llega a hacerse historia, relato, cultura⁴⁶.

Escrita casi completamente en tercera persona, la narración define su horizonte simbólico en la primera escena, construida alrededor de dos focos: el primero es la carta que Manuel Javier Corral, 'Manolo' le escribe a su hija un año antes de desaparecer, al amanecer del sábado 5 de marzo de 1977, en La Perla del Once, para explicarle las razones de su compromiso y expresarle todo el amor que le tiene. Se trata de una carta mítica o, mejor, mitopoiética, en la que el padre conforma su autorretrato y más precisamente la manera en que quiere ser recordado: un «idealista, justiciero, lírico e introvertido»⁴⁷, que desde la adolescencia ha adoptado «la concepción de que el acto de vivir debía ser un acto político»⁴⁸. Un padre que justifica el abandono de la hija y de la madre con las razones de la militancia, edificándose como «testigo de la época [y] actor, como consecuencia, siendo modelado paulatinamente en ese fuego sagrado que [...] consumirá lo mejor de mi generación»⁴⁹. La carta define sus contenidos como «relato testimonial»⁵⁰, concepto reforzado por una sucesiva declaración: «No pretendo hacer de esto un testamento, pero no puedo evitar que adquiera carácter de testimonio, el testimonio de *mi verdad*»⁵¹. Es la carta el único lugar del texto donde ocurre la primera persona. Una primera persona que

⁴⁶ P. Violi, *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Milano, Bompiani, 2014, p. 64.

⁴⁷ S. Hacher, cit., 2013, p. 15.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ivi*, p. 11.

⁵¹ *Ivi*, p. 12.

es conducto para problematizar el tema de la 'verdad' testimonial y que no funcionará como «subjetividad garante privilegiada», diría Sarlo⁵².

El segundo foco se organiza en torno a la hija, que recibirá la carta a sus diecisiete años (su padre desaparece cuando ella tiene dos). Después de haberla leída, Mariana -que es maestra de Educación Plástica además de cofundadora del Grupo Arte Callejero de Buenos Aires- la corta en múltiples pedazos (son doce páginas) que desordena y vuelve a armar en un propio collage. Marca así con sus huellas la carta del padre, acto que es «como forma -así lo dice- de mantener un diálogo abierto»⁵³ con él. Deconstrucción y reconstrucción de la imagen del padre son los dos polos del proceso de duelo elaborado por Mariana, un proceso alimentado por la recuperación de otras cartas, fotos, datos y versiones proporcionados por los amigos y amigas del padre, en un conjunto que construirá el archivo personal de Mariana desde el cual reformulará 'su' imagen del padre, independientemente de su testimonio y de 'su' verdad. La construcción del archivo por la hija conlleva el tema del silencio sobre el padre militante por la familia: hasta cuando no empiece su personal búsqueda, nadie le dirá nada sobre el padre.

Todo lo que Mariana irá descubriendo durante su investigación conformará un 'contrarretrato' del padre, una 'verdad' diferente con respecto a la autorizada por Manolo. No se tratará de un proceso de desidealización, sino de la formación de una imagen menos heroica y más íntima del padre, construida a partir de su vulnerabilidad, de sus límites, de su juventud, inmadurez y contradicciones, llegando a aceptar su evidencia de «padre abandonico»⁵⁴. «Un Paulo Coelho Montonero»⁵⁵, comenta Mariana, destituyendo su mito revolucionario. Le resultará imposible definir su pertenencia en términos de militancia: hubiera podido ser del Movimiento Nacionalista Argentino o de las FAR o del 22 de Agosto, como también formar parte de la Columna Norte de Montoneros. Tampoco Mariana logra saber las razones de su encarcelamiento en Villa Devoto. Renuncia a esta búsqueda. Sin embargo, las imágenes iniciales de un 'agujero negro', de un pozo sin respuestas donde las preguntas se ahogan, cambian de signo durante el proceso de atravesamiento de sus orígenes, que

⁵² B. Sarlo, "La retórica testimonial", Id., *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, p. 94.

⁵³ S. Hacher, cit., 2013, p. 8.

⁵⁴ Ivi, p. 89.

⁵⁵ Ivi, p. 79.

son búsqueda del padre y a la vez de sí misma. Pinta un cuadro con una carta de tarot:

El personaje central de la imagen es ella misma. En la carta original, la mujer domina a un animal mezcla de perro y león. La mujer utiliza una sola mano y ambos miran hacia adelante. En la versión de Mariana, los dos están frente a frente: ella le abre la mandíbula con un gesto que no es ni de fuerza ni de terror; y se asoma al abismo que hay dentro de sus fauces.⁵⁶

A la pérdida de fuerza de la autoridad militante del padre, le corresponde un incremento de la fuerza propia de la hija: el estadio de equilibrio en la relación se consigue cuando el modelo paterno idealizado (y autoidealizado, en este caso) se derrumba, disperso en múltiples piezas sueltas (la carta en pedazos, las fotos, los cuadernos, las cartas que aparecen). El relato de Mariana surge del 'desmembramiento' del relato paterno, de su revisitación y autónoma puesta en forma. Desde este reacomodamiento, no solo se infiere un concepto del pasado como experiencia inconclusa, cuyo cumplimiento les corresponde a los herederos, sino que la línea genealógica deja de ser jerárquica, pues aparecen dos autoridades puestas frente a frente (la mujer y la fiera del Tarot): la ley del padre deja de ser una mandíbula feroz, simbólicamente asesina, y se domestica bajo el poder (re)creativo de la hija: «Yo estoy en contra de las construcciones heroicas. Durante mucho tiempo lo idealicé. Ahora, los más idealizable para mí es esa capacidad de transformación permanente, no su obsecuencia militante que quizás no era tal»⁵⁷.

Para Mariana Corral -como lo será para Marta Dillon-, la investigación sobre el padre, el paciente trabajo arqueológico y detectivesco que se realiza durante siete largos y catárticos años de profundo contacto consigo misma, con sus fantasmas, termina con un ritual de entierro, celebrado con atentos detalles conmemorativos. En el centro del ritual, la confección de una cajita (en Dillon de una urna) que es concentrado de piezas simbólicas que las hijas restituirán a la tierra germinadora y generadora, durante una ceremonia pública, alegre, colorida.

Para el protagonista sin nombre de Julián López -como para Mariana Corral-, el camino de reconciliación con sus propios fantasmas, produce un desprendimiento del espectro de la militancia, causa del abandono. Ni

⁵⁶ Ivi, p. 60.

⁵⁷ Ivi, p. 154.

Mariana ni Julián entran en un análisis sutil de la época, ni manifiestan la curiosidad o el interés de hacerlo. Sin embargo, al escribir finalmente su relato, los hijos autorizarán a los padres a mantenerse en el propio, entendiendo sus razones, la legitimidad de realizarse -los padres también, no solo los hijos- ‘más allá’ de la sola relación parental. «No se puede juzgar una época pensándola desde otra»⁵⁸, opina Mariana. «Los militantes tienen hijos -dice Julián López- Entiendo que un hijo puede sentirse menos cuidado, pero hay un mundo compartido que también existe»⁵⁹. Más afín a la madre en términos de elecciones personales, Marta Dillon le dedica el más amoroso y solidario de los pensamientos cuando escribe:

[...] la maternidad es una demencia si una no conserva algo de egoísmo. [...] Ojalá le haya alcanzado el egoísmo, ese núcleo duro que hay que proteger a pesar de ser también la tierra donde se alimentan las raíces de los hijos. Ojalá las alegrías y las luchas del pueblo latinoamericano se hayan sostenido firmes y vívidas en la sala de tortura.⁶⁰

¿Posmemorias? ¿Autoficciones? En cuanto a la primera de las dos categorías, apoyo incondicionalmente los argumentos de Sarlo sobre su ‘innecesaridad’ para definir las narrativas de los hijos de desaparecidos y a ellos remito⁶¹. En cuanto a la segunda, ‘paraíso de la crítica literaria’, según Ana Caballé⁶², opino que tampoco constituya un útil o prioritario instrumento hermenéutico para enriquecer críticamente dichas narrativas. Si en línea general, dentro de las múltiples teorizaciones sobre este neo-género básicamente inasible, se puede tomar como decisivo el argumento de Regine Robin («la autoficción sería una autobiografía consciente de su imposibilidad»⁶³); si, además, a este argumento se lo apoya en conceptos compartidos por sus mejores intérpretes (Dubrovski, Gasparini, Colonna, Pozuelo Yvancos, Mora), o sea la autoficción como síntoma de la crisis del personaje narrativo, del colapso del sujeto, de la visión contemporánea de la existencia como suma de fragmentos inconexos, yo me permito discrepar rotundamente de esta adscripción. Considero en efecto que las narrativas

⁵⁸ *Ibíd.*

⁵⁹ J. M. Mannarino, cit.

⁶⁰ S. Hacher, cit., 2013, p. 181.

⁶¹ B. Sarlo, cit., 2005, pp. 142 y ss.

⁶² A. Caballé, “¿Cansados del yo?”, *Babelia, El País*, sábado 7 de enero de 2017, en https://elpais.com/cultura/2017/01/06/babelia/1483708694_145058.html.

⁶³ R. Robin, *Identidad, memoria y relato. La imposible narración de sí mismo*, Buenos Aires, UBA, 1994.

que mencioné, pero no solamente éstas, son búsqueda de sentido, no pérdida irrevocable del sentido; buscan reconstruir, elaborar, finalizar el duelo. Si hay deconstrucción, se refiere a las políticas oficiales e institucionales de la memoria (el 'esperanto humanitario' de Mariana Eva Pérez), no a las potencialidades reparadoras del sujeto; son narrativas que reivindican 'memorias' y no una 'memoria excluyente y lineal', o sea tienen certidumbres, 'políticas', proyección hacia un futuro pensable, empezando por el de los propios autores.

Considero en cambio más coherente con la marcha simbólica y formal de estas obras su adscripción dentro de la categoría del testimonio, interpretándola como una categoría abierta por la misma naturaleza abierta del testimonio («the open ended nature of this concept» de la que habla luminosamente Mikal Givoni)⁶⁴. Respecto de los Hijos, reales y simbólicos, me parece importante recordar una nota de María Belén Ciancio: «El trauma de los hijos no es solamente una herencia, sino una vivencia. Los hijos de los desaparecidos no nacen en el contexto cultural del después del Holocausto del que habla Hirsch. Al contrario, los hijos de los desaparecidos, en el momento del trauma, pertenecen a la misma época cultural de sus padres»⁶⁵.

Creo que, desde el horizonte de una nueva y ulterior testimonialidad, que tiene más soltura en el manejo de la relación entre experiencia y ficción, la lectura de las obras que nos ocupan aprovecharía de manera gratificante el recurso a los argumentos de Leonor Arfuch sobre espacio biográfico y de Massimo Recalcati sobre el complejo de Telémaco.

En Arfuch encontramos la idea del espacio biográfico como puesta en forma (narrativa) de lo informe, o sea del «sordo rumor de la existencia»⁶⁶. Obras como la de Dillon, López y Hacher elaboran con toda evidencia el movimiento desde lo informe a la forma, trabajando con restos, pedazos, piezas, ruinas: la rememoración transforma fragmentos inutilizables en restos testigos, restos irrevocables, prueba de existencia, disparadores del recuerdo, talismanes, fetiches, emblemas. El relato procesa la materia dispersa en unidad de la persona (la madre, el padre que los poseía). Restos metonímicos: son partes, pero de un todo, y a esta totalidad remiten, allá

⁶⁴ M. Givoni, "Witnessing/Testimony", *Mafté'hak. Lexical Review of Political Thought*, Tel Aviv University, 2, 2011, pp. 147-169.

⁶⁵ M. B. Ciancio, "Sobre el concepto de posmemoria", Congreso Internacional *¿Las víctimas como precio necesario? Memoria justicia y reconciliación*, Instituto de Filosofía - CSIS, Madrid, 29-31 de octubre de 2013, en <http://www.proyectos.cchs.csic.es/fdh/sites/default/files/2-2%Ciancio.pdf>.

⁶⁶ L. Arfuch, *Memoria y autobiografía. Exploraciones de los límites*, México, FCE, 2013, p. 75.

donde la máquina exterminadora quiso producir la nidad. Restos -ropa, restos-huesos, restos-cartas. Restos-fotos, restos-cinta bebé, restos-dibujitos, restos-chupete, etcétera etcétera. Restos que pueden organizarse en un altar (de muertos), como en Dillon y en Hacher, o que se acumulan en la casa para no dejar solo el niño que ahora es un adulto como en López. Otra vez convocando la imagen inicial sacada de Raquel Robles, la narración como 'puesta en forma' de la memoria corresponde a un trabajo arqueológico, que es trabajo con las ruinas, para recuperarlas y devolverles sentido. Ejemplar y aplicativo el 'empalabramiento' que Dillon le da al hallazgo de «las nobles calaveras de los ausentes» (versos de Miguel Hernández), o sea de los huesos de su madre:

Nada nos parecía más amoroso que desenterrar huesos con ayuda de un pincel desplazando la tierra que las había abrigado del desconsuelo de ser nadie, limpiando hasta que aparezca el hueco de los ojos, la cavidad sin nariz, los dientes que sobreviven a todo en los que es posible reconocerse.⁶⁷

A Recalcati se tendría que acudir por la inteligencia y novedad del planteo, humanístico y psicoanalítico, de la relación entre padres e hijos. Opone al archiconocido y freudiano complejo de Edipo (el del hijo que busca destruir la autoridad paterna), el de Telémaco (el del hijo que persigue lo contrario, restaurar la autoridad paterna, que no es la de la Ley sino la del testimonio). Telémaco espera el retorno del padre testigo, Ulises, que vuelve vestido con los andrajos de un mendigo, no con las insignias de mando. Del mar odiseico no vuelven monumentos o hombres-dioses, sino «solo frammenti, pezzi staccati, padri [e madri] fragili, vulnerabili, [...] semplici testimoni di come si possa trasmettere ai propri figli la fede nell'avvenire, [cioè] che non tutto è già stato, non tutto è già stato visto, non tutto è già stato conosciuto [...]»⁶⁸. El padre del que se espera el retorno es un padre «radicalmente umanizzato, vulnerabile, incapace di dire qual è il senso ultimo della vita, ma capace di mostrare, attraverso la testimonianza della propria vita, che la vita può avere un senso»⁶⁹. En este sentido, Telémaco es

⁶⁷ M. Dillon, cit., 2015, p. 28.

⁶⁸ «Fragments, piezas despedazados, padres y [madres] frágiles vulnerables, simples testigos de que se puede transmitir a los hijos y a las nuevas generaciones la fe en el porvenir, o sea que no todo ha sido todavía, que no todo ha sido todavía visto, que no todo ha sido todavía conocido [...]», M. Recalcati, cit., 2013, p. 13.

⁶⁹ «Radicalmente humanizado, incapaz de decir cuál es el sentido último de la vida pero capaz de mostrar, a través del testimonio de su propia vida, que la vida puede tener un sentido», Ivi, pp. 13-14.

el 'justo heredero', porque no sólo es la antítesis de Edipo, sino también de Narciso, idealización de sí que no reconoce orígenes, paternidad, fuera de sí mismo⁷⁰.

Herederos justos considero los relatos de Marta Dillon, Sebastián Hacher, Mariana Corral y Julián López, tanto desde el punto de vista de la experiencia como de la ficción: todos han sido capaces de transformar sus fantasmas en ancestros y desde aquí indicar el linaje al que pertenecer.

⁷⁰ Ivi, p. 15.