

Figuración de ausencias en la narrativa de María Teresa Andruetto

Emilia Perassi

Círculos y circuitos

EN su última novela, *Los manchados* (2015) María Teresa Andruetto explicita una estrategia narrativa hasta ahora insinuada pero no plenamente revelada en las obras anteriores: la construcción en espiral de su universo literario, edificado sobre movimientos sucesivos de reanudación y ampliación de temas simbólicos, personajes, estructuras anecdóticas. Esta construcción progresiva se manifiesta en cada etapa de su escritura como una emergencia de núcleos discursivos diseminados a lo largo de toda su obra. De hecho, el caso de *Los manchados* ejemplifica un manejo del texto coherente con su substancia etimológica: *textus*, esto es, tejido. En efecto, la novela dialoga fuertemente con *Lengua madre* (2010) a la que de alguna manera completa, y se relaciona en clave intertextual explícita con *Tama* (1993), primera tesela del mosaico narrativo de la escritora. Por otro lado, *Los manchados* mantiene una conversación sobre temas fundacionales con *Todo movimiento es cacería* (2002), al reincidir en el valor biográfico alternativo de la vida de mujeres; con *La mujer en cuestión* (2003), al volver a la hermenéutica del informe, del fragmento y del enigma; con *Stefano* (2004), al ahondar, temática y formalmente, el motivo del desarraigo; con *Veladuras* (2005) quizá el primer esbozo de esa joven “sola en el mundo, sin padre, sin madre y sin memoria” (22) sucesivamente erigida en protagonista plena – y al mismo tiempo elíptica – tanto de *Lengua madre* como de *Los manchados*; con *La niña, el corazón y la casa* (2011), sueño desgarrador de familia ya convocado en *Stefano*. Tanto la estructura intrínseca de novelas como *Tama*, *Stefano*, *Lengua madre* o *Los manchados* como la red de reenvíos que las vincula y enlaza con todas las otras, apunta a la escritura de un vasto relato coral en constante proceso de expansión.

Diseminado y proliferante, el diálogo, relación y conversación entre los textos citados, de hecho penetra el conjunto de la obra de Andruetto,¹ sin distinción entre destinatarios (público infantil, público adulto). La construcción conectiva y en espiral de su discurso narrativo certifica el concepto defendido por la misma autora de una “literatura sin adjetivos,” al hablar de su escritura.² Dentro de esta constelación de obras en diálogo, una filiación directa y declarada vincula *Lengua Madre* con *Los manchados*: ambas novelas se centran en la misma protagonista, Julieta, y en su búsqueda resemantizadora de los modelos parentales. La ausencia y los ausentes (la madre, en el texto de 2010, el padre, en el de 2015) suscitan una poética del silencio y de las voces, una retórica de la reticencia, una semántica de la memoria, cuyo objetivo es la *mise-en-scène* del acto narrativo como discurso en el que la omisión, el vacío y la plurivocidad participan de la representación tanto como el recuerdo y la constancia autobiográfica. Considero que los orígenes de este discurso, que se extiende a lo largo de toda la obra de Andruetto con múltiples facetas aplicativas, se remontan a la elaboración del tema de la errancia, del desarraigo, de la emigración como muerte simbólica y crisis de la presencia (De Martino 58). Son temas presentes desde las primeras narrativas de la escritora, con una paradigmática explicitación en la novela *Stefano*, dedicada a la historia de su padre y a su destino argentino. Vale la pena recordar que los protagonistas de esta novela – Ema y Stefano – son los abuelos de Julieta, protagonista a su vez de *Lengua madre* y de *Los manchados*.³

¹ Al conversar con la periodista Ivana Romero sobre *Los manchados*, Andruetto se detiene en la “persistencia de ciertos temas” en su literatura y comenta: “Es como si mi escritura estuviese volviendo una y otra vez sobre cuestiones como la dictadura y la memoria, por ejemplo. Me planteo objetivos formales, eso sí. Aquí en *Los manchados* se trata de la escucha de relatos orales que cuenta, esencialmente un grupo de señoras mayores. En *Lengua madre*, la búsqueda es a través del género epistolar, de esas cartas con las que Julieta puede ir reconstruyendo la figura de su madre.”

² Véanse a este respecto las reflexiones de la escritora sobre la relación – “siempre inquietante para mí,” escribe – entre la literatura para niños y la literatura a secas. Dichas reflexiones se anuncian a partir de la ponencia presentada en la Jornada de Literatura Infantil y Juvenil “Abrir un libro, abrir el mundo,” realizada dentro del marco del Seminario de Literatura Infantil Latinoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires el 5 de julio de 2008. El título de dicha ponencia es “Hacia una literatura sin adjetivos” y toma como referente el texto de Juan José Saer *Una literatura sin atributos* (1988). En 2009, Andruetto reúne las conferencias sobre el concepto de literatura dictadas en distintos foros en el volumen publicado en Córdoba por Comunicarte, *Hacia una literatura sin adjetivos*.

³ Lo explicita la misma autora en la entrevista a Romero (*supra*, nota 1).

Genealogías

En *Lengua madre* el eje narrativo gira alrededor del desciframiento o descubrimiento del testimonio de la madre, Julia, por parte de la hija, Julieta. Militante y perseguida, Julia ha tenido que encerrarse en el sótano de una casa de amigos en Trelew, desapareciendo sin desaparecer, a lo largo de cuatro años. En el sótano nace Julieta. Para protegerla, Julia se desprende de ella y la entrega a sus padres. La figura de la madre se instalará imaginativamente en Julieta como figura del abandono, de la desunión y del descuido, enjuiciada por el furioso dolor de una niña que interpreta la militancia de la madre (junto con la del padre) como acto egoísta, de desamor hacia ella: “[y] entonces se pregunta por qué sus padres – por qué su madre que como ella se ha criado en esa casa – habrán ahogado sus mejores sentimientos para correr detrás de una idea” (32).

La narración pone en escena el tema controversial de la maternidad tal como se dio entre las militantes setentistas: para algunas los hijos eran para los tiempos de paz, para otras una presencia que motivaba en última instancia la lucha por un futuro mejor (Amado 140-44; Domínguez 169-70). En la novela, el tema deja de estar bajo el dominio de las madres y su enfoque cambia: ahora la perspectiva es la de una hija, cuyo punto de vista desvía la reflexión del ámbito político (sinónimo de un poder materno, inescrutable y duro, vacío de palabras compartidas) e instala en su lugar una mirada otra, problematizadora y rebelde con respecto a la autoridad de la madre, percibida como omnímoda. Al calificar de inconsciente a su madre revolucionaria, Julieta cuestiona el modelo de su militancia, generador de una relación abandonica, que justifica por antítesis traumática su inicial rechazo de todo compromiso, su indiferencia política.

La dinámica intersubjetiva de la militancia, en lo que afectó la relación entre padres e hijos, es un argumento todavía poco explicitado en literatura. Por lo general, ha sido tematizado desde la perspectiva de las madres, como es el caso de *Oblivion* (2007), de Edda Fabbri, testimonio de sus doce años de cárcel (1973-1985) en Punta Rieles, Uruguay. En *Lengua madre*, testimonio ficticio que produce el estallido póstumo de las múltiples voces que el testimonio directo auspiciaba, el silencio de los hijos toma la palabra. Este silencio finalmente hablado ficcionaliza una opción posible con respecto al desgarramiento del abandono: la hija castiga a la madre por su ausencia, negándose a acudir a su llamada mientras se está muriendo. Dos silencios dialogan, junto con dos testimonios entrelazados, ambos – desde perspectivas diferentes – atravesados por el trauma y el duelo: el de Julieta, la hija

que todavía no ha podido encontrar la palabra de la madre; el de Julia, que todavía no ha podido ofrecer su palabra, separados los dos amores – el filial y el materno – por una época trágica y sus secuelas.

La palabra de la madre como palabra civilizadora, humanizadora (Recalcati 30), se reinstala a través de su herencia: una caja llena de cartas, dibujos, papeles. Son cartas de la abuela, del padre, de los amigos, de la misma Julieta cuando era niña. Una sola es de Julia: no habrá pues palabra materna autoritaria, obligatoria, dominante, que supedite a la ley del ancestro el descubrimiento – por parte de Julieta – del testimonio de Julia, de sus razones, sentimientos, elecciones. Julia ha sido la tesorera que con determinación y paciencia ha esperado que la hija volviera hacia ella para entregarle voces, murmullos, silencios grávidos, ecos reunidos en una caja que es archivo, un archivo que es herencia, la herencia una partitura en la cual Julieta tendrá el papel de intérprete. Ausencia y rearticulación de la ausencia: Julieta puede realizarla a partir del testimonio de su madre, un testimonio que no se propone como ideal normativo. La caja y los fragmentos, cunas y tumbas de un pasado archivado pero al mismo tiempo donado, disponible y componible, vivido y al mismo tiempo dejado para otra vivencia que vuelva a significarlo, silencian la autorrepresentación de Julia. De escribir en primera persona, Julia le impondría a su hija un “yo” literalmente incontestable, por ser las cartas una lectura póstuma de Julieta, cartas sin posibilidad de respuesta, intransitivas. A cambio de un relato autobiográfico y de un sujeto inmortalizado por su propia narración muda, la madre le ofrece a la hija una donación de elocuentes y vivos silencios en la forma de una caja de fragmentos incompletos, a su vez emblema de un pasado incompleto, que no ha acabado todavía. Lo que Julia no dice forma el lugar desde el que Julieta puede empezar a decir, completando con su búsqueda los vacíos. La incompletud del relato del pasado insta a la heredera a apropiarse de su deseo de ser volviendo libremente a la madre, después de haber cruzado toda la angustia del duelo por lo perdido. Y Julieta:

más que leer descifra, interpreta en las cartas las preguntas y respuestas que con respecto a ese tiempo se dieron su abuela, su madre, las amigas de su madre, su tía . . . traduce lo que ellas dicen haber sentido, lo que escribieron. Lo hace intentando no traicionarlas, no traicionarse. Lee signos, marcas – leves pero indelebles marcas – de mujeres, en papeles, en pañuelos, fotografías, dibujos y tarjetas . . . como en el idioma secreto de las mujeres chinas. Lee y se inserta en una genealogía de la que es parte. (155)

El silencio y las voces

La palabra de Julia se cumple pues en su ausencia. La omisión, la laguna, la reticencia, la elipsis son las figuras que conforman el espacio donde se realiza el discurso: espacio enunciativo vacío, el de Julia, que permite al de Julieta llenarse (de sentido).

En *Los manchados* se da un paso ulterior hacia una retórica de la figuración de ausencias. Después de haber encontrado en sí, en su propio relato, a su madre, Julieta se constituye en foco de otra búsqueda, la de su padre. Un padre ausente, en *Lengua madre*, empujado al margen del texto por la centralidad de la relación materna, una relación simbólicamente necesaria para conformar el discurso sobre la transmisión del “saber maternal.” Se debe a Luisa Muraro (2006) la conceptualización del saber maternal como metáfora del pensamiento de la no violencia, ya que se trata de un saber que promociona otro orden simbólico para la cultura. Un orden basado en la carencia y no en la potencia; en la naturaleza relacional del ser humano, que se reconoce permanentemente como “parte de”; en la ética del cuidado y del deseo; en la afectividad como recurso de salvación.

El trabajo del duelo, que en *Lengua madre* se realiza a través de la restauración del vínculo de mutuo y agradecido reconocimiento entre la hija y la madre, determina la evolución del personaje de Julieta, en el cual van progresivamente desactivándose los aspectos de subalternidad, ambigua dependencia y resistencia a la relación con la madre y con su pasado. El nuevo nacimiento del personaje, madurado en *Lengua madre*, muestra sus consecuencias en la poética del texto sucesivo, *Los manchados*. Si en la obra anterior el personaje estaba sometido a las leyes del cambio (iniciático), en su posterior desarrollo su figura se define por la fijación y el manejo de temas simbólicos y de recursos formales que se radicalizarán. En efecto, mientras que en *Lengua madre* el relato de Julia se establece por la alternancia y cadencia de voces y silencios propios, centrándose en el diálogo, si bien póstumo, que la instancia maternal provoca e implica, en *Los manchados* la subjetividad de Julieta abdica a la representación. O, mejor: su representación se reduce a pura esencia gramatical, mera invocación a un destinatario (ella misma) que provocará el evento comunicativo, o sea la narración de los otros. El texto se construye, en efecto, mediante los múltiples relatos de los testigos que han conocido al padre de Julieta en Tama, su supuesto lugar de nacimiento: “Julieta nunca aparece con su propia voz, sino instalada por otra voz que la convoca al relato” (Romero).

El “principio de la incertidumbre”⁴ teorizado por Pampa Olga Arán en “Temporalidad y narratividad,” eje de la construcción formal de *La mujer en cuestión*, rige también la arquitectura narrativa de *Los manchados*, pasando por la mediación realizada en *Lengua madre*. Si en *La mujer en cuestión* las reticencias y las omisiones, la pluralidad y la ambigüedad de los puntos de vista delimitan un horizonte de sentido negado o imposible, en *Lengua madre* la polifonía de voces productoras del retrato de Julia postula la superación del duelo por la muerte del sentido. El silencio de Julia, arrullado por la voz de los afectos, lejos de ser contemplación disfórica de la derrota del sujeto, de hecho celebra su activa plenitud tanto en presencia como en ausencia. Un silencio no mortífero, pues, ni desarticulador, sino uno que permite e impulsa la afirmación de la voz de la heredera, no subyugada por el poder materno. El silencio, en *Lengua madre*, no significa afasia sino agudización de la percepción, instigación a la presencia en la escucha, relación, desactivación de la amnesia a través de la tensión incesante de la búsqueda.

Otro silencio, aun más radical, se adueña de *Los manchados*: cesa el susurro de voces propio del diálogo, y le sucede el silencio de la plena escucha. Después de haber “puesto en forma” (Arfuch 23) la vida de su madre, necesitando completar el espacio biográfico familiar con la del padre, el “yo” de Julieta – instalado en la genealogía materna – produce la ulterior evolución del legado relacional enriqueciéndolo con la renuncia a su protagonismo textual, para que solo el otro se coloque en el centro de la narración. Reduciéndose a partícula del discurso, este “yo” reivindica una sola función: la de mediador, facilitador del discurso ajeno. Instancia oculta, esta subjetividad genera de hecho las palabras de los otros: es para contestar a sus preguntas que nacen las respuestas de sus interlocutores, provocando el relato. Su presencia se contrae hasta la entropía, para volverse una invocación quintaesenciada en la boca de sus interlocutores: “Así que usted es su hija” (16), le dice Emérita, una de las posibles madres de su padre; “Adelante, señorita, ¿de modo que usted está intentando reconstruir la historia de Tama y la Región Noroeste?” (47), la interpela Elpidio Melitón Brizuela, director del Archivo histórico; “Efectivamente, Julieta, mi apellido es Linares” (84), le dice Milagro, alter ego divertido y paródico de la misma An-

⁴ Pampa Arán explica: “La novela aparece organizada como un informe, es decir un documento presuntamente objetivo, es una sucesión de entrevistas, testimonios orales que solo permiten entrever no tanto lo que está en las palabras, sino lo que se oculta, lo no dicho, lo que está, estuvo o sigue estando más allá de las palabras . . . rompecabezas con diferentes dibujos alternativos y piezas rotas o inservibles. La mujer en cuestión es una mujer cuestionada por ser tal, por no responder a los modelos en vigencia . . . el principio de incertidumbre socava la objetividad de género del informe” (“Temporalidad y narratividad” 2).

druetto y autora de “esa novelita que recrea la historia de nuestra familia” (85), es decir *Tama*.⁵

Hija, señorita, niña Julieta, Julieta, Niña, hija mía, querida, m’hija: estas invocaciones imprimen en el texto las marcas de la presencia de Julieta. Su relato biográfico, cuya urgente puesta en forma ha sido determinada por la muerte de su madre y la ausencia de su padre, resulta de la alusión a su presencia por parte de sus interlocutores: relato indirecto, pues; nunca autorrepresentación sino heterorrepresentación: representación a través de las palabras del otro. Al mismo tiempo, la consistencia del otro está suscitada por la invitación de Julieta a que hable, a que cuente. Circuito de recíproca reducción a instancia del discurso ajeno, la conversación en *Los manchados* le impone una vertiginosa y laberíntica sucesión a los turnos del habla. Se insinúa por un lado una crispación en la solidez de la paridad que permite la interacción. Por otro lado, si se existe solo en la narración del otro, el otro es testigo de la propia presencia y existencia y su narración asume un carácter testimonial. Por último, la ausencia está imposibilitada por el acto narrativo, acto de permanente rememoración, garantía de presencia. La relación continua del discurso de Andruetto con el fantasma de la desaparición y de su memoria late en esta poética de la palabra presentificadora: una palabra cuyas incertidumbres, omisiones y silencios certifican la existencia de una dimensión de la realidad que queda más allá de la ficción, ampliando los márgenes del texto. Al respecto, sugiere Nicola Gardini:

Es justamente porque el arte no puede abrazar la totalidad de la vida, y la verbalización puede llegar solo hasta cierto punto, que la experiencia relatada de manera incompleta, con lagunas, adquiere el valor de verdad . . . No diciendo, se sugiere una totalidad que, en nombre de ese no decir, se supone auténtica, incontestable y digna de escucha. Lo omitido produce una impresión de verdad. En efecto, se oculta solamente lo que es verdadero. (46, traducción mía)⁶

⁵ El recurso es constante a lo largo del texto. Otros ejemplos, siempre dirigiéndose a Julieta: “La madre de su papá todavía vive, *niña Julieta*” (63), le contesta Arminda, hermana de Emérita; “[n]o, *Niña*, yo no le hablo de esa época, yo le estoy hablando de mucho antes” (103), le repite Petrona Paula, la única mujer del pueblo que le “promete” a Julieta quienes son sus verdaderos abuelos; “no llore, *hija mía*, no llore . . . no llore más” (131), le murmura la Hermana Dora para consolarla de no haber nunca visto a su padre; “¿Quién te dio mi número, *querida*?”, la interpela La Rubia, amiga de Clivia, esposa de un militar y madre adoptiva de Nicolás; “Como le venía diciendo, *m’hija*” (171), la tutea Pepe, esposo de Emérita, para contarle todo el miedo de la época en la que Nicolás se refugió en su casa.

⁶ “Appunto perché l’arte non può abbracciare la totalità della vita e la verbalizzazione arriva solo fino a un certo punto, l’esperienza narrata lacunosamente acquista il valore di verità . . . Non dicendo si suggerisce una totalità che, proprio in nome di quel non dire, si presuppone autentica, incontestabile e degna di ascolto. L’omesso produce un’impressione di verità. Solo quel che è vero, infatti, va soggetto ad occultamento” (Gardini 46).

Prácticas de la ausencia

La construcción del “yo” de Julieta, elusiva y elíptica, provoca la escucha y la búsqueda. Contraído en pura función lingüística, el personaje parece esencializar su actuación alrededor del poder generativo de la primera persona. Sin embargo, como si en *Los manchados* se practicara una meditación sobre el tema benvenistiano de los pronombres personales (Benveniste 251-57), como si el texto asumiera la crítica de la lógica individualista implicada por la primera persona y la intuición de la impersonalidad acogedora de la tercera (Esposito 127-83), el “yo” de Julieta – su sigilosa actuación enunciativa – renuncia a afirmarse como mirada totalizadora. Siendo un “yo” que se patentiza por el trámite del relato de los otros, su imagen se da como resultado de la narración. Una narración que lo testimonia, y al mismo tiempo lo proyecta *au-dehors du texte*, en una tensión constante entre posibilidad/imposibilidad de decir/decirse/ser dicho. En su estudio sobre *Memoria y autobiografía*, Leonor Arfuch nos brinda una clave de interpretación que permite situar un texto como *Los manchados*: “El espacio biográfico” – escribe comentando su auge contemporáneo – “pone en forma esa incierta vida que todos llevamos, cuya unidad no existe fuera del relato. Dicho de otro modo: no hay un sujeto o una vida que el relato vendría a representar, sino que ambos – el sujeto, la vida – en tanto unidad inteligible, serán un resultado de la narración. Sin la narración solo existiría el sordo rumor de la existencia” (75).

De hecho, Julieta no existe fuera del relato de los otros. Se ausenta del papel protagónico convencional del “yo,” y lo confía a la mediación, al testimonio, de terceras personas. Esta flagrante omisión, o sea, la construcción en ausencia del personaje generador del texto, se apoya en algunas estrategias estilísticas. Ya se mencionó la invocación de su persona como destinatario de la conversación que sus interlocutores desarrollan. Otra figura interesante que amplifica la invocación es la repetición y la cita de sus palabras, es decir, de su relato, dentro del relato ajeno, por ejemplo en el del doctor Elpidio Melitón Brizuela: “Adelante señorita, de modo que usted está intentando reconstruir la historia de Tama y la Región Noroeste? . . . su interés se inserta en el marco de una investigación que está haciendo en el Instituto de Romanística de la ciudad de Munich, Alemania, una investigación de doctorado, por lo que infiero” (47).

Los ejemplos de esta práctica son incontables, ya que se extienden a lo largo de todo el texto provocando la construcción de múltiples biografías: no solo la de Julieta se edifica a través de las citas de su relato, del que se apropian los relatos de los otros, sino que todos los relatos se entrelazan en

un juego de espejos y espejismos, cada uno de los personajes presente tanto a través de su autorrepresentación como de la representación establecida por los demás, completándose o rearmándose continuamente. El vértigo anecdótico se sustenta en algunos recursos estilísticos: además de la cita, o de la cita de la cita (“son nomás cosas que me han contado,” dice Petrona Paula, por ejemplo, al referir a Julieta el paso de su padre por Tama) (111), se utilizan con frecuencia la figura de la aposiopesis (reticencia) o *praecisio*, que corresponde al acto de silenciarse, sin completar su propio discurso, figura a menudo marcada por los puntos suspensivos. Se trata de una figura clásica de la retórica del silencio (Mortara Garavelli 81-87), que confía en la interpretación del destinatario, instigándole a una amplia acción cooperativa (Caffi 645). En *Los manchados*, el uso de la *praecisio* produce el efecto de recíproca incompletud de cada relato, una incompletud que no evoca la poética del fracaso de la narración (y de su verdad) sino que al contrario provoca una poética de la necesidad o de la cooperación: cada laguna, cada no dicho, cada omisión o reticencia construye un vacío en el discurso individual que es apertura a la intervención del otro, y viceversa. La narración aparece como un entramado de enigmas, en el que se expresa un saber oscuro. Las citas constituyen los restos de este saber, huellas, indicios, partes de una totalidad que tiene que ser reconstruida: “‘Citar’ significa reclamar, evocar con insistencia (el verbo en su origen es un verbo frecuentativo). Lo ausente aparece, sin perder su constitutiva ‘ausentidad’ y habla, y lo que dice se confunde con la palabras del que le ha interpelado. Yo y el otro. Yo en el otro, y el otro en mí sin restos. Ya no falta nada. Se llena una laguna, desaparece un intersticio” (Gardini 180, traducción mía).⁷

La cadena de citas interrumpidas, diferidas, dejadas en suspenso, completadas en otro lugar enunciativo del texto, enmarcadas con puntos de interrogación o de suspensión, al alternar llenos con vacíos, constituyen el mayor trámite para delatar el verdadero objeto y objetivo de la novela: la vida, las vidas, como memoria; la memoria como narración; la narración como tejido o entramado de voces. La construcción del texto, basada en lo no dicho, en lo que no se dice plenamente, en lo que se dice apenas, en lo que se dice que se dice, configura la necesidad de la dialéctica entre lo vacío y lo lleno, lo ausente y lo presente, cuya alternancia certifica “que lo lleno no coincide con el todo, y lo vacío no coincide con la nada; ambos se inter-

⁷ “Citare” significa richiamare, evocare, e insistentemente (il verbo è un originario frequentativo). L’assente appare, pur senza perdere la sua costitutiva “assentità,” e parla, e quel che dice si confonde con le parole di chi l’ha richiamato. Io nell’altro, e l’altro in me, senza residui. Nulla più manca. Una lacuna si riempie, un interstizio sparisce (Gardini 180).

cambian papel y substancia, reforzándose y apoyándose mutuamente, lo que le permite existir a la estructura que los trasciende” (Gardini 60, traducción mía).⁸ Y esta estructura es justamente el texto/tejido.

Texturas

Si en *Lengua madre* el gran objeto simbólico era la caja con su enrarecido contenido, en *Los manchados* este objeto trasciende en nudo metafórico esencial a través del mitema del ovillo que las narraciones enredan y desmadejan continuamente, en una permanente reelaboración del texto/tejido, esto es, de la memoria. En *Lengua Madre*, como bien lo señalan Corinne Puhill (147) e Ilaria Magnani (276-77), el mitema de Penélope como tejedora vigila la construcción del tiempo de Julia, tiempo de ilimitada espera, que se declara simbólicamente a través del hilo que sus benefactores le compran para soportar el encierro en Trelew y que ella usa para tejer, destejiendo todo cuando se le acaba. Un hilo que de hecho Julia seguirá urdiendo también al salir del encierro, en la paciente espera de Julieta, para la cual conformará el impalpable texto/tejido de su herencia. Por otro lado, en *Los manchados*, la figura de Penélope, claramente subyacente, acentúa la vertiente de la “destejedora”: su tarea mítica es la de elaborar un texto/tejido de estructura filamentosa, cuyo efecto metafórico apunta a una narración que es retículo donde se aglutina la materia oscura del relato.⁹ Los hilos de esta narración, en efecto, se atan y se desatan, sugiriendo una trama permanentemente cambiante de relaciones y dependencias, una trama abierta, en elaboración incesante. En la última novela de Andruetto, es Milagros el personaje que le da una consistencia más explícita al símbolo del hilo y del ovillo:

⁸ “il pieno non è un tutto e il vuoto non è un niente; anzi, i due – il vuoto e il pieno – si scambiano ruoli e sostanza e si rafforzano e legittimano l’un l’altro, permettendo alla struttura che li trascende di esistere” (Gardini 60).

⁹ La fuerza de este eje simbólico se declara y confirma a partir del epígrafe del texto, sacado de un poema de Juana Luján, hija de Andruetto. Los versos pertenecen a la primera sección (“Árbol familiar”) del volumen *Danger* (2011), y precisamente al poema XIII, en el que leemos: “Dedicada / a destejer la línea / antiguamente trazada con semen / a dar testimonio de sus mitos / del gens mortaliu / busca nombres / entre los nombres / hasta dar con el suyo / y cerrar el círculo” (énfasis mía). Sobre la relación entre la obra de Andruetto y la de Luján, su “polinización literaria mutua,” véase la interesante entrevista de las dos autoras por Flavio Lo Presti (2015), en la que se hace amplia referencia a temas esenciales para ambas escritoras (lo genealógico, lo femenino, los orígenes dispersos, diaspóricos y nómádicos, la cultura norleña y sus expresiones orales y mitológicas). Tanto *Danger* como *Los manchados* se instalan en “un mundo de mujeres solas, peñadas, vejadas, abandonadas, fortalecidas en matriarcados poblados de relatos y fantasmas.”

[D]esciendo de esa Martirio Linares de la que habla, soy nieta de una hija que ella tuvo cuando ya grande, pero como no me crió mi madre sino otras muchas mujeres que vivían en la casa, no podría decir a cuál de ellas cabría llamar mamá . . . Soy pariente, claro que sí, de Emérita, de Arminda y también de Petrona Paula; prima segunda de ellas soy. Ahora hace tiempo que no tengo trato, pero las he visitado a todas y las consulté cuando hacía mis investigaciones para escribir el libro . . . Aunque ella . . . ¿cómo decirlo . . . ?, han sido esquivas conmigo y un poco fantasiosas; en fin, que bien vivas son y, cuando quieren, saben enredar el hilo o desmadejar el ovillo. (84)

Milagros es la “autora de ese libro de memorias que [Julietta] menciona” (84), o sea de *Tama*, relato dentro del relato, incrustado en la estructura de *Los manchados* como fisura de su completud y autonomía: pre-texto que transforma el texto en tesela de un *continuum*, de un retículo rizomático que impone a todo relato una superación, un más allá de la *fictio*, donde todavía no habita la escritura y que está a la espera de ella. Tratos autoficcionales, mediados por un distanciamiento paródico, juegos – al citar *Tama* – entre autorrepetición¹⁰ y heterorrepetición:¹¹ el texto (*Tama*) en el texto (*Los manchados*) expande lo ya experimentado en *Lengua Madre* a través del uso de las cartas de Julia (fragmentos de relatos dentro del relato), desdibujando ulteriormente las fronteras entre lo real y lo ficticio. *Tama*, como *Los manchados*, es ficción. Sin embargo, al proyectarse cada una de las narraciones fuera de ellas mismas, se asevera la vigencia de una realidad poderosa y magmática, todavía no captada por el relato.

En Andruetto, la metafórica de la memoria (Weinrich 11-14) almacena reiteradas imágenes textiles en las que memoria y olvido, presencia y ausencia, se compenetran de manera inescindible, para conformar tramas sucesivas e incesantes. Su finalidad no es la perfección en sí de la obra, sino su donación y trasmisión, siendo estos los únicos hilos que no tienen que cortarse, sino más bien renovar dibujos: “Es que la memoria es así, hecha de retazos” – comenta la escritora en una entrevista con Romero –, “[h]ay quien recuerda algo y hay quien dice recordar exactamente lo contrario. Todo esto arma un *tejido* inestable.” Trabajo de cooperación, pues, de colaboración, de puesta en común, es el trabajo de la memoria, esfuerzo colectivo, plural, polifónico, heteroglósico.¹²

¹⁰ La misma Andruetto es autora del texto en su edición de 1993, por la Editorial de la Municipalidad de Córdoba.

¹¹ Milagros es la autora de esta misma edición, que lleva fecha, editor y ciudad diferentes: 1984, Ediciones del Noroeste, Ciudad Benemérita de Tama.

¹² Sobre la escritura polifónica y heteroglósica de Andruetto, véanse los trabajos de Pampa Arán en “Temporalidad y narratividad” y de Alejandra Nallim en “La lengua de la patria: el exilio.”

La caja en *Lengua madre*, el hilo que se enreda y el ovillo a desmadejar en *Los manchados*, representan dos elocuentes ejes metafóricos que iconizan las opciones del proceso narrativo: por un lado, el archivo como colección de fragmentos en espera de montaje, fragmentos de precario, cuando no ausente, sentido, hasta el momento en que dicho sentido se haga presente a través de su cotejo e interpretación; por el otro, el texto como tejido, o sea como trama en la que alternan espacios llenos y espacios vacíos, historia, memoria, olvido. Presencias y ausencias. En ambos casos, tanto para la caja que es archivo, como para el texto que es ovillo, no hay lugar para un concepto del “yo” individualista y totalizador. Para que operen, ambos dispositivos necesitan un sujeto multiplicado y multiplicador, un sujeto generado por un “yo” dispuesto a la renuncia de sus prerrogativas “institucionales,” y a la abertura hasta el desvanecimiento, como sucede, definitivamente, en *Los manchados*.

Encontrar patria

Si a través de Milagros se deposita en el corazón del texto el mitema del hilo y del ovillo, es para afirmar una poética del acto narrativo como desplazamiento y errancia de la memoria entre subjetividades y otredades, entre la convicción y la ficción del relato. La confusa genealogía de los padres que en *Tama*, *Lengua madre* y *Los manchados* motiva la inagotable *quête* de sus personajes, refleja lo que Arán llama un “dramático tejido de identidad” (“María Teresa Andruetto” 7), cuya piedra fundacional ha sido, en mi opinión, la novela *Stefano*, ficcionalización de la historia del padre emigrante de la misma autora.

El núcleo simbólico de la ausencia, subyacente en toda la narrativa de Andruetto, se pone explícitamente en escena a partir de *Stefano*, anunciándose como marca de la condición migratoria en cuanto condición traumática. Relato de la dramática separación de un hijo de su madre, esta breve novela refiere la historia de un chiquito italiano que en los años treinta parte para Argentina en búsqueda de un futuro mejor, huyendo de la pobreza extrema y del hambre. El mismo Stefano, intercalándose con un narrador omnisciente e impersonal, cuenta su vivencia migratoria a la esposa, Ema, a través de una narración catártica y sintética. El tema de la ausencia y de los ausentes se erige como el gran tema de la novela, señalando el profundo entendimiento de la condición migratoria por parte de la autora, hija de inmigrantes y definitivamente marcada por la vivencia de su padre, la cual conforma una herencia insoslayable en su literatura. Para comprender la honda penetración de esta historia familiar, no hay palabras mejores que las de la misma Andruetto en el epílogo de *Stefano*:

Soy hija de un partisano que llegó desde el norte de Italia a Argentina en 1948 . . . También mi mamá es hija de inmigrantes italianos que llegaron a Argentina hacia finales de mil ochocientos. El agradecimiento al país que le había permitido trabajar y formar una familia, fue la otra cara de la tristeza que le causaba a mi padre el desarraigo . . . Aunque *Stefano* no relata la vida de mi padre, hay muchas cosas de él en el libro, cosas desperdigadas aquí y allá, sobre todo pequeñas anécdotas y rasgos familiares . . . Si un libro es una manera de entrar en el mundo, la escritura de *Stefano* me permitió adentrarme en el hambre, en el desarraigo, la tristeza, de muchos hombres y de muchas mujeres que salieron de donde estaban, en busca de una vida mejor. (87)

A partir de este resto biográfico, la marca mayor que se instala en el corazón de la narrativa de Andruetto es sin duda la del desarraigo, un desarraigo percibido no solamente como vivencia individual, sino colectiva. Los personajes de esta narrativa siempre son nómadas y diaspóricos. Se caracterizan por la incesante imposibilidad de echar raíces en una geografía concreta. El único lugar que resulta disponible para volverse a arraigar es el de la memoria, según lo narra otro gran escritor de la migración ítalo-argentina, Mempo Giardinelli en su libro *Santo oficio de la memoria* (2009).

En *Stefano*, la primera y la segunda persona se alternan, conformando dos marcos narrativos, para contar una historia de la migración que, en ciertos aspectos, se diferencia de la estructura prevaeciente en la literatura migratoria contemporánea. En efecto, no se trata ni de una novela familiar, al estilo epistolar de Laura en *Quando Dio ballava il tango* (2005), ni de una novela saga, con sabor a epopeya, como la de Giardinelli (Perassi 212-14). Su eje lo fundamentan la relación entre el hijo, Stefano, y la madre, Agnese, su desgarramiento frente a la emigración del joven, y el vacío de una ausencia que el dolor presentifica sin intermisión. La pérdida y la culpa sustentan la novedad de la condición de Stefano en cuanto emigrante. En el recuerdo, la relación con su madre – afecto fundacional, garantía de existencia – se vuelve fantasmática, tragada por el vacío de la separación. Al extravío de la mirada definitoria de la madre, sucede el de los lugares familiares, cuya realidad tiene que convertirse en puro recuerdo. La condición de emigrante, cada vez más experto en lejanías, le impone a Stefano la sustitución de dichas presencias con el relato y con la memoria: vueltas inmatriciales por el recuerdo, las figuras de su pasado viven en tanto narradas y narrables. El texto biográfico y autobiográfico que Stefano le entrega a su esposa, Ema, resulta a partir de aquí la única posibilidad de mediación entre el mundo de los vivos (los que se fueron, los que rememorando cuentan su pasado: Stefano) y el de los muertos (los que se quedaron, petrificados en la pérdida de los afectos y, con ellos, de su propio futuro: Agnese). La migración se configura como evento definitivamente luctuoso, evocado por el mitema del descenso al averno que subyace en su conformación textual:

“Nadie ha regresado para contar” (73), le dice Agnese a Stefano, tratando de vedarle el viaje. El acto narrativo proporciona la clave de salvación para cruzar el infierno (por otro lado imagen recurrente en la narrativa del viaje migratorio), construyendo finalmente el puente bajo el cual fluye la memoria: una memoria “que no acaba . . . vuelve como el agua, y te moja, y me moja” (67), sugiriendo la fuerza disgregadora del pasado hasta cuando no se le “ponga en forma” a través del orden del relato. Otro motivo arquetípico se suma, pues, a la construcción simbólica y mitificadora a través de la que se realiza el relato del duelo: el del agua que fluye y que, al fluir, lava los recuerdos. El reenvío al río Lete, dispensador del olvido a las almas de los muertos, soporta otra vez el discurso sobre la ausencia y la muerte como formas sustanciales del viaje migratorio. Siguiendo a Harald Weinrich, una metafórica de la memoria se conjuga con otra del olvido en la narración de Stefano: el agua por un lado borra los recuerdos, por el otro los aloja en el elemento líquido, amniótico, que los vuelve inestables, cambiantes, pero también germinantes. El agua diluye y al mismo tiempo penetra (“me moja”) y el territorio del recuerdo se proyecta como paisaje de sombras imprecisas. Sobre este paisaje mnésico se yergue la figura de la madre sepultada en la ausencia del hijo, madre maldiciente y terrible, calcinada en un grito que es furiosa maldición contra la tierra que le está tragando al hijo: “Maledetto Cristoforo Colombo que descubrió la América” (74). Solo al final del viaje infernal, la tierra fértil del vientre de Ema, que gesta al hijo venidero, podrá reorientar las imágenes del duelo en imágenes de regeneración, posibilitando ese nuevo comienzo que autoriza el relato: “Ahora que te veo andar por la casa, haciendo las cosas de los dos . . . y la memoria, esta memoria, me golpea . . . sé que todo sucedió para que te lo contara, Ema” (72).

La migración como desgarramiento de la red familiar se erige en *Stefano* como núcleo traumático. Un núcleo que permanecerá en el fondo de los personajes sucesivos de Andruetto, perfilando una antropología argentina marcada por los efectos de este duelo originario, por las confusas genealogías que el evento migratorio provoca, por la necesidad de explorar nuevas formas de la memoria, a fin de restaurar presencia, ciudadanía, sobre las bases complejas de la ausencia de orígenes territoriales, de su (con) fusión.

Hacia una poética de la escucha

La narrativa de la migración suele reincidir en el concepto de que la historia migratoria se funda en una herida profunda (separación traumática de los afectos, pérdida de lo conocido, crisis identitaria). Se la podrá reparar solamente de forma simbólica, es decir narrativa, nunca en el plan histórico.

El espacio de los orígenes se quedará vacío para siempre y determinará una carencia, una ausencia que se resemantizará solo tras su traducción en relato y recuerdo. Texto/tejido.

La narración migratoria, por otro lado, apunta a reconstruir lo que Evitar Zerubavel define como la “topografía sociomental del pasado,” una narración, pues, que archiva y organiza el pasado, encargándose de rehabilitar las conexiones icónicas, discursivas y biográficas con lo perdido, lo extraviado, lo desvanecido (12). Mediante su relato, Stefano, voz de una historia individual siempre colectiva, construye su nueva casa, su nueva patria, utilizando la narración como mediación entre lo perdido y lo encontrado. Un relato transhistórico y transgeneracional que se ofrece a los otros, como todo acto de memoria, ya que Stefano lo transfiere a Ema; Ema está esperando una hija; Ema y Stefano son los padres de Julia, abuelos de Julieta. Esta transitividad empuja al “yo” del protagonista fuera de su circunstancia biográfica, fuera de su mismo relato, y lo define como un “yo” metonímico que se expresa “en nombre de,” o sea como parte de esa ilimitada cadena de hombres y mujeres que a lo largo del tiempo ha conformado la historia de la migración. Una historia vivida infinitas veces, sin embargo muy pocas veces verdaderamente escuchada, y que por eso todavía no se ha conformado en patrimonio colectivo de la memoria.

En *Stefano*, pues, el “yo” del narrador se agiganta y al mismo tiempo se difumina, saliendo de sus fronteras subjetivas y resurgiendo como corallidad. Lo que se impone en el texto no es solo el relato de una experiencia, sino más bien su transmisión. En efecto, el relato de Stefano está posibilitado por la presencia de la esposa dispuesta a la escucha: la novela consiste en la interacción dialógica entre Stefano y Ema, la cual impide que el relato de él se reduzca a monólogo, a historia familiar clausurada dentro de las paredes domésticas. Prefigurando la estrategia estilística que volverá explícitamente en *Los manchados*, y con precedentes por lo menos en *Tama*, *La mujer en cuestión* y *Lengua madre*, Stefano experimenta el papel esencial de la tercera persona, ajena a los eventos narrados, pero necesaria para transmitirlos, después de haberlos escuchado. Sin Ema, o sea sin la tercera persona ajena a la relación entre Stefano y Agnese, la narración de esta vida migrante sería imposible. Sin embargo, Ema no existe en cuanto personaje textual definido y realizado. Su papel se cumple en un plan “meramente” gramatical: ella, como después Julieta, es puro destinatario, función locutiva indispensable para que la comunicación se realice. Fuera de esta función, Ema no tiene vida propia, y a lo largo de la narración se queda en el más discreto y humilde de los silencios. No se trata del silencio del silenciamiento, sino del silencio elegido por quien se dispone a acoger la voz del otro. El “yo” de Ema se ausenta para ceder el paso al de Stefano, se pone

en el margen (de la anécdota), en el umbral de la persona (gramatical), sin reivindicarse; al contrario, desactivando su instancia narcisista y convirtiéndose en pura función de la relación comunicativa, en pura apertura que posibilita el relato del otro, Stefano. Su narración se realiza por la presencia ausente de Ema, gracias a su invisibilidad textual, a su renuncia a hacerse presente en su totalitarismo subjetivo. De Ema, en efecto, la anécdota no dice nada, ya que su rostro, su vida, su historia no aparecen en el texto, excepto en algunos indicios sutiles dados por el mismo Stefano: “Tenías el pelo recogido con unas presillas y un vestido con margaritas” (79); “Eras casi una niña. Recuerdo que preguntaste. ¿Venís desde lejos?” (83). Es el narrador omnisciente, el que hace difuminar la primera persona de Stefano en la tercera impersonal, fijando con una pincelada exacta todo el valor simbólico de esta adolescente con presillas. La captura así, en el umbral de su casa, cuando por primera vez le abre la puerta a Stefano: “¿Quién es, Ema? – preguntan desde el fondo. Y Ema dice: No lo sé, *un hombre*” (89), autorizando el acceso de Stefano a la edad adulta. Estilizada en máximo grado, condensada en acto o gesto de la relación comunicativa, la figura de Ema se define mediante la pureza de un “yo” no sacrificado ni humillado por el silencio, sino poderoso por su fuerza simbólica: sin este “yo” que se ausenta de sí mismo y de la narración como biografía, construyéndose por elipsis, la narración del otro, su autorrepresentación, la transmisión de su experiencia, no tendrían lugar: “Ahora que estoy aquí, a tu lado, Ema, y te veo encender el fuego, el pasado regresa como si nunca se hubiera ido” (65).

Si una larga tradición contemporánea ha oficiado el culto de la lectura como liturgia sagrada que edifica el texto, la narrativa de Andruetto experimenta una alternativa ética y políticamente importante, fundada en la escucha, lo que significa revalorar las fuentes orales, además de las escritas. Más allá de la biblioteca, son las voces las que se acopian y batallan en los textos/tejidos de Andruetto, conllevando el eco de la tumultuosa oralidad de la cultura del noroeste, cuya marca se imprime especialmente en *Tama* y en *Los manchados*. De hecho, en esta última tesela del mosaico narrativo trazado por la escritora, el juego de las voces se vuelve vertiginoso: Julieta asume una función análoga a la de Ema en *Stefano*, ya que, como se observó anteriormente, el personaje de Julieta se estructura mediante su ausencia narrativa, siendo su papel el de la protagonista. Se trata de una ausencia que implica una presencia funcional a que los otros hablen, permitiendo la construcción del relato del padre: un relato indirecto, esta vez, no directo, como en el caso de *Stefano*. Un informe *sui generis*, ya encontrado en la *Mujer en cuestión*, cuyo proceso de transgresión genérica se apuntalaba en otra posible lectura de la categoría del “informe”: no solo noticia o instrucción

que se da de un evento, sino también adjetivo que alude a lo que no tiene forma, figura o perfección que le corresponda.

En todo caso, lo que todas estas narraciones problematizan, tratando de superarlo, es el monologismo del “yo,” para abrirse a un concepto definitivamente coral y polifónico del acto narrativo como acto de memoria: un acto que no colapsa, sino que se fortifica, aunque las verdades sean múltiples, diferentes, conflictivas o contradictorias.

Stabat mater

Confusas genealogías, familias dispersas, padres ausentes, huérfanos, hijos en búsqueda de nuevas filiaciones, desterrados, exiliados, nómadas, migrantes al interior o del exterior de Argentina, desplazados: detrás del marco socio-simbólico en el que se mueven todos los personajes de Andruetto, habita el trauma del desarraigo, la constancia de la pérdida de los orígenes, la latencia de una condición angustiosa relacionada con el vacío fundacional. El tema de la errancia, constitutivo de la narrativa de Andruetto, anima el movimiento y la tensión hacia nuevos enraizamientos propios de sus personajes, cuyo pasado se apoya en el territorio inestable de la memoria, siempre marcado por una falta, un desgarramiento, un abandono. *Stefano* pone las bases de esta búsqueda de padres y de patria cuyas secuelas repercutirán en todo el resto del territorio narrativo de la autora, sacudido de manera permanente por las tremendas descargas provocadas por la energía de la ausencia. En la historia del joven inmigrante, la pérdida de la madre es pérdida de su lengua y de su patria. El evento del naufragio, al navegar hacia Argentina, marcará con plena evidencia simbólica la catástrofe identitaria que conforma la condición migratoria: condición de doble ausencia, en opinión de Abdelmayek Sayad (71-82), ya que por un lado determina la desaparición del migrante de su propio mundo originario, por el otro lo invisibiliza en la nueva patria, borrándose la distinción entre emigrantes e inmigrantes, es decir silenciándose todo ese “saber del dolor” que otra gran escritora argentina, Syria Poletti, en *Gente commigo* (1957), indicó como carácter definitivo del viaje migratorio.

Stefano convoca en la escena del texto una poderosa figura de la ausencia, que se coloca en las capas profundas del identitema del migrante: se trata de la figura de la madre, Agnese, cuya representación utiliza los recursos del mito, para resignificar la imagen de la muerte, piedra fundacional de la condición migratoria.¹³ Al principio de la narración, Agnese se erige

¹³ Ernesto De Martino, en su conocido ensayo sobre comunidades campesinas del sur de Italia, *Morte e pianto rituale nel mondo antico: dal lamento pagano al pianto di Maria* (1958),

como *mater dolorosa*, eternizada por el recuerdo de Stefano, cuya memoria le quita historicidad para transformarla en ícono fantasmático de la separación y de la pérdida: con la mano levantada en grito mudo y funéreo al saludar al hijo que se va para siempre, la negra imagen llorosa de la madre se coloca en el umbral de la casa, petrificada en la frontera que separa el pasado del futuro. Una frontera que ella no podrá traspasar, quedándose fuera del tiempo histórico de Stefano, destinada a convertirse en fantasma que poblará sus sueños inquietos. Toda la escena de la separación está caracterizada por la metáfora del duelo y del espanto. Por un lado, Agnese mira “la curva que le tragaba el hijo” (9), configurando el paisaje como leviatán que devora al ser querido, mientras que, por el otro, Stefano encuentra a “una mujer en luto, que nuevamente le hace pensar en su madre” (10). Al volver con Ema al recuerdo de este instante originario, Stefano finalmente utilizará el nombre de la madre, siempre identificada por el pronombre (en cláusula arquetípica que la despersonaliza para transfigurarla en ente), describiéndola en su luto eterno: “Se llamaba Agnese, pero casi nadie la llamaba por su nombre. Vestía de negro, de negro hasta las enaguas” (16).

Ecos del “hermano” Pavese – escritor profundamente leído por Andruetto (2008) –, de su búsqueda de imágenes/símbolos para “plantarlos”¹⁴ en el corazón del relato y “salvarse del naturalismo” (Guglielminetti IX), se dan en esta transformación mítica de la madre. La transformación se fortalece convocando a las figuras ancestrales de mujeres no salvadas del infierno o de la muerte, como la esposa de Lot o Eurídice: “Me había pedido – recuerda Stefano – que *no mirara hacia atrás*, pero me volví una vez, antes de doblar y levantar la mano” (63, énfasis mío). Dejada en la muerte por el hijo, la representación de Agnese sigue articulando el tema de la ausencia al convertirse en figura fantasmática, en *revenant*, que aparece en los sueños de Stefano para testimoniar su condena al dolor desde las tinieblas de su

observa que la emigración estaba vivida como en “equivalente crítico de la muerte,” es decir, como un acontecimiento traumático que determinaba una situación de duelo: partir equivalía a la muerte simbólica del emigrante, porque implicaba el distanciamiento violento del ambiente familiar y social, la interrupción del flujo de los afectos, la pérdida de los referentes culturales, incluso el idioma. Es en este sentido que el emigrante experimenta la crisis radical de su ser histórico, que coincide con la validación “de su posibilidad de *estar* en la historia humana (27). Véase al respecto también el estudio de Sebastiano Martelli (2004), que utiliza las claves demartianas para leer la literatura italiana de la emigración entre el siglo XIX y el XX. En particular, Martelli analiza el tema del viaje transatlántico. En las narrativas consideradas, el espacio infinito del océano marca profundamente la identidad del emigrante: el miedo a lo desconocido, el peligro de perderse para siempre, el horror de no tener una tumba (y, con ella, los rituales de mediación entre la vida y la muerte) desapareciendo en el mar, provocan una “angustia territorial” (341) que afecta tanto al emigrante como a su comunidad originaria.

¹⁴ Así anota Pavese en su diario el 7 de octubre de 1948. Véase la introducción de *Cesare Pavese*, escrita por Marziano Guglielminetti.

no-ser en vida, transfigurada en pura figura del recuerdo: “Son sus ojos que por la noche vuelven y preguntan. Son sus ojos, Ema, y su pollera negra. Yo nunca sé qué decirle. Me pregunta: ¿Por qué te fuiste? Y yo no sé qué decir. Extiende la mano y en el sueño no llega hasta mí” (47).

Imagen parcial y despedazada, como los objetos kleinianos, la madre cristaliza la explosión y la fragmentación del universo del hijo, que no puede pensarse (ni pensarla) sino en forma escindida, incompleta, en ciertos aspectos monstruosos: otra vez en sueño, “su mano no llega hasta mí, pero su boca dice: ¿por qué te fuiste?” (57). La madre – patria perdida, partida, descompuesta, inconexa, dejará de actuar como fantasma luctuoso solo al nacer el hijo de Stefano. La germinación sucede al duelo, permitiendo al nuevo padre asumir una autoría propia sobre el texto-espacio argentino, regenerando su historia, dándole un nuevo inicio y una nueva fundación posible:

Ahora que tendremos un hijo y repasamos la vida para seguirla juntos, comprendo a mi madre, sus palabras. Todo el camino me siguió diciendo lo que allá decía; golpeándome la memoria como el agua . . . Siempre la soñaba lejos, parada en la puerta de nuestra casa, con la mano en alto; pero anoche, Ema, ¿lo creerás?, soñé que llegaba hasta nosotros y me abrazaba. (84)

Sin embargo, la marca, la “mancha,” de la ausencia y del desarraigo quedará impresa tanto en el cuerpo familiar como en el social, asumiendo la forma fantasmática del mito doloroso de los orígenes, destinado a su permanente repetición, o sea a la memoria y al relato, al álbum/árbol de familia, a la topografía sociomental del pasado de la que hablaba Zerubavel. La representación de Agnese es conmemoración de una muerte cuyo ritual no se ha celebrado en su presencia. El vacío de los orígenes se ha resemantizado a través del mito de los orígenes, articulando la identidad de sus herederos alrededor de una ausencia irrevocable. Si la conmemoración de los muertos es paradigma de una memoria que constituye la comunidad (Assman 37), la de Agnese marca para siempre la diferencia de los que han tenido que irse – los emigrantes, los exiliados, los desplazados –, asentándola en un fondo oscuro y resbaladizo, donde la memoria luchará con el olvido para encontrar salvación y descanso. Solo un relato reiterado, cooperativo, solidario podrá permitir soportar esta memoria; solo una enorme sabiduría en la transmisión de esta herencia podrá conformarla en libertad y no en peso agobiante: toda la narrativa de Andruetto alecciona sobre las formas posibles a una verdadera cultura del recuerdo, una cultura que por un lado permita preservar recuerdos para transmitirlos, y que por el otro legitime el papel de los narradores sucesivos, para que tejan y destejan, elaboren, integren e interpreten esos “retazos” que todo pasado nos deja. Memoria no como batalla, pues, sino como reivindicación de ausentes y de ausencias, y al mismo tiempo postulación incesante del acto narrativo como devolución de presencia.

Obras citadas

- Amado, Ana María. "Herencias. Generaciones y duelos en las políticas de la memoria." *Revista Iberoamericana* 202 (2003): 137-53.
- Andruetto, María Teresa. *Los manchados*. Buenos Aires: Random House Mondadori, 2015.
- . *La niña, el corazón y la casa*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011.
- . *Lengua Madre*. Buenos Aires: Mondadori, 2010.
- . *Hacia una literatura sin adjetivos*. Córdoba: Comunicarte, 2009.
- . "Hacia una literatura sin adjetivos." *Revista Imaginaria* 242. 11 noviembre 2008. Web. 18 noviembre 2015.
- . "El hermano Pavese." *Página 12*. 9 Septiembre 2008. Web. 9 diciembre 2015.
- . *Veladuras*. Buenos Aires: Norma Grupo Editor, 2005.
- . *La mujer en cuestión*. Córdoba: Alción, 2003.
- . *Todo movimiento es cacería*. Córdoba: Alción, 2002.
- . *Stefano*. Buenos Aires, Sudamericana Joven, 1997.
- . *Tama*. Córdoba: Editorial de la Municipalidad de Córdoba, 1993.
- Arán, Pampa Olga. "María Teresa Andruetto: devenir mujer en la escritura." *Revista del Centro de Estudios Avanzados* 19 (2006). Web. 9 diciembre 2015.
- . "Temporalidad y narratividad en historias de vida. Novelas de Andruetto y Schmucler." *II Foro de investigadores en literatura y cultura argentina. Universidad Nacional de Córdoba, 3-5 agosto 2005*. Web. 15 septiembre 2015.
- Arfuch, Leonor. *Memoria y autobiografía. Exploraciones de los límites*. México: FCE, 2013.
- Benveniste, Emile. "La nature des pronoms." *Problèmes de linguistique générale*. 1956. Vol. 1. Paris: Gallimard, 1966.
- Caffi, Claudia. "Reticenza." *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*. Ed. Gian Luigi Beccaria. Torino: Einaudi, 1994.
- De Martino, Ernesto. *Morte e pianto rituale nel mondo antico: dal lamento pagano al pianto di Maria*. 1958. Torino: Bollati Boringhieri, 1975.
- Domínguez, Nora. "Salidas de madre para salirse de madre." *Revista Iberoamericana* 202 (2003): 165-81.
- Esposito, Roberto. *Terza persona: politica della vita e filosofia dell'impersonale*. Torino: Einaudi, 2007.
- Fabbri, Edda. *Oblivion*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2007.
- Gardini, Nicola. *Lacuna. Saggio sul non detto*. Torino: Einaudi, 2014.
- Giardinelli, Mempo. *Santo oficio de la memoria*. Buenos Aires: Edhasa, 2009.
- Guglielminetti, Marziano. "Introduzione." Cesare Pavese. Firenze: L'Espresso Grandi Opere, 2005. 7-23.
- Lo Presti, Flavio. "María Teresa Andruetto y Juana Luján, palabras familiares." *Ciudad Equis*. Web. 21 mayo 2015.
- Luján, Juana. *Danger*. Córdoba: Recovecos, 2011.
- Magnani, Ilaria. "Il ritorno di Penelope, il ritorno da penelope." *Penelope e le altre*. Ed. Rosa Maria Grillo. Salerno-Milano: Oèdipus, 2012. 276-82.
- Martelli, Sebastiano. "L'acqua confine del mondo. La traversata dell'oceano nella letteratura italiana dell'emigrazione tra Ottocento e Novecento." Ed. Assunta Achilli y Davide Bertolini. *I riti del fuoco e dell'acqua nel folclore religioso, nel lavoro e nella tradizione orale*. Roma: Edup, 2004. 339-76.
- Mortara Garavelli, Bice. "Preliminari a uno studio della reticenza." *Letteratura e Letterature* 9 (2015): 81-87.
- Muraro, Luisa. *L'ordine simbolico della madre*. Roma: Riuniti, 2006.
- Nallim, Alejandra. "La lengua de la patria: el exilio." 2011. Web. 23 junio 2015.
- Pariani, Laura. *Quando Dio ballava il tango*. Milano: Rizzoli, 2005.

- Perassi, Emilia. "Romanzo e migrazioni. Appunti sul caso italo-argentino." *Lingua, identità e migrazione. Prospettive interdisciplinari*. Ed. Maria Vittoria Calvi, Giovanna Mapelli y Milin Bonomi. Milano: Franco Angeli, 2010. 209-20.
- Poletti, Syria. *Gente conmigo*. Buenos Aires: Losada, 1957.
- Pubill Corinne. "Insilio y representación de la memoria en *Lengua madre* de María Teresa Andruetto." *Romance Notes* 49.2 (2009): 143-53.
- Recalcati, Massimo. *Cosa resta del padre? La paternità nell'epoca ipermoderna*. Milano: Raffaello Cortina, 2011.
- Romero, Ivana. "Hacer literatura a partir de la pérdida y la memoria." *Tiempo argentino*. 26 Mayo 2015. Web. 8 junio 2015.
- Sayad, Abdelmayek. *La doppia assenza. Dalle illusioni dell'emigrato alle sofferenze dell'immigrato*. 1999. Milano: Raffaello Cortina, 2002.
- Weinrich, Harald. *Lete. Arte e critica dell'oblio*. 1997. Bologna: il Mulino, 1999.
- Zerubavel, Eviatar. *Time Maps. Collective Memory and the Social Shape of the Past*. Chicago-London: U of Chicago P, 2003.

