



**“Retribución y recuerdo: duelo y autoficción en la
narrativa argentina de los hijos”**

T E S I S

**Que para obtener el grado de
Maestro en Literatura Hispanoamericana**

Presenta

Félix Joaquín Galván Díaz



**“Retribución y recuerdo: duelo y autoficción en la
narrativa argentina de los hijos”**

T E S I S

**Que para obtener el grado de
Maestro en Literatura Hispanoamericana**

Presenta

Félix Joaquín Galván Díaz

Director de tesis

Dr. Juan Manuel Berdeja Acevedo

A Antonio, Christopher y Juan.

ÍNDICE

Agradecimientos // 5

Introducción. Llamar a los muertos // 10

Capítulo 1. Una genealogía minada: una propuesta de lectura para las ficciones de los hijos // 17

El fantasma que recorre la pampa: la dictadura argentina // 21

Una herencia convulsa: el lugar de la literatura de los hijos // 32

Recordar lo mismo no es recordar igual: ¿posmemoria en la literatura de los hijos?
// 42

Capítulo 2. Mausoleos sin cuerpo: duelo mimesis y autoficción // 55

¿Honrar a los muertos o a los vivos?: el trabajo de duelo // 59

Para convocar a los muertos: autoficción // 76

Enterrar a los muertos: las representaciones del duelo // 85

Capítulo 3. Comulgar con/al padre: el peso de un legado en *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* // 96

La identidad que se borra: malestar en la memoria // 101

El padre que ya no habla: un marco social de duelo por contigüidad // 113

Restaurar al padre conlleva restaurar al hijo: la identidad propia como identidad del otro // 122

Capítulo 4. Muerte en Buenos Aires: una pérdida doble en *Soy un bravo piloto de la nueva China* // 133

Cuando no hay más que derrota: construcción de un entorno de pérdida // 136

El fractal del duelo: múltiples lamentos // 148

Dialogar con los muertos: La Isla como espacio de duelo // 157

El fin de la omnipresencia: el nuevo mundo de los Abdela // 168

Consideraciones finales. Conjurar a los muertos // 173

Bibliografía // 182

AGRADECIMIENTOS

Todo final encarna una revisión: miramos hacia atrás para contar, para organizar el relato y convertirlo en parte de nosotros. Contrario a la posición de algunos humanistas que se describen en una lucha solitaria con adversarios muchas veces imaginarios, la presente investigación no es producto de un intelecto aislado, sino que múltiples actores contribuyeron a ella. Varias personas me acompañaron en este trayecto, en sus giros violentos, pendientes, rectas, cuestas... y vale la pena reconocer sus esfuerzos, sonrisas, compañía, apoyo, fe en mí y en mi trabajo, elementos sin los cuales no podría haber llegado al pueeto. Agradezco:

A Alán Fernando Villegas Méndez, por darme un motivo para escribir estas páginas, por enseñarme sobre la pérdida y la derrota; también por descubrirme la esencia de la esperanza: esa dulce promesa siempre por venir. A Polo Trujillo, conocerte me permitió salir de la desidia y poner fin a este proyecto; por los mundos que otros de nosotros habitaron en otro universo.

A mi hermanito, Cris, Osito, por siempre estar dispuesto a dedicarme una sonrisa; por darle sentido al futuro; por demostrarme que la soledad sólo existe cuando nos negamos a querer; por evidenciarme el poder de un abrazo; por inventar canciones para los «bebés perritos» conmigo; por creer que un cachorro te puede dar una «mordidita de amor verdadero»; por existir en mi vida y compartirme la suya; por ser lo mejor que tengo para seguir de pie. Este trabajo, mis pobres letras y mi escaso intelecto te pertenecen por siempre.

A mi madre, por nunca considerarme un bono basura; por enseñarme que la jerarquía que mira hacia abajo sin humanidad no debe ni merece ser respetada; por permitirme soñar y darme cuanto quise/necesité.

A amigos de siempre. Gracias a sus recuerdos puedo datar. A Arturo, porque encuentro su presencia inspiradora. A Gabi Galicia, por motivarme aun cuando pareciera que sobre mi cabeza se formaban tormentas. A Omar, por enseñarme a nunca claudicar. A los tres, por tantas cosas que jamás acabaría de nombrar.

A Katia, por permanece, por permitirme ser sin que haya que guardar ninguna apariencia, por seguirme hasta en la empresa más superficial y anodina.

A mis nuevos amigos. A Aless, por enseñarme que los poetas pueden ser personas agradables; por el apoyo. A Ceci, por las charlas; por dejarme decir de todo sin filtros; por recordarme que los juegos de mesa no sólo son para niños; por siempre estar atenta. A Gabi Toro, por su acompañamiento, fe, consejos; por estar para ayudarme a librar confusiones. A Mar, mi primera amiga de la maestría, por enseñarme que las barreras me las pongo yo mismo y que, debajo de tanto «escudo», hay alguien que vale la pena como persona; por dejarme sentir un poquito argentino. A Marianita, por los chismes que, si no me equivoco, nos convirtieron en cómplices; por jamás dejarme solo; por celebrarme incluso cuando yo pensaba que no valía la pena hacerlo. Va la segunda vuelta. A Mariana, Mar y Aless, quienes leyeron versiones iniciales de este proyecto y lo mejoraron con sus notas, comentarios y correcciones.

A Aless, Gabi Toro, Katia, Mar y Mariana, por las lecturas que me regalaron a lo largo de dos semestres, porque ninguno de mis trabajos habría sido incisivo sin que lo hubieran afilado antes.

A Juan Berdeja, por nunca frenar mis ideas y darles bríos para llegar a lugares que sin su guía no habrían logrado encontrar; por estar ahí cuando dudé, cuando creí que no podría lograrlo; por enseñarme a tener fe en lo que escribo, en mis sentimientos y en mí; por dejarme ver que la academia sin humanidad no tiene sentido; por el cariño y la amistad; por cada charla que sostuvimos.

A Antonio Cajero, por enseñarme que ser honesto no es una cualidad malsana, sino lo mejor que le podemos dar a otros; por ayudarme a confiar en mis ideas; por darle vuelo a mis ambiciones; por la compañía y la confianza; por enseñarme que uno puede ser un gran académico sin obviar la integridad humana; por las pláticas; por la amistad; por la sinceridad que habita en cada palabra que compartimos; por las llamadas telefónicas.

Aquí una breve digresión. Cuando llegué a El Colegio de San Luis, venía herido por la academia. Estuve a nada de dejar la literatura por la paz y hacerme de un JD, incluso programé el LSAT. Pensé: «un año aquí y vemos». Le agradezco infinitamente, más allá de lo que pueden expresar estas letras, a Antonio Cajero y a Juan Berdeja por permitirme amar de nuevo la literatura, la investigación y la exégesis; por motivarme a publicar y por hacerme saber de más de una forma que «sirvo para el trabajo», aunque yo me resista a creerlo. También a ambos por llevarme a Harvard. Tengo mucho más que agradecerles, pero podría llenar otra tesis si «me dejo ir». Prosigo.

A Juan Berdeja, por el tiempo y la dedicación que puso a dirigir este trabajo, no siempre fue fácil: gracias por tu tenacidad para leer contra viento, marea y reloj. A Antonio Cajero y Fernando Morales, cuyas notas nutrieron esta tesis, por el compromiso para cumplir con tiempos ajustados.

A Armando Velázquez y Alejandro Acevedo, quienes leyeron etapas preliminares de esta tesis en el marco del Seminario de Avance de Tesis, por sus notas y recomendaciones.

A Claudia Carranza, porque, aunque nos conocimos poco, dejó huella en mí. A Fernando Morales, por enseñarme que uno siempre tiene que entregar trabajos que lo hagan sentir satisfecho —por no decir orgulloso—; por siempre encontrar algo bueno en mis burdas participaciones. A Israel Ramírez, por desbordar humanidad; por hacer de la

poesía contemporánea algo entendible, tarea nada sencilla. A Mercedes Zavala, por tenerme paciencia; por sus atenciones a lo largo de dos años; por explicarme hasta el cansancio la literatura tradicional y popular: mi Coco; por su generosidad; por haberme abierto las puertas de El Colegio de San Luis y haberme hecho sentir parte de él. Gracias a todos ustedes por restaurar mi fe en «nuestra profesión» y encaminarme en la ruta del crítico. Les aprendí muchísimo.

A Araceli Lovelle, quien leyó, corrigió y nutrió mi ensayo de admisión —no hay duda de que, sin sus notas, no habría sido un texto exitoso—; por el tiempo que dedicó a tal empresa, incluso sin conocerme; por ayudar a Juan a responder mis preguntas sobre Boston. A Jorge Téllez, por hacerse espacio en su agenda para leer mis materiales y ayudarme a preparar mis entrevistas.

A Itzel y Viridiana, por su apoyo con los trámites, que a veces parecían demasiado complejos; por siempre estar dispuestas a resolver mis dudas, sobre todo cuando parecían «muy simples».

A Orejas y Gedi, los *dinoperros*, por nunca separarse de mí; por cuidarme en las jornadas al filo del escritorio.

A quienes me *botaron* al Colsan, sin ustedes no habría encontrado un lugar donde la Academia —con mayúsculas aquí sí— se vive con familiaridad, fraternidad y sin nunca olvidar el rigor. Esta institución a la que pertenezco con orgullo es muestra de que profesionalismo y humanidad no están peleados. Conocí gente maravillosa y generosa

A El Colegio de San Luis, donde no se le teme la humanidad, donde cuidamos los unos de los otros. Mi verdadera *alma mater* es ésta.

¡Lo logramos!

מזל טוב

Postdata: Alguna vez leí en unos agradecimientos de tesis que el autor lloró cuando puso el punto final a su texto —sin contar los agradecimientos—, naturalmente me reí un poco. Escribir una tesis nunca debe ser una encrucijada tortuosa, más bien debe parecerse a un paseo por una ciudad desconocida que devela sus maravillas a ojos llenos de asombro. Pero no voy a ahondar en eso ahora. Escribí como loco, en un frenesí, dice el Dr. Juan Berdeja: marco teórico, marco conceptual, capítulos analíticos, todo eso; sin embargo, cuando estuvo terminado —y leído—, tocó hacer los agradecimientos. Tardé cuatro horas en comenzar a escribir: la crisis frente a la página en blanco. Después, lloré mientras tecleaba, al recordar eventos, caras, motores; lloré sonriendo y uno debe llorar así por la tesis. La tesis no se escribe alejada de la vida, en un universo erudito impenetrable; al contrario, se escribe junto con ella.

Agradezco al CONACyT por la beca otorgada entre agosto de 2020 y julio de 2022 para realizar los estudios de maestría en El Colegio de San Luis.

INTRODUCCIÓN

Llamar a los muertos

I let it burn
You're no longer my concern
Faces from my past return
Another lesson yet to learn
That I'd fallen for a lie
You were never on my side
Fool me once, fool me twice
Are you death or paradise?
Now you'll never see me cry
There's just no time to die

No time to die, Billie Elish O'Connell y
Finneas Bair O'Connell

Las posibilidades de la ficción son infinitas; también las formas en que el exégeta encuentra su sentido. De igual forma, es cierto que hay libros que llegan a manos del lector en el momento preciso. Para mí esto ocurrió con *Soy un bravo piloto de la nueva China* (Mondadori, 2011), de Ernesto Semán (1969). La novela es una autoficción en la que un joven investigador regresa a Buenos Aires para ver morir a su madre y, en un movimiento metonímico, enfrenta la pérdida de su padre ocurrida durante el Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983), nombre que el oficialismo dio la dictadura cívico-militar en Argentina. El libro me interesó por la inminencia del trabajo de duelo que no se resuelve de manera exitosa hasta que la pérdida se socializa con alguien más, con el hermano del narrador protagonista, en este caso.

Me interesé, entonces, por otras obras autoficcionales de la época para ver si había parámetros similares en relación con la emergencia y consecución del trabajo de duelo. Así llegué a *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (Mondadori, 2011), de Patricio Pron (1975), obra que cuenta cómo un argentino radicado en Alemania debe volver a su país para velar por la salud de su padre enfermo. Aunque esta novela pareciera

ser el escenario del dolor de la proyección autoficcional de Patricio Pron, al final, el narrador autodiegético cae seducido por la historia del padre, con la que se funde. Observo en ella un trabajo de duelo inconcluso, pues no se logra ontologizar el objeto de dolor según los términos que Jacques Derrida propone en *Espectros de Marx* (1998a).

La lectura de estas novelas me condujo a considerar que, junto con la muerte, la pérdida quizá se trate de otra amenaza con capacidad para «igualar a todos los hombres», aunque no todas las pérdidas pueden ser experimentadas de la misma manera. Por ejemplo, a mí me acogía un dolor inconmensurable cada que alguien que me parecía atractivo me rechazaba, sobre todo si me había enamorado. En esos momentos de crisis, eran pocas las personas con las que podía hablar sobre el mundo nonato que veía cerrarse frente a mí en un acto inefable. Noté que, cuando me silenciaban con frases como «eso qué, bro» o «le hablabas hace un mes», el sufrimiento calaba más profundo y adquiría la capacidad de emerger después, mucho tiempo después, sin que pudiera evitarlo. También me di cuenta de que, cuando alguien *me acompañaba*, no pesaba tanto y, tras unos días o semanas, olvidaba al blanco, delgado, castaño —«güero» en México— y larguirucho en turno que se había hecho de un espacio en mi vida.

Estas reflexiones personales ocurrieron simultáneas a las lecturas de los textos de Pron y Semán. Observé que algo parecido ocurría en los mundos diegéticos: cuando, en el despliegue ficcional la experiencia de la pérdida se comunicaba, el trabajo de duelo ocurría de manera exitosa; mientras que, en los casos en que había interferencias, saturaciones o silencios, el duelo se transformaba en melancolía —entendida, como problematizaré en el capítulo 2 como la consecuencia del duelo inconcluso¹. A ello hay que sumar mi interés previo por las representaciones literarias de la memoria, pues todo

¹ Podría decirse, siguiendo los planteamientos de Ramírez-Bermúdez en *La melancolía creativa* (2022), que la melancolía, al ser el estado en que hay un marco de duelo suspendido por falta de socialización y ontologización del objeto de dolor, que la escritura se trata de un medio para expresar la pérdida en contextos de la realidad empírica donde no se puede hablar de ella con facilidad.

trabajo de duelo obliga a visitar el pasado, a construir el objeto de dolor por medio de la memoria.

Mis cuestionamientos adquirieron una dimensión distinta cuando comencé a surcar las cientos de páginas que componen el estado de la cuestión sobre la literatura de los hijos —la escrita por la generación de *hijos* de los militantes que toca el tema de la dictadura cívico-militar argentina y sus efectos². Para mí fue claro que el acercamiento crítico se alineaba con la moral de la víctima perfecta del régimen militar, auspiciada por las políticas de la democracia, en particular del kirchnerismo; además de que ponía el acento en la muerte o desaparición de los padres, no en el lamento o el efecto que tenía en los hijos, pese a que se trata de la refundición literaria de la experiencia de los segundos. El hijo se convertía en el objeto de su propia enunciación³.

En esta tesis, entonces, discuto el funcionamiento del trabajo de duelo en las ficciones de los hijos en el caso argentino. A partir de una muestra representativa —las dos novelas que componen el corpus—, pretendo explicar el vínculo presente en estas obras entre autoficción y prácticas de duelo, tanto a nivel individual como colectivo y según los mecanismos de rememoración representados —de acuerdo con teoría mimética— en las novelas.

² Aunque esta denominación en origen la propuso Alejandro Zambra en su novela *Formas de volver a casa* (Anagrama, 2011), resulta útil para agrupar las producciones literarias, cuyo tema es —o se vincula con— alguna de las dictaduras latinoamericanas y que fue escrita por la generación de los hijos de militantes, quienes vivieron su niñez o pubertad bajo el control de los regímenes militares. El término se utilizó en un primer momento para hablar de la producción chilena; sin embargo, las similitudes literarias y extraliterarias entre los regímenes totalitarios, las transiciones democráticas y las representaciones literarias de ambas permiten trasladarlo a contextos como el argentino y el uruguayo.

³ En algunos pasajes de esta investigación recurriré a la contraposición entre la generación militante y la de los hijos. No entiendo tales grupos como una oposición dicotómica, más bien, recorro a esta confrontación por el corte temporal del fenómeno literario estudiado. Además de que los considero los dos grupos principales que experimentaron la dictadura cívico-militar. De esta suerte, cabe destacar que el entramado crítico podría incluir otras generaciones, como la de los padres de los padres o los nietos de los segundos; sin embargo, por los objetivos de este trabajo, elijo hablar únicamente de padres e hijos. Es importante puntualizar que la crítica ha construido su producción en torno a la llamada *literatura de los hijos*, mediante esta oposición, por ello, para esta investigación opto por mover el centro de los procesos exegéticos en torno a estas producciones.

Para conseguir tal objetivo, problematizo los conceptos «mímesis» y «duelo», para ahondar en las condiciones de la «representación del duelo»; caracterizo la autoficción como un vehículo que facilita el procedimiento mimético; reviso las lecturas previas de la literatura de los hijos, con el fin de verificar las tendencias en los parámetros críticos; pondero cómo las producciones literarias de esta generación participan de dinámicas de duelo en la escena pública y cómo se incorporan a tratamientos previos de la última dictadura militar argentina; además de que analizo las ficciones de los hijos como representaciones del duelo cuyo artificio se teje desde la metonimia y la sinécdoque. Creo que trabajos artísticos como los de este corpus dialogan con un tiempo dislocado —tanto al interior como al exterior de la ficción— y, mediante el trabajo de duelo, consiguen restaurar la cronología, además de eludir la repetición: quiebran la rueda.

Este trabajo se nutrió por mis experiencias en El Colegio de San Luis. Las discusiones con mi asesor de tesis, el Dr. Juan Manuel Berdeja Acevedo, permitieron que el trabajo —por momentos demasiado abstracto— pudiera bajarse a tierra. Bajo su asesoría estas páginas pudieron comunicar de manera más eficiente, además de que mejoré en gran medida mi redacción y organización de ideas. De igual modo, en conjunto nos esforzamos por consolidar análisis textuales que partieran de una rigurosa exégesis literaria para luego trascender a dinámicas representacionales y mnemónicas de la realidad empírica.

La investigación se nutrió de los comentarios del sínodo y también de las clases que tomé durante mi estancia en El Colegio: el rigor y pasión por la disciplina, que me transmitieron los diferentes profesores en el aula, se encuentran en estas páginas. En la misma línea, las dinámicas de lectura y comentario de los seminarios de tesis —celebrados en enero y junio de este año, que también son distintivo de los programas de

posgrado de nuestro centro de investigación— contribuyeron a pulir el trabajo y reforzar los puntos débiles de esta tesis.

La primera parte de este trabajo se compone de dos capítulos conceptuales-teóricos, en los que recorro a ejemplos tanto del corpus de estudio como de otros materiales de la literatura de los hijos. El capítulo uno va dirigido a atender los parámetros socio-históricos con que se ha construido la narrativa de la dictadura, para evidenciar dos movimientos: el adultocentrismo y el victimocentrismo imperantes en el relato sobre la dictadura cívico-militar en el caso argentino⁴.

De igual manera, evalúo cómo la crítica ha leído las producciones literarias objeto de estudio y reflexiono sobre las características compartidas por este tipo de obras. Destaco dos cuestiones: por un lado, la dilucidación se encamina a establecer una labor exegética que haga justicia al potencial desestabilizador que tiene la crítica literaria, en consonancia con los planteamientos de Manuel Asensi Pérez (2011); por otro lado, el ejercicio busca plantear las particularidades de las novelas de los hijos que resisten la retórica de la totalización (cf. Sommer 1999) con la que se leen las obras artísticas y culturales que abordan la última dictadura militar argentina.

En el segundo capítulo, debato una serie de consideraciones sobre el trabajo de duelo para caracterizarlo espistemológicamente mediante un enfoque deconstruccionista

⁴ Las practicas adultocéntricas se relacionan con colocar en el centro al adulto. De esta forma, se privilegian sus experiencias y lugar en el mundo tanto al generar conocimiento como al organizarlo e interpretarlo. En el caso de los productos literarios, se observa que se coloca al adulto como núcleo de la enunciación, en lo que respecta al despliegue diegético; también, resulta evidente que se le toma como centro del enunciado en los procedimientos críticos. Para la literatura de los hijos, esto se hace evidente en una actitud crítica que rastrea a las víctimas de la dictadura, los adultos militantes montoneros, al tiempo que ignora —o supedita a los adultos muertos o desaparecidos— la experiencia traumática de los hijos.

Si bien, en un nivel abstracto, las herramientas y conceptos con los que se construye esta tesis pueden ser extrapolados y aplicarse a procedimientos literarios paralelos, debo insistir en que el objeto de estudio es el caso argentino. Vale la pena aclarar que la construcción de las víctimas del régimen castrense en Argentina difiere, por distintas razones, de otros casos en el Cono Sur, principalmente por el rol de los Kirchner y las organizaciones civiles en la construcción de la historia común. Asimismo, el que las novelas del corpus hayan sido escritas por adultos, los esquemas de cuidado no los caracterizan como tales. A ojos de la generación militante —y sus defensores— siguen como niños, por ende, existe un adultocentrismo que los ubica en una infancia perpetua, lo cual beneficia de manera directa a los militantes izquierdistas de las décadas de 1960 y 1970, junto con su relato.

afirmativo (cf. Krell 2000). Asimismo, propongo que el trabajo de duelo ocurre en función de lo que llamo «marcos sociales de duelo» —en consonancia con los planteamientos de Durkheim (cf. Durkheim 2014; Gane 2011)—, los cuales permiten o no su consecución exitosa. También recupero las técnicas autoficcionales, pues gracias a ellas se proyectan trabajos de duelo en mundos diegéticos. Por último, vuelvo a la teoría mimética para argumentar cómo las producciones literarias parten de un mundo al que reingresan y en el que pueden contribuir con trabajos de duelo que acontecen en la realidad empírica.

La segunda parte de la tesis corresponde a la reflexión analítica sobre el corpus. Una vez expuestos los parámetros y herramientas en la primera parte, me dedico al análisis textual —principal recurso metodológico que se enseña con gran diligencia en El Colegio de San Luis— de las novelas que integran este estudio. En el capítulo tres, propongo una revisión de *El espíritu de mis padres...* que puntualiza cómo el trabajo de duelo se ve impedido cuando el doliente se sujeta a la lógica paterna —en la que desvanece su identidad—, por lo que se interna en el tiempo de la repetición militante sin oportunidad para dolerse o construir una memoria propia.

El capítulo cuatro se dedica al análisis de *Soy un bravo piloto...* desde una perspectiva abierta que distingue distintos trabajos de duelo, algunos incluso fuera del esquema estándar de cuidado de la posdictadura; además, inaugura una ruta para distinguir que el trabajo de duelo sólo puede ocurrir si uno se duele por algo mundano, en contraste con la imposibilidad de lamento cuando el objeto de dolor se sublima y se le asocian cualidades divinas o heroicas.

Las consideraciones en torno a estas obras parecen apuntar a que el trabajo de duelo no puede establecerse en relación con heroismos originados en la narrativa martiriológica de los muertos, desaparecidos y sobrevivientes de los grupos de activistas

políticos de la dictadura cívico-militar argentina. Recupero esta idea en las consideraciones finales, junto con el balance final de los análisis que componen esta tesis.

Por último, conviene advertir al lector de este trabajo que el ejercicio exegético esbozado a lo largo de las siguientes páginas puede resultar «peligroso» —en más de una ocasión me lo han dicho—, pues deconstruye estamentos representacionales presentes en las literaturas que (re)presentan al Proceso de Reorganización Nacional; además de que desactiva las directrices críticas consolidadas en torno al corpus, las cuales se han elaborado desde el victimocentrismo y en función de las políticas de la memoria hegemónicas en el campo de rememoración compartida.

Ambas prácticas pasan desapercibidas, pues parecen alinearse con la búsqueda de justicia de distintos conglomerados sociales, como las asociaciones de H.I.J.O.S, Madres y Abuelas. Asimismo, es probable que las consideraciones expuestas sirvan para leer otras literaturas del duelo, ya sean simultáneas a las de los hijos argentinos o de otras épocas y latitudes. Dejo a quien lee esto la tarea de valorar cuán útil resulta el modelo de estudio para obras como las analizadas y estimar la valía de deconstruir los parámetros representacionales de la posdictadura tanto en lo que respecta a mundos diegéticos como a la realidad empírica.

CAPÍTULO 1.

Una genealogía minada: propuesta de lectura para las ficciones de los hijos

Aprender a contar su historia como si no doliera. Eso ha sido, para Claudia, crecer: aprender a contar su historia con precisión, con crudeza. Pero es una trampa ponerlo así, como si el proceso concluyera alguna vez. Solamente ahora siento que puedo hacerlo, dice Claudia. Lo intenté mucho tiempo. Pero ahora he encontrado una especie de legitimidad. Un impulso. Ahora quiero que alguien, que cualquiera me pregunte, de la nada: quién eres.

Formas de volver a casa, Alejandro
Zambra

Aunque pareciera que contar(se) es la capacidad humana para inscribirse en el espacio-tiempo, para traducir en experiencia la vivencia y tasar el acontecer de los días, meses, años —basta recordar las palabras de Ricoeur: «el tiempo se hace humano en cuanto se articula de modo narrativo; a su vez, la narración es significativa en medida en que describe los rasgos de la experiencia temporal» (2018, 39)—, no cualquier relato se admite en cualquier contexto. En lo que respecta a la narrativa de la última dictadura militar argentina (1976-1983), existió una época en que la militancia de las víctimas —y con ello la historia de su actividad política— fue deslavada de los relatos de la democracia al tiempo que las familias optaron por ocultarlo desde la intimidad, desde el hogar. Quizá la emergencia de la narración tenga que ver con las condiciones de verdad de las que hablaba Foucault (2016): los parámetros de cierta época —que sirven como legitimación de un poder que organiza, distribuye, censura el discurso, además de que crea a partir de él— privilegian ciertas versiones sobre otras, eligen aquéllas cuyo entramado semántico, eje organizador de su trama y coherencia internas, se perfila útil a los intereses del *establishment*. Sin embargo, estas reglas —volubles, cambiantes según las metas del

poder en turno— no alcanzan a totalizar el campo discursivo por completo, de vez en cuando se dan fugas, como ocurrió en los años sesentas y setentas del siglo pasado con el testimonio literario.

La voz «contar» se documenta en el romance peninsular desde el siglo XI¹; deriva del latín *computare*: ‘calcular’ (Corominas 1984, 180-181); se compone por el prefijo *cum*: ‘todo’, ‘junto’, y la raíz *pūtare*, de *pūto*, ‘poner en orden’, ‘ajustar’, ‘arreglar’ (Lewis y Short 1891, 1496). La acción de contar(se), de narrar(se), por tanto, de transformar la abstracción temporal en una secuencia con significado, se distingue por acomodar, seleccionar, además de descartar, los componentes de la anécdota —que se originan en la memoria— con el objeto de perfilar un continuo semántico que mantenga una identidad más o menos estable. En esta línea, la narrativa de los hijos se ubica en medio de los encuentros discursivos para revisar la *verdad* sobre la dictadura. En el amplio espectro de tensiones del campo de rememoración compartida, hay dos circunstancias que me gustaría particularizar: por un lado, el acceso a la historia de sus padres, sobre todo en los casos en que hay destrucción u ocultamiento de huellas, se entabla, casi siempre, desde las directrices hegemónicas del mercado de la memoria (cf. Avelar); por otro, los hijos muestran la necesidad de reconstruir ese pasado, mas no por la importancia de los hechos ni para solventar las fallas en los parámetros del relato sobre las víctimas militantes, establecidos por diversas instituciones desde los tiempos del gobierno militar, sino con la meta de reestablecer el continuo semántico que permitiría ‘poner en orden’ y ‘ajustar’ su propia historia. Ahora bien, debido al tipo de productos artísticos que han elaborado — en su mayoría, ficciones y autoficciones—, deduzco que sus indagaciones no logran resolverse en el terreno de la factualidad², ya sea por la falta de archivos a los cuales

¹ En contrapunto, la palabra «narrar» puede describirse como una voz tardía, pues, como documenta Corominas, aparece hasta el siglo XV en los escritos de Juan de Mena (1985, 214).

² Debido a la inestabilidad del marco social de duelo, como se verá en el siguiente capítulo y en los corpus analizados.

recurrir o porque los «documentos» —en un muy amplio sentido de la palabra— se encuentran contaminados por las máximas ético-políticas de las instituciones civiles y gubernamentales argentinas, lo que es evidente en la construcción de las víctimas y su historia.

La literatura de los hijos se distingue como un fenómeno de filiación/afiliación que transita entre la importancia del linaje y la relevancia de la constitución de un sujeto autónomo que pueda diferenciarse de la generación de los padres —o generación militante. No obstante, asumir el diálogo entre generaciones implica también visitar sus formas de recordar, con las que se articulan obras relativas a los traumáticos eventos del totalitarismo. En el polisistema literario, se observa un movimiento en las reglas del repertorio que permite la gradual aparición de las novelas que —de acuerdo con la nomenclatura de Alejandro Zambra en *Formas de volver a casa*— se consideran «literatura de los hijos», es decir, aquellos relatos en los que los hijos de los militantes de izquierda vierten el relato transmitido por sus mayores y la experiencia propia en una narración literaria sobre el pasado autoritario que se asemeja a un «dibujo débil y desconcertante pero a la vez reconocible» (Zambra, 99). Se perfila un cambio de paradigma generacional: mientras que los militantes, participantes directos, recurrieron al testimonio desgarrado y a la alegoría de lo inenarrable para contar los horrores de la dictadura (Avelar, Garramuño), los hijos se valen de la proyección autoficcional para adentrarse en la experiencia subjetiva que ya no busca la restauración del desaparecido, sino que relata la propia pugna identitaria. Aunque ésta algunas veces se define según la ausencia de alguien, la desaparición no corresponde al foco último de las obras: no se reducen a la persecución de la figura paterna, sino que intentan solucionar el trauma y

representar el dolor de haber perdido a alguien cercano o la propia infancia en manos del aparato represor de las fuerzas castrenses³.

En este capítulo, regreso a la caracterización de la dictadura y su lugar dentro de la línea temporal argentina; debido a la importancia que se le ha dado al momento de caracterizar el fenómeno literario de los hijos, discuto en lo general la categoría de «desaparecido»; también me adentro en el problema de los modos de representación posdictatoriales, dirigidos por distintas normas ético-políticas que responden a programas que van desde el perdón hasta la reinstitucionalización de una variante del peronismo durante las administraciones de los Kirchner⁴. Este repaso permite entrever que tanto en los medios de la cultura popular como en los de la cultura letrada —en los que se incluye a la crítica— la identidad de los hijos no se ha construido según su condición de sujetos, más bien, supongo que se les ha descrito como miembros, satélites de la condición paterna. A esto se suma una revisión somera del campo literario argentino con el fin de visualizar cómo ocurrieron sus transformaciones hasta permitir la emergencia de la literatura de los hijos. De esta suerte, se distingue cómo el lugar de enunciación de esta generación se encuentra en conflicto con otros participantes de los circuitos culturales y mnemónicos en los que sus ficciones se insertan; asimismo, el sitio de los hijos se ha

³ Las exégesis sobre las obras de los hijos recaen, muchas veces, en considerarlos testimonios sobre los padres. Creo que esto ocurre por la manera de construir sus genealogías y constelaciones, de vincular «sus huellas». Si se da por cierto lo que nos dice Derrida sobre el condicionamiento de la historia en función de la huella que se persigue (cf. 2001; 2019b), se vuelve obvio que muchos críticos —aún bajo las directrices del privilegio de las víctimas— rastrear a los militantes en estos textos, en lugar de reconocer que el punto de partida corresponde al dolor de un deudo, del que ha perdido, y cómo la derrota modifica su mundo.

⁴ La interpretación en torno a la literatura posdictatorial se ha emprendido, en la mayoría de los casos, desde la postura de *lo inenarrable*; es decir, hay muestras de una crítica que se interesa por rastrear los mecanismos retóricos y representacionales para caracterizar a las víctimas. Trabajos como los de Juan José Saer, Ricardo Piglia y Tununa Mercado se han leído como una restauración del cuerpo militante (véase, por ejemplo: Dalmaroni 2003; 2004; García; Goldberg). Encuentro una politización evidente en las tendencias críticas con el fin de alinearse con las metas de restauración y memoria del kirchnerismo. Esta manera de entender los discursos derivados de la dictadura militar también se encuentra presente en las reflexiones en torno a las obras producidas por los hijos de los militantes: la crítica se interesa de manera peculiar en caracterizar a las víctimas y defender su lugar en el imaginario argentino según su representación en las narrativas de la segunda generación (véase, por ejemplo: Badagnani 2013; Dalmaroni 2003; 2004). Esto desde la mirada que permite comunicar kirchnerismo con peronismo y perpetuar una visión heroica de la militancia de izquierda.

construido desde un adultocentrismo⁵ casi indistinguible debido a que se afianza en el privilegio de las víctimas. Finalmente, la dilucidación conduce a la noción de «posmemoria», la cual retomo con la intención de distinguir cómo ha sido adaptada en el caso latinoamericano, además de ponderar sus límites y alcances. La exposición matiza el concepto para descentralizarlo del enmarcado adultizado que lleva implícito. Así, la memoria de los hijos, junto con su dolor y su trauma, se vislumbran tan relevantes como los de sus padres. En suma, este capítulo busca dar respuesta a las preguntas: ¿qué es la literatura de los hijos?, ¿qué procesos de memoria la intervienen?, ¿cómo se relaciona con la genealogía literaria de la posdictadura?

El fantasma que recorre la pampa: la dictadura argentina

El 24 de marzo de 1976, la presidenta de Argentina, María Estela Martínez de Perón — conocida también como Isabel Perón— fue víctima de un golpe de Estado. En su mayoría, la nación permaneció tranquila. La intrusión del poder militar significó, para muchos, la posibilidad de solventar las fallas de la política peronista que condujo al país a una de sus peores crisis, una oportunidad para poner orden. El desencanto generalizado a causa de la imposibilidad factual de las promesas de modernidad civil, alimentado por los espejismos y proyectos vacíos de los Perón, sirvió como asidero para un gobierno militar que, en teoría, buscaba consolidar en el país el sueño globalizador a través de un progreso sostenido; sin embargo, conseguir la meta de la modernidad militar se tradujo en un clima de totalitarismo y violencia (cf. Muiño Barreiro 2012). No obstante, los militares no

⁵ Las prácticas adultocéntricas se relacionan con colocar en el centro al adulto. De esta forma, se privilegian sus experiencias y lugar en el mundo tanto al generar conocimiento como al organizarlo e interpretarlo. En el caso de los productos literarios, se observa que se coloca al adulto como núcleo de la enunciación, en lo que respecta al despliegue diegético; también, resulta evidente que se le toma como centro del enunciado en los procedimientos críticos. Para la literatura de los hijos, esto se hace evidente en una actitud crítica que rastrea a las víctimas de la dictadura, los adultos militantes montoneros, al tiempo que ignora —o supedita a los adultos muertos o desaparecidos— la experiencia traumática de los hijos.

acribillaron solos a la democracia, recurrieron a un aparato institucional fraguado desde décadas anteriores a la caída de Isabel Perón:

Quando los grupos económicamente poderosos del país perdieron la capacidad de controlar el sistema político y ganar elecciones —cosa que ocurrió desde el surgimiento del radicalismo y se profundizó con el peronismo—, las Fuerzas Armadas, y en especial el Ejército, se constituyeron en el medio para acceder al gobierno a través de las asonadas militares. Así, se convirtieron en el receptáculo de los ensayos de distintas facciones del poder por recuperar cierto consenso pero, sobre todo, por mantener el dominio (Calveiro 2004, 8).

Dentro de estas tensiones, nace la dictadura «cívico-militar», conocida como Proceso de Reorganización Nacional, que se extendió hasta diciembre de 1983, tras las elecciones en que se eligió a Raúl Alfonsín como presidente⁶. El Proceso no sirvió a los intereses del conglomerado castrense, se trató del instrumento de los acaudalados y de los posicionamientos extranjeros por ajustar la realidad latinoamericana a la agenda neoliberal, pues «development and modernization in Latin America, far from antailing liberal forms of government, triggered technocratic military dictatorships» (Avelar 1999, 54)⁷. Se observa que la dictadura no tiene en origen un aparato institucional-burocrático opuesto a la sociedad civil; más bien responde a un modelo económico, condición que se observa en los procesos de transición, en la restauración de la democracia: si el gobierno que sigue a la etapa dictatorial se ajusta a las máximas del neoliberalismo y la historia teleológica occidental, se percibe más como una continuación que como un desfase. El rompimiento se observa sólo en relación con la etapa a la que el aparato castrense reacciona en primera instancia. La transición a la democracia fue dirigida por conglomerados neoliberales conservadores, que no criticaron el modelo económico

⁶ Algunos estudiosos han señalado que las fuerzas armadas pretendían continuar en el poder después de las elecciones de 1983; sin embargo, la acumulación de derrotas —la más significativa: el fracaso en la Guerra de las Malvinas— impidió que el proyecto poseyera una base social fuerte que garantizara su continuidad dentro del panorama democrático (véase: Calveiro 2004; Vezzetti 2012).

⁷ Al respecto, vale considerar que el régimen histórico en América Latina se distingue por supeditarse a cortes y saltos temporales dictados desde los centros modernizadores: Europa y los Estados Unidos. Si se piensa que estos núcleos persiguen una evolución natural que los conduce, en la historia del capitalismo, al punto cenital de la globalización, entonces, se tiene que reconocer que esa meta se instala —como muchas otras en el proceso de modernización de América Latina— mediante la ruptura, mediante la imposición (cf. Ludmer 2010, 26-27).

establecido por el régimen militar —sólo se desligaron de sus excesos a la par que los perdonaron mediante leyes como Punto Final (1986) y Obediencia Debida (1987)—, sino que se valieron de las condiciones *logradas* por los gobiernos de facto para introducir a los países latinoamericanos a las democracias globales, entonces, la dictadura se descubre como la verdadera transición (cf. Avelar 1999, 57-58).

Como señala Hugo Vezzetti: «El “Proceso de Reorganización Nacional” anunciaba desde la desmesura de esa denominación que no le bastaba intervenir sobre el Estado y las instituciones sino que la Nación misma debía ser objeto de una profunda reconstrucción, una regeneración podría decirse, social y política» (2012, 55). Tal empresa precisaba de una narrativa capaz de tres metas: por un lado, sostener que el progreso —condicionado al cambio radical— sólo podía lograrse mediante un gobierno liderado por los militares; por otro lado, justificar los excesos que se cometerían para materializar la utopía; por último, el bosquejo de un enemigo público, cuya peligrosidad sustentara el clima épico del que el régimen dependía para alcanzar su apogeo. Las administraciones castrenses en América Latina encuentran en el capitalismo y el discurso de la globalización un medio para legitimarse: dijeron asumir sus valores para recurrir a su ideología como elemento estabilizador tanto al interior como al exterior de Argentina, ya que se suponen del lado correcto de la historia occidental (cf. Muiño Barreiro 2012, 158). Los fracasos de las izquierdas latinoamericanas —debe considerarse que, para la fecha de la aparición de la Junta, la mayoría de los gobiernos izquierdistas habían sido derrocados en América Latina y existía un profundo dejo de desencanto hacia sus proyectos y métodos—, sumado al miedo al comunismo promovido en las tensiones de la Guerra Fría, postularon a los militares, ejemplo de carácter, disciplina y compromiso patriótico, como los únicos facultados para salvar al país de la amenaza roja y su supuesto

ánimo desestabilizador, cuyo efecto se advertía en las acciones de los grupos de montoneros, por ejemplo.

El enemigo de la dictadura recibe el mote de «subversivo», categoría que «it included not only the armed and unarmed movements of the left, but also beliefs that seemed to question Christianity, private property, and the family, presented as traditional Argentine values» (Ros 2012, 14). Asimismo, «esta lógica se repetía punto por punto, en amplios sectores de la sociedad; la prensa de la época da cuenta de la “imperiosa necesidad” de erradicar la “amenaza subversiva” con métodos “excepcionales”» (Calveiro 2004, 38). Las Juntas recurrieron a su influencia en los medios de comunicación masivos y escuelas de instrucción básica para implantar una lógica del miedo que reivindicara sus procedimientos. Inventó —a la manera en que los conquistadores dibujaron sus guerras justas durante los procesos de colonización de los siglos XV y XVI en la zona— un clima de guerra; mediante estrategias narrativas y retóricas, deslavó las cualidades humanas de sus oponentes al tiempo que creó un discurso de victimización, en el que el aparato nacional argentino —sus instituciones y ciudadanos— se caracterizó como víctima del potencial devastador de los subversivos, de los terroristas (cf. Butler 2016). Así, las fuerzas militares se concedieron —como alegaron en los procesos a las Juntas— el poder de reaccionar, con todo su arsenal, para frenar la amenaza⁸. Para ver el mecanismo en acción, se puede revisar el aniversario de la Campaña del Desierto en 1979⁹, el cual fue utilizado por la dictadura como un espacio —entre otros, mas con una

⁸ La construcción discursiva equivale a la puesta en escena de un universo de sentido, cuyo centro se identifica en los supuestos valores tradicionales de los argentinos. Los otros, los subversivos, aquellos que desafían abiertamente los postulados neurálgicos de la identidad y el proyecto nacional; entonces, se los asocia a una sociedad de riesgo —cabe aclarar que, si bien la subversión implicaba, como se ha señalado, un conglomerado bastante amplio, existieron organizaciones guerrilleras, como los montoneros, que tenían una posición privilegiada en el espacio de la *subversión*. Los militares, dispuestos a defender el universo de sentido, lo rodean, identifican las fallas y posibles desviaciones, y mediante prácticas de sentido rectifican el sistema. Así, la violencia se acepta como defensa legítima de la visión de mundo compartida, construida, claro es, desde un discurso hegemónico.

⁹ La Campaña o Conquista del Desierto fue una operación militar durante 1878 y 1885. Sirvió para apoderarse de territorios bajo el control de los pampa, ranquel, mapuche y tehuelche. Tras la derrota, los

importancia medular por el simbolismo de la fecha— para alentar la narrativa de una «igualación imaginaria de los *salvajes* aniquilados por las fuerzas del entonces coronel Roca con los *subversivos* que amenazaban la esencia de la nación» (Vezzetti 2012, 58), que «fundaba esa proyección épica de un nuevo origen que debía ser conquistado por la fuerza de las armas antes que por el imperio de la ley o las instituciones de gobierno» (Vezzetti 2012, 58). La narrativa de la dictadura se caracteriza como una de carácter épico: un relato de guerra en el que el enemigo se asocia al argentino militante, cuya aniquilación garantizaría el bienestar común, a quien debía borrársele de la faz de la tierra, aunque ello implicara recurrir a estrategias ilegales, pues la batalla superaba el marco comprensivo de la justicia¹⁰.

Hablar de la guerra contra la subversión obliga a revisitar su método por excelencia: la desaparición. Ésta se vislumbra como la principal herramienta de represión institucional del Proceso de Reorganización Nacional, su sello (cf. Calveiro 2004, 27). La desaparición en Argentina, como recurso para el control social y político se remonta al peronismo: tras la muerte del general Juan Domingo Perón, la Alianza Anticomunista Argentina y el Comando de Libertadores de América comenzaron a utilizarla, después, un decreto del ejecutivo datado en 1975, en el que se aprobaba el Operativo Independencia, permitió la institucionalización de una política de la desaparición que se extendió desde Tucumán (véase: Calveiro 2004, 26 y ss.). Así, cualquier discusión sobre

indígenas fueron trasladados a reservas o usados como mano de obra. El comandante principal de la República Argentina fue el coronel Julio Argentino Roca (véase: Marco 2010).

¹⁰ No obstante, debe apuntarse que «[l]a investigación de la CONADEP y el Juicio, así como el sentido común de la sociedad, han desechado que el accionar de las organizaciones guerrilleras tuviera una envergadura suficiente como para asemejarse a una situación de guerra» (Vezzetti 2012, 69); asimismo, estos elementos revelaron que «there had not been a war but a systematic plan of extermination of those considered political enemies» (Ros 2012, 17). Si bien ambas afirmaciones son ciertas, no debe extrapolarse el marco bélico configurado para justificar los abusos castrenses, pues el que se haya descrito como una guerra —aunque no existieran condiciones de justicia entre contrincantes para, hoy en día, sostener la denominación— elabora parámetros de acción específicos y tratamientos de víctimas plausibles, no por ello menos tenebrosos, en el contexto particular. Aunque resulta difícil categorizar los eventos como una guerra, deben leerse como una para comprender el Proceso de Reorganización Nacional.

los desaparecidos debe considerar que «la figura de la desaparición, como tecnología del poder instituido, con *su correlato institucional, el campo de concentración-extermínio* hicieron su aparición estando en vigencia las llamadas instituciones democráticas y dentro de la administración peronista de Isabel Martínez» (Calveiro 2004, 27). La dictadura militar perfeccionó un aparato preexistente, al que asignó una valencia particular durante la época del terror.

«La *desaparición* no es un eufemismo sino una alusión literal: una persona que a partir de determinado momento *desaparece*, se esfuma, sin que quede constancia de su vida o de su muerte. *No hay cuerpo de la víctima ni del delito*. Puede haber testigos del secuestro y presuposición del posterior asesinato pero no hay cuerpo material que dé testimonio del hecho» (Calveiro 2004, 26). A los desaparecidos se les recogía de la vía pública, de sus casas, a la salida de sus trabajos. Aunque se trataba de una acción al margen de la legalidad, no se producía el menor interés por el evento, la gente podía observar cómo un grupo de hombres rodeaba a otro y lo subía a algún vehículo — comúnmente un automóvil Ford Falcon— para conducirlo a las instalaciones de la Escuela de Mecánica de la Armada o a algún otro centro de detención. Desde ese momento, se les colocaba en una marginalidad, que funciona como un estado de convalecencia, no se sabe *realmente* si la persona murió o sigue con vida, su posición se dibuja como un perpetuo trance, un inamovible estado liminal (cf. Déotte 2000). Este limbo impide a los familiares guardar luto, ejecutar los ritos de paso necesarios para cubrir el duelo y comunicar socialmente que alguien murió (Panizo 2009, 72), como se observa a continuación:

«me sentí obligado a venir con él y con ustedes para traer una presencia que hoy no puede estar aquí. Hoy debería estar aquí con todo el pueblo, porque no creo que nadie haya recibido de Alberto más que el bien. Y los que han venido son muchos. No están los que por imperio de la vida se fueron antes, como sus padres y su tía, con quien se crió. No están los indiferentes, los que viven mirándose al ombligo, insensibles a todo lo que no sean sus propios intereses. Y no está alguien que no puede estar. Que no está en ningún lado y está en todas partes, esperando verdad, reclamando justicia, demandando memoria.

»Esa persona es Alicia, la hermana de Alberto, quien a pesar de ser más chica veló por él como una hermana mayor cuando ambos se quedaron solos.

»Hoy despedimos a Alberto como no pudimos hacerlo con Alicia. Por eso, cuando pidan justicia para él, recuerden pedirla también para ella. Y que el Señor los acoja a ambos entre sus elegidos» (Pron 2017, 125).

El no conocer el destino de Alicia impide que se le duela; asimismo, se observa que su presencia se convirtió en un espectro que reclama justicia, que en su ausencia sigue presente. La desaparición se vincula con dinámicas de ocultamiento y control: «Estrategia que va más allá de la muerte y del extrañamiento de los cuerpos, la desaparición emplea el secreto y la mentira no sólo para borrar las huellas de un crimen inconfesable, como mecanismo de castigo y sometimiento, sino también como una forma de manipulación a gran escala» (Elgueta 2000, 34). El secreto recurre a una serie de mentiras auxiliares para sostenerse, al mismo tiempo, cuando se le utiliza en relación con el pasado, se transforma en un arma para condicionar olvidos. Lo que permanece oculto, por la voluntad de algunos, resulta imposible de rememorarse. A diferencia del olvido que suele ocurrir a causa de procedimientos de borrado —ya sean voluntarios o no—¹¹, el secreto es direccionado y responde a intenciones puntuales de guarda, de ocultar, por lo que condiciona la historia común. Ahora bien, el secreto puede ser paradójico en sí mismo: si se conoce que existe, dota de corporalidad a la verdad que se desea encubrir, pone de manifiesto que hay algo por indagar, un elemento significativo en la cronología compartida por develar (cf. Elgueta 2000, 35).

La contingencia de la desaparición permite reconocer que, en palabras de Derrida, «hay ceniza». Algo que ya no es deja un rastro con el que tampoco se le puede reconstruir, aunque esas trazas garantizan su eventual emergencia (véase: Derrida 2009). La palabra *desaparición* designa un vínculo especial con el *desaparecido* basado en la relación afectiva entre el que ya no se encuentra y quienes ha dejado atrás. La ausencia de un

¹¹ Para una amplia discusión sobre olvido, véase *El arte de olvidar* (2008), de Iván Izquierdo, además de las secciones dedicadas por Paul Ricoeur en *La memoria, la historia, el olvido* (2013) al tema.

cuerpo, de una muerte en sí, produce unas coordenadas en las que el extravío y la presencia se conjugan, un espectro se manifiesta (cf. Derrida 1998a); la ausencia presente, siempre inminente, colma las dinámicas con que los sobrevivientes se relacionan con lo que se halla virtualmente perdido. Por un lado, se guarda consciencia de que esa persona ya no pertenece al mundo actual, ya que se convirtió en algo ajeno a la realidad empírica que se habita; por otro, se encuentra presente, posee una potencial emergencia en un mundo probable: la fidelidad y la afiliación obligan a considerar un margen de realización en que su vida se prolongue hasta que el vínculo se pueda restaurar o quebrar por completo. Existe un nexo espectral entre el desaparecido y quienes lo extrañan, en tanto que los segundos reconocen su eventual contingencia radicada en la ausencia *actual*, un mundo singular que inicia con la desaparición (cf. Douailler 2000, 102-103). Los desaparecidos, ese incómodo lastre que frustró la ponderación positiva de la dictadura gracias a las demandas de justicia; esa virtualidad que da paso a los espectros a lo largo de la nación de Sarmiento, permite enlazar la dictadura con la posdictadura, sin que los hijos puedan huir de ello:

No sé qué clase de psicosis nos había llevado a alquilar un lugar como ese para terminar de pasar un verano que para mí estaba suspendido. El tiempo seguía enloqueciendo, mi ánimo no quería devenir, estaba anclado entre lo que había pasado y lo que todavía no. ¿No era evidente que estaba de luto? ¿Y qué? ¿Me iban a pedir que me lo quitara porque se extendía demasiado? ¿Qué hacía yo todos los días yendo y viniendo con mi mal estilo de nado por una pileta olímpica que también, por supuesto, tenía una barra iluminada a su costado mientras Albertina se pasaba el día pegada a su teléfono preparando su próximo proyecto, tan lejos de mí como le era posible? (Dillon 2017, 153).

La posdictadura, quizá abusando de la metáfora, se caracteriza como la etapa en que el fantasma de la dictadura acecha la pampa. El llamado a la justicia, la necesidad del recuerdo y la imposibilidad de cierre debido a la liminalidad de los desaparecidos, se constituyen como el eje que alimenta las tensiones posdictatoriales. La etapa que sucede al Proceso de Reorganización Nacional se convierte en un ambiente idóneo para la proliferación de embelecocos. La palabra que nace del terror, que designa una época

histórica marcada por el miedo con miras a dar marcha a su superación, a su ocultamiento, no logra condensar sus objetivos (Galende 2001, 143), al contrario, obliga a reconocer la existencia de aquello de lo que reniega. Resulta obvio que, aun después de 37 años de las elecciones democráticas que clausuraron su tiempo, permanezca como algo amorfo, a espera de cristalizarse y envolver el presente. De esta suerte, hay que destacar que la voz «posdictadura» puede ser leída como parte de un pacto neoliberal de orden teleológico: el prefijo «pos» indica un rompimiento: el estadio anterior se describe como bárbaro, se le finaliza para inaugurar una nueva temporalidad. La «posdictadura» se asume, entonces, como el espacio idílico creado por el capital para cumplir las promesas del capitalismo global y superar, más bien sustituir, según dinámicas de mercado, una etapa dañada por una utopía (cf. Galende 2001). Los crímenes del régimen castrense se ven disminuidos porque la nueva condición obliga a intercambiarlos por el nuevo bien, se confirma la sucesión entre dictadura y democracia, pues «“[t]ransition to democracy” meant nothing but the juridical-electoral legitimation of the successful transition carried under the military, that is, the ultimate equation between political freedom for the people and economic freedom for capital, as if the former depended upon the latter, or as if the latter had somehow been hampered by the generals» (Avelar 1999, 59), por lo menos con la primera democracia hasta el asalto de los Kirchner.

Si el puente entre dictadura y democracia es la desaparición, la categoría preferida de la segunda radica en «la víctima», sobre todo en el contexto kirchnerista. Una división artificial del período posdictatorial puede hacerse en relación con las políticas oficialistas de la memoria que atañen a la construcción de las víctimas: por un lado, se observa la de la continuidad, encabezada por el menemismo como representante de las oligarquías argentinas; por otro lado, se tiene la de la recuperación del peronismo, propia de la agenda kirchnerista (Drucaroff 2011, 26). Se transita de un Estado militar víctima de la

subversión a una Junta culpable de las vejaciones contra sus ciudadanos. Como ocurrió en el caso peruano con su *Informe final* (véase: Hibbett 2019, 150-151), se privilegió la construcción de una *víctima pura*, idónea para los procesos judiciales de reparación. Ésta se define por no poseer nexos explícitos con grupos políticos, cuya simpatía pueda resultar problemática a la hora de decidir si la represión sufrida fue proporcional al problema dentro del imaginario institucional o si se puede calificar como un acto desmedido. Así, se opta por construir una victimología arraigada en la violencia gratuita de un Estado disfuncional. Este procedimiento crea empatía con grupos sociales poco interesados —por lo general, clases medias y altas urbanas—, además de llamar a la consciencia colectiva y desvanecer narraciones heroicas y justificatorias. La primera etapa de posdictadura garantizó su efectividad política y su discurso frente al pasado —del que no podía disociarse de manera tangente porque encarnaba su origen— mediante la negación de la identidad política de los desaparecidos y las demás víctimas, bajo el pretexto de sortear un argumento de legítima defensa por parte de las Juntas (cf. Ros 2012, 17), además, claro, de las leyes que perdonaron a los responsables. Los vejados se convirtieron en un producto más del mercado transicional argentino. Su situación no mejora en la segunda democracia, continúan como objeto de cambio, aunque se les construye desde una perspectiva distinta:

Kirchner's vindication of activism and the legal advances in relation to the military crimes enabled a critical approach to the debate about the actions and ideas of the 1970s political groups. Intellectuals of the left, former activists, and the generation of their children were now able to question the humanitarian narrative without being perceived as defenders of state terrorism (Ros 2012, 24).

Aunque se abre la puerta para admitir a las víctimas como sujetos complejos y multifacéticos, la rememoración en el espacio compartido se emprende en función de su militancia: con el fin de elevar la visión kirchnerista del peronismo, se recurre a su perfil político para presentar un fenómeno de continuidad; los Kirchner se asumen como los sucesores de los Perón; desde este emplazamiento configuran la narrativa del régimen

castrense. Los seguidores perdidos de Juan Domingo, Evita e Isabel, en el relato alentado desde 2003, se encumbran como el puente que garantiza la vigencia del peronismo. Una vez más, las víctimas se reducen a una moneda cuyas máximas de memoria, además de su trascendencia en el espacio público, se definen según el itinerario del ocupante de la Casa Rosada. A nivel diegético impacta de esta manera:

«A ver, si se me permite la expresión, y si nadie empieza por ofenderse, la idea es... lo que estamos pensando sería algo así como un 'Reconciliation Tour'. Y si uso la expresión en inglés no es para mandarme la parte, se imaginarán, yo sé que es algo fashion, pero si lo hago es porque la idea de tener un ojo puesto en el turismo, que es lo que viene para la Argentina» (Semán 2011, 262-263).

Asimismo, debe observarse que la memoria no se mantiene en el pasado, sino que se le caracteriza como un elemento útil para el futuro según el manejo oficialista: a través del relato institucionalizado se conforma la identidad compartida, solventada por las directrices institucionales de quienes detentan el poder estatal en turno. Estas tensiones en el campo de rememoración compartida, alimentadas por las posturas de un oficialismo que *mercantiliza* el pasado, son el espacio que habitan los hijos. Como apunta Elsa Drucaroff:

Creo que hay épocas en las que ser joven es emborracharse con la inmensidad del horizonte, y otras, como ésta en la Argentina, en la que los nuevos sobre todo perciben el encierro en una torre que no pidieron ni construyeron, una torre de la que no son responsables pero los tiene atrapados como un piso pantanoso, doliente, traicionero. Un piso de cadáveres. Si quienes hicieron irrumpir en los años 60 o 70, en la Argentina sus relecturas del peronismo, sus propuestas para una nueva izquierda, su voluntad de transformar el país, se embriagaron de fascinación de la torre como atalaya y fueron masacrados en gran parte, las generaciones que los continuaron sufrieron la dura resaca después de la embriaguez, las generaciones de la posdictadura cargan con la angustia y con la lucidez de que estar arriba de la torre es estar presos, y desde esa angustia y esa lucidez escriben (Drucaroff 2011, 36-37).

Los hijos son «who grew up under military regimes» (Ros 2012, 4). Se les identifica como vástagos tanto de la generación militante, pues los suceden; también como retoños de la dictadura, porque su ciudadanía se asume como producto del régimen castrense que determinó las dinámicas sociales en que se desarrollaron durante su etapa formativa. En este sentido, apuesto por una comprensión de la generación de los «hijos» que no

incluya sólo a los descendientes de quienes sufrieron algún tipo de violencia —sobre todo física— de manos del aparato institucional-administrativo del Proceso, sino que abrace igualmente a aquellos que comparten un vínculo estético, artístico y mnemónico generacional (cf. Blejmar 2017, 4), pues mediante un fenómeno de inercia colectiva son objeto de las mismas vejaciones que el resto de los agrupados en esta generación¹². No obstante, cabe señalar que no entiendo a los hijos como un contingente complementario o suplementario de la generación militante —la de los padres—: si bien su herencia incluye este vínculo filial, los concibo como seres completos que, según sus propias características identitarias, experimentaron la dictadura cívico-militar. De esta suerte, no pretendo ponderar su historia de acuerdo con un trazo continuo en relación con los militantes, pues los reconozco como protagonistas de sus vivencias que no necesariamente precisan de lo paternal para explicarse.

Una herencia convulsa: el lugar de la literatura de los hijos

El polisistema literario se define como un complejo dinámico en que diferentes tensiones marcan las cualidades operativas de la literatura. Hay estadios del sistema regidos por modelos estéticos y artísticos particulares en los que ciertos productos no se incorporan de manera positiva a causa de su equilibrio regulador y las reglas de su repertorio. De igual manera, estos sistemas se ven afectados por los fenómenos de traducción que

¹² Entiendo «generación» de una manera similar a Elsa Drucaroff, es decir, «como un grupo humano dinámico y coetáneo, particularmente sensible a su tiempo histórico, conjunto de personas que intentan protagonizarlo en algún aspecto, en este caso, el de la producción literaria. La entiendo como un espacio cronotópico de presencia: un tiempo-espacio construido por gente en sociedad, en el cual estos autores y autoras están construyendo su ciudadanía, viven experiencias relativamente comunes, producen saberes relativamente compartidos y se plantean problemas relativamente similares. Una generación es un lugar de pertenencia histórica y, sobre todo, social, en lo que lo biológico apenas impone ciertos límites, condiciones de posibilidad. En ese espacio se intercambian experiencias públicas o privadas, hábitos, modas, consensos, debates, conflictos. Este intercambio, estas afinidades o preocupaciones comunes pueden ocurrir con consciencia de sí o sin ser del todo percibidas» (Drucaroff 2011, 169-170).

Sistematizar así la literatura y la generación de los hijos permite incluir en el conglomerado a autores como Julián Hernández, Claudia Piñeiro, Leopoldo Brizuela, cuyas obras hablan sobre el Proceso, aunque no sufrieran pérdidas directas.

complementan sus lugares vacíos, lo amplían, movilizan su repertorio (véase: Even-Zohar 1999; 2017). Vale la pena, entonces, preguntarse cómo la literatura de los hijos se incorpora en el conglomerado escritural argentino¹³. Las obras que aparecen desde 1960, cuando el testimonio comienza a cobrar fuerza en el grueso de las producciones artísticas, obligan a revisar el postulado modernista de la «autonomía literaria», pues el exterior y la obra se tienden un nuevo puente que erosiona el supuesto carácter autónomo del arte (Garramuño 2009, 29); en otras palabras, la expresión del testimonio en el arte contribuye al progresivo desvanecimiento de la enajenación artística (Garramuño 2009, 53)¹⁴. Se observa que

Junto a esa oposición por la política en desmedro de un concepto de arte autónomo, y por razones de diversa índole, algunas internas del orden de la política y otras que responden a conmociones internas dentro de la propia literatura, es evidente que para entonces comienzan a aparecer, en diversas áreas de la cultura, una serie de signos de agotamiento de lo moderno que proponen otras salidas de la autonomía. Éstas van desde un acercamiento a la experiencia hasta la instauración de nuevos regímenes de subjetividad que reemplazan el objetivismo del proyecto constructivo modernista (Garramuño 2009, 55).

El panorama literario da pie a un conjunto de literaturas que, motivadas por el agotamiento de la utopía modernista, aun reformulada por las novelas totales del *Boom* latinoamericano¹⁵, reniegan de la distancia de la literatura con su medio social, al tiempo que inventan un espacio de virtualidad para testimoniar sobre los procesos políticos de la época. Se asiste a la configuración de una nueva subjetividad, cuyos choques con el

¹³ Si bien opto por una definición amplia de la «generación de los hijos», no opino lo mismo sobre la categoría «literatura de los hijos». La entenderé como «el conjunto de obras literarias producidas en la época posdictatorial que elaboran la experiencia del régimen castrense desde la perspectiva de los que lo experimentaron durante su etapa formativa, además de haber sido escritas por miembros de la generación de los hijos». Restringir temática y generacionalmente la categoría permite identificar con mayor claridad el corpus: por ejemplo, no toda la producción de Claudia Piñeiro o Patricio Pron puede considerarse literatura de los hijos, a pesar de que ambos pertenecen a la generación de los hijos.

¹⁴ Florencia Garramuño considera que las prácticas testimoniales en el arte constituyeron un atentado contra la ciudad letrada y su repertorio, de ahí que, durante algún tiempo, estas producciones fueran calificadas como inferiores, no se trataba de literatura al nivel de las grandes obras del *Boom* (cf. Garramuño 2009, 54).

¹⁵ La relativa simultaneidad entre el *Boom* y las primeras literaturas de posdictadura en América Latina obligan a considerar que las segundas —incluyendo el giro subjetivo o testimonial del que surgen— se oponen a la visión cosmopolita de las primeras. Mientras los nuevos novelistas hispanoamericanos tendían a buscar la consecución lógica de un presente exitoso, las literaturas de posdictadura asaltan el panorama con un presente sin tiempo desde la ruina, propio de una etapa poscatastrófica (cf. Avelar 1999, 24-25).

sistema literario determinan modelos expresivos y de pensamiento: el giro subjetivo encarna un profundo reordenamiento ideológico y conceptual que reorienta la subjetividad para darle crédito total al yo. La verdad conviene en el único signo asociable a sus narrativas sobre el pasado, de esta suerte, la historia oral y el testimonio se convirtieron en objetos de confianza para la (re)construcción de los pretéritos, sobre todo en lo que atañe a los eventos traumáticos de las décadas de 1970 y 1980 (cf. Sarlo 2005, 22). No obstante, las obras que estudio no se restringen a la expresión testimonial ni se ocupan por responder a los emplazamientos modernistas del objeto literario, tampoco se interesan por instalarse dentro de la realidad o la ficción —juegan a ser realidad, mas se perfilan ajenas a los códigos de la comprobación; pretenden una articulación distinta a la del realismo que se centra en su capacidad veritativa a través de la referencialidad, aunque al mismo tiempo niegan su cualidad de ficción al perseguir insertarse en el mundo empírico para transformarlo—, más bien, emergen como medios expresivos del yo que se impregnan de una realidad factual a la que transforman mediante el signo literario por *ocurrir* en una localidad y una cotidianidad para *hacer presente* (Ludmer 2010, 149). Este conjunto de textos recibe el nombre de «literaturas posautónomas»: «esas prácticas literarias territoriales de lo cotidiano se fundarían en dos repetidos, evidentes postulados sobre el mundo de hoy. El primero es que todo lo cultural (y literario) es económico y todo lo económico es cultural (y literario). Y el segundo postulado de esas escrituras sería que la realidad (si se le piensa desde los medios, que la constituirían constantemente) es ficción y que la ficción es realidad» (Ludmer 2010, 150-151)¹⁶.

Las literaturas que elaboran el conglomerado dictatorial se comunican con él a través del artificio, transforman el referente en arte, sin que ello erradique su potencial

¹⁶ Al argumento de Josefina Ludmer habría que agregar el componente político: la expresión literaria se revela como una postura política. También hay que considerar que, en nuestros días, incluso lo personal participa de lo político, de lo público.

testimonial ni las condicione a una relación biunívoca entre hecho factual y su signo literario. Sin embargo, en términos generales, las obras que hablan sobre el Proceso de Reorganización Nacional son dinámicas, se encuentran en constante cambio. Las primeras de ellas persiguieron focalizar el terrorismo de Estado y la bestialidad de la dictadura, sobre todo, mediante escrituras en el exilio. También proliferaron las literaturas con elementos testimoniales: quienes padecieron en carne y hueso el puño castrense ofrecen sus declaraciones del horror, muchas veces con uso de la hipérbole para incrementar el efectismo. En un segundo momento, durante la década de 1980, la producción ensayística se centró en la democracia como una posibilidad para Argentina, mientras la narrativa trabajó con restos de lo real, los cuales tradujo en algo «inenarrable», que sólo se articulaba con códigos alegóricos o sentidos secundarios, ocultos¹⁷. Hacia la década de 1990, acontece un nuevo cambio, el código alegórico pierde impulso para dar lugar a una literatura testimonial que continúa con la poética de la derrota. Los silencios exigidos por los primeros años de la democracia desaparecen poco a poco para dar sitio a discusiones en el foro público mediante una nueva agenda testimonial. Finalmente, a principios de la década del 2000, inicia el surgimiento de una nueva literatura, asociada a la generación que vivió su etapa formativa bajo el dominio del régimen militar: ésta se caracteriza por un extrañamiento hacia los eventos y la brutalidad del Proceso, que resulta paralelo a una necesidad de recuperar el pasado, aunque tal búsqueda se emprende desde

¹⁷ Es probable que en este estadio se encuentren las ficciones más leídas y estudiadas sobre el Proceso de Reorganización Nacional. Se trata del momento en que las narrativas trascienden lo testimonial puro y se acercan más al estatuto literario. Cabe destacar que, tal vez, el uso de la alegoría y el ocultamiento se deba a que las primeras novelas emergen en contextos de represión y censura (cf. Dema 2017, 103-105); o a que la alegoría se percibe como el único mecanismo mediante el cual se puede representar la derrota política, pues se construye desde la idea de la ruina, un punto sin tiempo, un eterno que se prolonga al infinito delatando su propia eternidad (cf. Avelar 1999, 69). Cualquier explicación que se elija, se coincide en que estos relatos, como *Respiración artificial* (1980) o *La ciudad ausente* (1992), de Ricardo Piglia, *Glosa* (1986) o *El entenado* (1983), de Juan José Saer, interrogan al régimen y producen tensiones discursivas con él, según modelos elípticos y oblicuos (Dema 2017, 105).

También, se debe considerar que contar los horrores de la dictadura provoca que la literatura derivada se encuentre plagada de conflictos retóricos, ideológicos, éticos y estéticos, pues la profundidad y complejidad de los hechos factuales se transforma en complejidad narrativa: lo inenarrable, el trauma, encuentra una vía para condensarse sólo a través del caos (Dalmaroni 2003, 41).

la sátira y lo grotesco como medios para caracterizar —y comprender— el acontecimiento histórico (véase: Avelar 1999; Badagnani 2014; Dalmaroni 2003; 2004; Garramuño 2009):

—Dicen las chicas Raquel y Josefina, que se dejen de joder y repartan los esqueletos que tienen ahí guardados. Si no encuentran coincidencias, ellas les van a dar los honores lo mismo. Todas tienen derecho a su cajita feliz.

[...]

Todavía ahora Josefina declara que quiere los huesos. ‘Aunque sea unos de pollo’ suele decir y de tanto decirlo terminó escribiendo en una nota y supo del horror que podía generar su deseo desbocado, su irreverencia, la distancia que hay entre nuestra complicidad de Hijas y el resto del mundo (Dillon 2017, 60).

No obstante, aun con estas transformaciones, se mantienen ciertas constantes. Primero, las literaturas posdictatoriales no muestran una pretensión totalizadora, más bien, intentan permanecer distantes, renuncian a las dinámicas del realismo fiel para vincular la experiencia a algo que permanece oculto, lo que deviene en la posibilidad de estéticas y estructuras negativas: la referencialidad del texto existe, mas se percibe indirecta, escondida (cf. Garramuño 2009, 19-20). Segundo, la literatura no se concentra en los eventos en sí, no intenta una reconstrucción fiel, documental e irrefutable del pretérito; al contrario, su indagación se interesa en los efectos que causan los eventos históricos en las subjetividades, en las que es posible encontrar vestigios simbolizados de los hechos: importa más el eje semántico del relato que la negociación veritativa con la realidad factual (cf. Garramuño 2009, 21-22). Tercero, incluso con la modificación constante de los recursos literarios y los desfases en las intenciones memorialísticas, se conserva la máxima de recuperar lo ausente (cf. Ricard 2018, 269). Dentro de estas pugnas formativas —y esta herencia—, emerge la literatura de los hijos, cuyo carácter testimonial y cuya relación con la memoria se determinan en función de la recuperación de la identidad propia, no la militante (Dema 2017, 105). Además, reacciona al estancamiento de lo inenarrable como modelo para lidiar con el trauma a la par que se desprenden del testimonio, pues lo identifican como un espacio inservible para la recuperación de la

historia y la consecuente reparación. Frente a la disfuncionalidad de los modelos consolidados, recurren a técnicas como la sátira y la ciencia ficción para representar y simbolizar el dolor en los linderos de lo «imaginario» (Ricard 2018, 275). De esta manera, se observa que la negociación de estas obras se emprende desde un estatuto complejo, lo que dinamita un acercamiento monolítico al pasado y sugiere una revisión fragmentaria —obliga a romper en piezas las estatuas de las víctimas levantadas con el mármol de la culpa y la rapiña de la democracia— del período aludido para, por un lado, obviar la cristalización y, por otro lado, acceder a la reparación de una identidad dinámica y compleja:

Se había convertido en héroe, pero para mucho más (y para mucho menos) que para ser hombre. Porque, en la mirada torcida del Camarada Abdela, para seguir siendo un hombre había que convertirse en héroe. Mi padre cita a Sartre y cita mal. Como Sarmiento, en el momento culminante de su vida, mi padre citaba mal justo al momento de rematar su conquista. [...] En pleno 1961, Abdela había quedado atrapado por su propia interpretación de aquel llamado atávico. Su patria era un lugar para la rutinaria tarea de levantar un país en caída (Semán 2011, 198).

La literatura de los hijos no enclaustra las intenciones de una memoria que satisfaga los deseos del heroísmo, ni desasocia el ejercicio artístico de su función referencial, tampoco lo condiciona a la búsqueda de sacralización de las víctimas —fenómenos comunes en las literaturas sobre eventos traumáticos y directrices en las etapas previas del sistema literario argentino— (cf. Fandiño 2016, 143), sino que cuestiona el pasado. Además, sus procesos mnemónicos sólo se enarbolan como nicho referencial, es decir, aunque la mayoría de las veces existe una tensión con el pretérito, no acontece con el fin de condensar una narrativa reparadora o documental que revele la verdad sobre los masacrados por el régimen o reafirme el halo de privilegio que se ha colocado a su alrededor, más bien, desea cuestionar los mecanismos que configuraron la base del proceso mnemónico. Estas literaturas testimonian, dan cuenta, pero su acercamiento al pasado se halla regido por la revisión de las políticas de la memoria —tanto oficiales como de las culturas del recuerdo— y el propio dolor, distinto al sufrimiento de la

generación que los precedió. Los hijos fueron víctimas en tanto que la dictadura vigiló y diezmó sus infancias para alumbrar su proyecto modernizador, de esta suerte, se puede considerar que el componente testimonial —irradiado por el humor, la sátira, la ciencia ficción— es legítimo, pues se sustenta en que fueron víctimas directas de la dictadura (Geeroms 2018, 352). De esta suerte, se combate la posición marginal —asignada durante su emergencia por los viejos testimonios militantes que gobernaban entonces el panorama literario (cf. Drucaroff 2011)— de su experiencia, los hijos pueden testimoniar mediante la ficción sobre el Proceso de Reorganización Nacional, sobre sus pérdidas, sobre las políticas de memoria de las que fueron objetos durante los ensayos democráticos y sobre la experiencia de habitar Argentina como «hijos de». Se observa, entonces, que «el testimonio ha variado desde lo testimonial en sí —capacidad de denuncia— [...]; a lo testimonial para sí —en su potencialidad narrativa y práctica [...]—, marcado por la inauguración de tejidos de memoria que revalúan las posiciones vindicativas y hacen “mover” los hitos sobre los que se funda el recuerdo» (Ragazzi 2013, 126-127)¹⁸.

No obstante, a pesar de los cambios en la lógica testimonial y su capacidad para abrazar nuevas territorialidades que incluyen la configuración de un testimonio de carácter más semántico-pragmático que factual, el testimonio —en su pureza— se concibe como un espacio caduco (cf. Reati 2015, 29-30), por lo que se recurre a la ficción como el sitio donde se logra condensar la experiencia, contar aquello que no puede

¹⁸ De esta forma, las prácticas testimoniales a las que me refiero difieren de lo que hoy entendemos por testimonio. En el mundo de la corrección política, el testimonio ha superado —a una velocidad vertiginosa que impide la reflexión sobre el proceso— el margen de lo «subalterno». Cada día resulta más frecuente que éste —no la denuncia— convenga en el punto de partida para procesos judiciales o toma de represalias por parte de «comunidades». El problema medular de esto radica en que el testimonio puede ser fácilmente manipulado: al no exigir pruebas y emanar de una configuración retórica que permita una narrativa específica, se presta a la falsificación. Así, no entiendo los testimonios de los hijos más que como el relato de la experiencia subjetiva, circulado en redes contrahegemónicas dominadas por las culturas del recuerdo afiliadas a las víctimas y potenciadas por la influencia kirchnerista —cuyas directrices intervienen en su configuración semántica—, no corresponden, pues, a una declaración factual, no precisan de la prueba ni exigen justicia en la realidad empírica, sino que se articulan como un llamado a la promesa de reparación en un futuro improbable que sólo existe en el pasado, aunque depende del presente (véase lo dedicado al tema en: Derrida 1998c). Los usos y abusos del testimonio se deben a la lógica patriarcal de la víctima perfecta.

articularse por medio de la declaración convencional —ni su variante alegórica de las primeras composiciones de la posdictadura. Entonces, las literaturas de los hijos recurren a un modelo híbrido —propio de la autoficción, como se discutirá adelante— en el que establecen un puente con lo factual, pero lo reinventan de acuerdo con el sentido que se desea imprimir —ya sea con conocimiento de causa o debido a la inercia colectiva— a ese pasado. Desde luego, la temporalidad con la que negocian no se limita al período comprendido entre 1976 y 1983, también incluye la democracia, el presente. Un ejemplo al respecto es *Diario de una princesa montonera. 110% verdad*, de Mariana Eva Pérez. La novela centáurica dialoga con dos referentes de manera simultánea, por un lado, la dictadura militar, por otro lado, el proyecto kirchnerista. Testimonia sobre las vejaciones sufridas en manos del régimen castrense, también sobre los imperativos de memoria impuestos por los Kirchner para estabilizar la narrativa peronista, los cuales devienen en una suerte de injusticia por prolongar el uso de las víctimas como moneda de cambio de las agendas del poder, situación que les niega, una vez más, la justicia. Otro caso se encuentra en *Soy un bravo piloto de la nueva China*, de Ernesto Semán. En el espacio virtual de La Isla, un matrimonio —quizá alegorías de Néstor y Cristina— propone la puesta en marcha de un *reconciliation tour*. El narrador describe con ironía el tratamiento que se da a las víctimas, *testimonia* sobre las arrogantes acciones de la hegemonía, de quienes coordinan las políticas de la memoria.

Si bien es cierto que «el testimonio no sólo se relaciona con la denuncia de las violaciones a los derechos humanos durante la dictadura militar, sino que además apunta a intervenir políticamente dentro de una transición democrática estructurada a través de la impunidad como una de sus condiciones y ejes centrales» (Forcinito 2006, 200), esta opinión debe matizarse con que los hijos no se limitan ni parten de testimoniar sobre los padres, lo hacen sobre ellos mismos y también —que ha pasado por alto a ojos de la crítica

centralizada en las víctimas más evidentes de la dictadura— sobre los excesos de las diferentes facetas de la democracia que han surcado Argentina desde las elecciones de 1983. Aunque los padres se encuentren en el relato, el foco debe ubicarse en los hijos. El lugar de la literatura de los hijos no se resume como la continuación irreflexiva de las dinámicas mnemónicas de la generación militante, las cuales combate con una recuperación crítica tanto de los represores como de las víctimas, también se perfila como un medio para el cuestionamiento del espacio archiescritural —conglomerado que incluye lo social, lo político y lo cultural— que garantiza su propia emergencia:

«No, vení acá, Rubencito. Escuchame bien: los juguetes no son tuyos. Los juguetes son.»
Son, son, los juguetes son. Son o no son, ésa es la cuestión.

Después de esta escena hay una interferencia fenomenal que impide escuchar o ver nada de lo que pasa, hasta muchos años después, cuando Luis Abdela desaparece —secuestrado, torturado y asesinado por las fuerzas armadas y de seguridad de su país—, llevándose todo, llevándose para que se lleve todo, dejando de este lado del mundo la frase infame.

Leyendo el guión, repasando los diálogos con la distancia de las décadas, todo es tan obvio y no por eso más banal: la relación entre Luis Abdela, su hijo Rubén y los juguetes está levemente desplazada, el audio llega después de la imagen y termina por referir al objeto equivocado, perdiéndose de vista que lo que Rubén reclama no es la posesión de Los Juguetes sino su propia pertenencia a Luis. [...]

Entreguemos la propiedad, eso es lo de menos. Pero un poco de tradición y familia no nos hubiera venido mal (Semán 2011, 74).

Los hijos —siguiendo la metáfora de Drucaroff— dinamitan la torre de sus padres para intervenir la herencia convulsa que recibieron; no son observadores posteriores, son actores de los hechos. Desde esta lectura, la denominación de «literatura de los hijos» se percibe conflictiva, observo que esto tiene que ver con la búsqueda del origen. La construcción de una huella se describe como una actividad retroactiva, en otras palabras, la definición de algo, la requisitoria por su origen se concluye según el punto desde el que se emprende (Derrida 2019a, 61 y 80). La literatura de los hijos sólo es tal porque la operación conceptualizadora insiste en imbricarla dentro de las tensiones comunicativas, de reparación y construcción de víctimas, inauguradas por la generación militante. Aunque resulta imposible, a estas alturas de la discusión, desactivar ese parámetro crítico,

sí conviene puntualizarlo para conquistar un ejercicio exegético que no recaiga en definir estas literaturas e interpretarlas en función del determinismo —casi de orden y alcance darwinianos— de los padres¹⁹. De ahí que resulten primordiales las lecturas que proponen que el marco de sentido de estas obras se vincula con el reclamo a los padres: se les ama al tiempo que se les asigna una responsabilidad por las pérdidas (véase: Reati 2015). Los hijos nunca dejan de serlo: «Necesitaba un poco de alcohol. Iba a pedirme una cerveza cuando Cristina me redujo a la edad en la que el alcohol está prohibido. Me miró y un rayo negro le cruzó los ojos» (Dillon 2017, 23). Aunque, en *Aparecida*, Marta Dillon es una adulta que puede beber alcohol, los militantes se encargan de regresarla a su infancia, de negarle los beneficios de la ciudadanía plena que se alcanza al ingresar a la mayoría de edad. Este procedimiento encarna algo más: su capacidad de juicio, sus parámetros críticos se asocian a la niñez, por ende, desde el adultocentrismo militante, se perfilan insuficientes para comprender el hecho histórico.

Las ficciones de los hijos muestran una distancia irónica —o autocrítica— con lo que se relata, por lo que su código no se asemeja al realismo —muy productivo en la etapa anterior de la literatura argentina—, sino que se distingue por evitar configurar un «mensaje sólido», de tendencia totalizadora y moralista (Drucaroff 2011, 22). Por ende, se observa que hay «una expresión de un dolor propio pero no una victimización. Hay una empatía muy fuerte con los desaparecidos y sus familiares pero no una mistificación eufórica de una generación y una época. Hay una crítica a la izquierda pero no por eso un

¹⁹ Estas dinámicas de lectura adultocéntricas incluyen pensar la literatura de los hijos como la búsqueda de la memoria con el fin de encontrar el componente que devuelva la identidad a los padres al hacer públicos los crímenes del régimen totalitario, pues los secretos a voces de quienes vivieron el Proceso adquieren fortaleza, eluden el olvido de las generaciones posteriores que se suman al compromiso ético de la militancia (Plotnik 2007, 114). El adultocentrismo se identifica en la posición asignada a los hijos en relación con el régimen castrense: «personas que vivieron la dictadura en una edad en la que no habían llegado a la conciencia ciudadana» (Drucaroff 2011, 17); el valor experiencial se define no por haber habitado un espacio en ciertas coordenadas espacio-temporales, sino según la edad. Se privilegia la experiencia de los adultos mientras se suspende la de los niños, a espera de recibir un marco comprensivo que sólo pueden otorgar los mayores.

acercamiento a las posiciones reaccionarias que justifican el terrorismo de estado» (Dema 2017, 110). Asimismo, el sello de estas obras radica en obviar la solemnidad: «a new trend in post-dictatorship Argentine art and literature, one that takes a playful, irreverent, non-solemn and anti-monumental approach to the traumatic past» (Blejmar 2017, 1-2). Lo imaginario se conjuga con lo empírico, lo lúdico contamina la recuperación del pasado desde el arranque de estas ficciones con el fin de desmontar el discurso cuajado en etapas previas del sistema literario y en los ejercicios democráticos argentinos —tanto a nivel de creación como de crítica. Estas narraciones, cuyas tramas comunes son la violencia, la política, la militancia, el familismo, los derechos humanos y la construcción de subjetividades (Daona 2017, 38), reorganizan el aparato literario para mostrarse críticas con el pasado que vivieron y con quienes han llevado la batuta en la narración y organización de tal experiencia²⁰.

Recordar lo mismo no es recordar igual: ¿posmemoria en la literatura de los hijos?

Contar y contarse son actividades medulares en la vida humana: habitamos coordenadas cronotópicas en cuanto se colocan hechos uno tras otro, que se amalgaman con el fin de generar una narrativa más o menos estable, pues «el núcleo de cualquier identidad individual o grupal está ligado a un sentido de permanencia (de uno mismo, de mismidad)

²⁰ Conviene destacar que la literatura de los hijos también se ve afectada por los procesos de expansión del campo literario y por la migración: la tradición argentina se amplía según las escrituras migrantes —como las de Patricio Pron, Ernesto Semán y Ana Casas— que reorganizan el lenguaje y dinamizan un modo literario «argentino» aun en el exilio y con los procesos de modernización global a cuestas (cf. Gallegos Cuiñas 2015, 6-7). Las literaturas migrantes expanden la noción de referencialidad, ya que su andamiaje indica que hay una posibilidad de comunicarse con un pasado local desde un punto distante en el mapa, asimismo, los tiempos y lugares se sobrepone de manera paradójica, al igual que el idioma, así se evidencia que el movimiento influye en la manera de contar (cf. Badagnani 2013, 64-65). Los hijos en tránsito pueden entenderse como escritores extraterritoriales que se enfrentan a la dificultad de construir un universo de sentido en una zona de contacto, en ocasiones, con una lengua diferente a la materna o en el cruce con otros idiomas: el signo transita con ellos aunque aspira a mantenerse en el espacio argentino (cf. Logie 2018, 60), luego, «[s]on escritores argentinos que [...] adoptaron la extranjería como identidad porque ahondaron su diferencia idiomática, escribiendo en argentino a pesar de las distancias» (Matamoro *apud* Saítta 2007, 27). La voz de los hijos en el exilio «da cuenta de lo ausente, de lo roto, y en muchos casos, de la imposibilidad de restituir la unidad y la continuidad» (Alberione 2018, 207).

a lo largo del tiempo y del espacio. Poder recordar y rememorar algo del propio pasado es lo que sostiene la identidad» (Jelin 2002, 25). Los recuerdos no reconstruyen al hecho en sí; obedecen a las máximas del momento en que se emprende la rememoración, lo que delata dos cosas: por un lado, la memoria se caracteriza como una elaboración continua que se reescribe una y otra vez, de suerte que, con el devenir del tiempo, ocurre la desaparición del hecho tal como ocurrió (Halbwachs 2004b, 111); por otro lado, la recuperación del pasado siempre se ejecuta desde un presente que proyecta sus condiciones sobre la imagen pretérita (Halbwachs 2004b, 130)²¹. Aunque pareciera que el rescate del pasado se ejecuta desde el sujeto que rememora, éste se supedita a ciertos marcos sociales que permiten la emergencia del recuerdo, pues «no existe posibilidad de memoria fuera de los marcos utilizados por los hombres que viven en sociedad para fijar y recuperar sus recuerdos» (Halbwachs 2004b, 101). Los marcos sociales de la memoria, en cuya genealogía se puede rastrear a Émile Durkheim y Henri Bergson, son el conjunto de directrices operativas tanto para afianzar una reminiscencia como para acceder a ella, por ejemplo, un marco social de la memoria sería el nacimiento de los hijos: un constructo relevante para la historia individual y la compartida; otro, en el caso de la tradición católica, se hallaría en los sacramentos: forman parte de un grueso identitario que debe cubrirse, celebrarse y reconocerse en comunidad para delinear la identidad de un par, iniciarlo en sus valores compartidos y aceptarlo dentro del grupo²². Todos los recuerdos

²¹ Podría decirse que el recuerdo es un presente en duración, que está ocurriendo, esto le da un carácter particular de objeto inacabado, de ahí la posibilidad de alterarlo: cada rememoración, cada evocación tiene un impacto en la reminiscencia que modifica la imagen de origen (Ricoeur 2013, 54).

²² Halbwachs (2004b) adiciona: «La memoria individual no es más que una parte y un aspecto de la memoria del grupo, como de toda impresión y de todo hecho, inclusive en lo que es aparentemente más íntimo, se conserva un recuerdo duradero en la medida en que se ha reflexionado sobre ello, es decir, se le ha vinculado con los otros pensamientos provenientes del medio social» (174). El recuerdo se desecha si no es útil dentro del marco social o se conserva para satisfacer sus exigencias. Otro elemento que reafirma la operatividad de los marcos sociales de la memoria tiene que ver con los contextos, resulta más difícil acceder a los recuerdos en situaciones ajenas a las que les dieron origen, también pierden solidez cuando se modifica el entorno social con las mudanzas, sin embargo, al retornar a estos sitios cargados simbólicamente se logra recuperar los recuerdos pues el ambiente lo permite (35-36).

son colectivos porque se incorporan a una red de percepciones valoradas en conjunto, ninguna de ellas tiene peso en tanto se considere individual.

Que los recuerdos se hallen condicionados por un marco social encarna que privilegien su valor semántico sobre su peso factual, es decir, para los procesos mnemónicos resulta más preponderante el significado en el eje identitario de un pasaje que sus condiciones veritativas —el grado de objetividad y certeza—, de ahí que las mentiras fundacionales, tanto en lo individual como en lo colectivo, resulten tan eficaces al momento de condensar una narración que brinde certeza sobre la identidad. Hay que señalar que la necesidad de recuperar los recuerdos que conforman el grueso identitario se presenta, sobre todo, en estados en que los estímulos solicitan definirse frente a situaciones o sujetos que irrumpen la cotidianidad, lo que obliga a recordar, encontrarse y reconocerse dentro del nuevo contexto (Rosenfield 1995, 202):

Un tiempo antes de que todo esto sucediera había intentado hacer una lista de las cosas que recordaba de mí mismo y de mis padres como una manera de que la memoria, que había comenzado ya a perder, no me impidiese recordar un par de cosas que quería conservar para mí y que, pensé en aquel momento, yo no fuera el protagonista de aquel filme [se refiere a una película que vio], alguien que huye de alguien que es él mismo y al mismo tiempo un desconocido (Pron 2017, 46).

Según el personaje de Pron, el asunto de la pérdida de la memoria —descrito al inicio de la cita— que deviene en pérdida de identidad —expuesto al final— expone claramente que el problema de la memoria se radicaliza cuando hay lagunas. Éstas, si se sigue a Halbwachs, se llenan de acuerdo con los emplazamientos de los marcos sociales; asimismo, con el fin de estabilizar el sistema, se puede recurrir a la falsificación del pasado tanto a nivel individual como colectivo. Luego, se observa que los recuerdos se pueden agrupar en dos categorías: primera, los recuerdos reales que se desprenden de la experiencia factual; segunda, los recuerdos ficticios: imágenes impuestas por el entorno y necesarias para la integración de una identidad (Halbwachs 2004a, 28). En cuanto al colectivo, el pasado común se recrea según el grado de identificación con la línea

compartida; el recuerdo se solidifica en función de la fijeza del grupo, al tiempo que garantiza o atenta contra su «duratividad» (Halbwachs 2004a, 30). Los marcos sociales de la memoria tampoco se perfilan estáticos: fluctúan según los cambios sociales; también se ven modificados de acuerdo con el impacto de situaciones imprevistas: cuando ocurre un evento que afecta o causa una conmoción se inaugura una nueva directriz, como puede ser el Proceso de Reorganización Nacional en Argentina, pues lo trascendente, lo que deja huella, lo que importa posee un lugar garantizado en los asideros de la memoria, ya sea un afecto conseguido, uno negado o un daño sufrido (Halbwachs 2004b, 30-31).

No obstante, los procesos de memoria colectiva no deben confundirse con lo relativo a la construcción de una memoria histórica, oficial o institucional. Lo primero que las distingue es que el segundo conjunto extrapola el recuerdo, el testimonio lo transforma; después, mediante el contraste con otras fuentes y la verificación de sus alegatos, deviene en documento de un saber instituido; finalmente, una vez sancionado, pasa al archivo, se incorpora a una memoria archivada sustento de la narración de un pasado específico, orientado por quienes detentan el poder en turno (cf. Ricoeur 2013, 208 y ss.). La memoria oficial se construye según la desvinculación de un elemento mnemónico de los circuitos de las culturas del recuerdo, con el fin de integrar una narrativa direccionada por las políticas institucionales imperantes al momento de construir un archivo. A diferencia de las memorias colectivas —variadas, plurales, caóticas en ocasiones, superpuestas en un espacio memorialístico en el que, sin embargo, resulta posible distinguirlas—, que sólo persiguen la conformación de una identidad de grupo más o menos estable, las memorias oficiales buscan la sanción de espacios de legitimidad ligados a agendas políticas. La manipulación de la reminiscencia se asume como una actividad ideológica, la memoria y la desmemoria se relacionan con la conformación de una narrativa institucional por medio tanto del olvido cuanto del rescate

que permiten la selección de pasajes de manera motivada y deliberada (Ricoeur 2013, 572). Las instituciones y el Estado se conservan según la continuidad de su identidad política, que precisa de la vigencia de sus administraciones, prácticas, sentido compartido de justicia y, sobre todo, la supervivencia de su pasado, la estabilidad de su relato, elementos que garantizan su durabilidad, además de permitirles proyectarse en el futuro (cf. Booth 1999, 250-252). Así, muchas veces los postulados de las memorias oficiales contrastan con los de las memorias colectivas, lo que origina tensiones en el espacio mnemónico por la consolidación de una forma de recordar el pasado y de un recuerdo constituido sobre otros de diverso orden. El olvido, en contextos de pugna entre memorias hegemónicas y populares, se traduce en una imposición, que en muchas ocasiones pasa desapercibida, una estrategia para evitar, eludir, huir. Contra él, hay resistencias que intentan reapropiarse del espacio público de la memoria según sus propias narraciones (cf. Ricoeur 2013, 572-573; cf. Jelin 2002, 43). Resulta evidente por qué los regímenes, sobre todo los totalitarios, como parte de su constructo hegemónico y sus dinámicas de dominio, se han interesado sistemáticamente en controlar la memoria pública (Todorov 2000, 11–12): someter el pasado les permite articular una narrativa que los justifique, que ubique sus aspiraciones dentro del panorama de un devenir teleológico y que construya un modelo de ciudadano en consonancia con sus metas. Las directrices para imbricar la narrativa se conocen como políticas de memoria y suelen mirar hacia el futuro, promesa del pasado que sostienen.

En este sentido, las rememoraciones literarias de los hijos se inscribirían en el grueso de las memorias colectivas, las cuales se enfrentan entre ellas y con las diferentes memorias hegemónicas, elaboradas tanto durante la dictadura como durante la democracia por el grupo de poder y sus extensiones. Todas ellas con su grado relativo de

politización por acontecer en la escena pública. La dictadura exhibió la pretensión de la borradura de sus propias huellas:

Si todavía se encuentran botellas y pedazos de barco de hace doscientos años, cómo no va a aparecer un pedazo de cemento, un cinto, una pierna. No por nada ya habían empezado a tirarlos mar adentro o en la bahía de San Borombón, no hay mejor aliado con un buen tiburón bonaerense, ¿para qué llamar a la mala suerte, a la casualidad? (Semán 2011, 118).

El pasado se rastrea con remanentes mínimos, piezas mutiladas que por sinécdoque delatan el todo que se pretendió ocultar: un miembro o un accesorio dan parte del crimen. La parte por el todo se identifica como un elemento útil para los procesos de rememoración en entornos de borradura. En palabras de Vezzetti, la desmesura de su proyecto colocó a los militares en un grado de arrogancia tal que apostaron por que su olvido condicionado junto con su narrativa de guerra servirían eventualmente como políticas de memoria. Después, la primera democracia optó por un acercamiento al pasado desde la construcción de la víctima pura; su meta se tradujo en asignar una condición liminal a los vejados, al ser objetos de una construcción que garantizara el éxito de los procesos a la Junta se liquidó parte de su historia. La segunda democracia no muestra un mejor panorama, continuó con la visión anterior para ejercer un juicio sumario sobre el Proceso, pero agregó algo, con el objetivo de comunicar el kirchnerismo con el peronismo: revaloró las vidas de los afectados bajo una categoría de cuidado en la que sólo se perfilaban relevantes debido a sus actividades militantes. En ambos casos, su individualidad fue cedida en beneficio del relato, dejaron de ser personas para ser concebidos como mártires o héroes. Frente a estas condiciones, los hijos responden con una búsqueda narrativa diferenciada del pasado que ya no se sujeta a la recuperación de la vida y obra de la generación militante, sino que consigue hablar sobre su experiencia de la dictadura y de la posdictadura:

Para protegerme de ese recuerdo yo había adherido a las víctimas. Quería ir aprendiendo un abecedario que por fin me ayudara a contármelo, tolerablemente, algún día.

Mientras tanto había tenido que vivir aparentando que mi terror no existía. Porque además, si yo hubiera actuado de otra manera, si hubiera mostrado eso que él había hecho, o si tan solo me hubiera mostrado como familiar de un marino, las víctimas, estoy seguro, me habrían expulsado.

¿Por qué es tan difícil recordar esa época? ¿Simplemente porque en ella sucedían cosas monstruosas? ¿O porque yo había sido testigo de que cualquiera puede convertirse en un monstruo y eso es lo intolerable? (Brizuela 2012, 130).

Observamos que, en el caso de *Una misma noche*, la proyección ficcional de Brizuela precisa de romper con un esquema narrativo propio del victimocentrismo —aunque ello le cueste el rechazo de los demás y la censura de su pena en el espacio público— para reconocer su dolor, ver su pasado *tal como ocurrió* y no como la elaboración en función del relato privilegiado por instituciones estatales y activistas. A pesar de ello, muchos estudiosos continúan con una visión que centra los procesos mnemónicos de los hijos — con ello sus productos culturales derivados— en la figura de los padres. Para mayor claridad, conviene señalar que la memoria no sólo alude a los recuerdos, tampoco se trata del continente virtual en el que se *guardan* las reminiscencias, más bien constituye todo el sistema que permite articular, recuperar y transmitir recuerdos. En cuanto a los procesos de rememoración de los hijos, se ha insistido que corresponden a los propios de una generación posterior al trauma o «generación 1.5» —noción de Susan Rubin Suleiman (2002)—, pues aunque vivieron los hechos y fueron testigos de las injusticias no poseían un marco comprensivo suficiente para explicarlos²³. De ahí que se intuya «la búsqueda por comprender los propios recuerdos a partir de las explicaciones proporcionadas por la generación precedente» (Velázquez Soto 2020, 132-133). Sumado a esto, se ha afirmado —sobre todo de las narrativas de los hijos que incorporan narradores y protagonistas niños, es decir, que construyen un lugar de enunciación desde la infancia— que su

²³ Una forma de resumir esta visión es la siguiente: «Sin duda esta clasificación es problemática [se refiere a la entablada desde las categorías posmemoria y generación 1.5]; pero recorro a ella porque me permite mostrar que a pesar de que el Inca Garcilaso experimentó directamente la Conquista, y Pron y Zambra, así como los narradores autodiegéticos de sus novelas, las respectivas dictaduras, eran demasiado jóvenes para comprender lo que ocurría. De tal manera sus recuerdos de ese pasado no tienen una elaboración tan profunda como los de sus padres» (Velázquez Soto 2020, 132).

reminiscencia se describe marcada por la lógica de lo incompleto y la incapacidad infantil para comprender el mundo de los adultos, se trata, por ende, de un recuerdo fragmentario (cf. Orecchia Havas 2018, 288-289).

En este panorama radica el uso del término «posmemoria». Marianne Hirsch acuña el vocablo (Hirsch 2008; 2012); en origen, la posmemoria alude al tratamiento, además de la transmisión, intergeneracional de un evento traumático. Para que exista un fenómeno de esta índole, una generación posterior debe recibir un recuerdo de una anterior, se trata, pues, del legado de un trauma:

Postmemory describes the relationship that the generation after those who witnessed cultural or collective trauma bears to experiences that they “remember” only by means of stories, images and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories of their own right» (Hirsch 2008, 106-107).

El problema de llamar posmemoria al proceso de transmisión de los hijos yace en que sus memorias, de origen, son propias: padecieron en carne y hueso el totalitarismo, nadie les entregó un recuerdo ajeno que interiorizaron al grado de volverlo propio²⁴. Para solventar la falla, se ha propuesto considerarla una forma de transmisión más compleja adjudicada no sólo a quienes nacieron después de los eventos traumáticos, pues incluye aquellos que los sufrieron parcialmente, es decir, quienes carecían de marcos suficientes para transformar esas vivencias en experiencia (cf. Logie y Williem 2015, 4; Logie 2019). De esta suerte, pienso que la voz posmemoria, en el caso de los productos literarios y

²⁴ El conflicto que identifico en el uso —y abuso— del concepto posmemoria no se relaciona con el que observa Beatriz Sarlo. La argentina reduce el fenómeno de la memoria a la atribución, con lo que ignora que el aparato memorialístico encarna una serie de fenómenos más profundos: «No hay entonces una “posmemoria”, sino formas de la memoria que no pueden ser atribuidas directamente a una división sencilla entre memoria de quienes vivieron los hechos y memoria de quienes son sus hijos. Por supuesto que haber vivido un acontecimiento y reconstruirlo a través de informaciones no es lo mismo. Pero todo pasado sería abordable solamente por un ejercicio de posmemoria, salvo que se reserve ese término exclusivamente para el relato (sea como sea) de la primera generación después de los hechos» (Sarlo 2005, 157). Con esto en mente, elabora una serie de argumentos contra el concepto que se pueden resumir en dos grandes postulados: 1) es un término innecesario, ya que se puede llamar «memoria» si se creó para explicar un tipo específico de transmisión/mediación, dado que la memoria no sólo es experiencial/vivencial; 2) el carácter vicario de la memoria no se puede aplicar únicamente a los eventos descritos por la posmemoria, sino a todos, puesto que la interpretación —o reinterpretación— de los pasados socialmente compartidos no se emprende desde la participación, sino desde la empatía (véase: Sarlo 2005, 126 y ss.).

culturales de las dictaduras latinoamericanas, se usa para caracterizar una experiencia secundaria desde el adultocentrismo, con lo que se sujeta a un segundo plano la vivencia de los hijos por encontrarse, virtualmente, a espera de ser completada, explicada, activada o leída bajo la memoria de la generación militante, al tiempo que «occludes the fact that the state of terror affected many generations simultaneously, and that many former children of the dictatorship were direct victims of the crimes and therefore owners of “first-hand” memories of those events» (Blejmar 2017, 73)²⁵.

El recuerdo de los hijos se percibe fragmentario porque corresponde a un trauma. Afirmar que éste se puede recomponer de manera total y objetiva contraviene la noción de que las experiencias límite desmiembran al sujeto; requiere de indagación y de contraste, mas no porque deba ser transmitido por una generación precedente, sino porque los marcos sociales de la memoria se vieron afectados, sobre todo, por las condiciones impuestas desde las hegemonías oficialistas en turno y su intento por dominar el espacio público de rememoración, lo que afecta las tensiones entre las culturas del recuerdo. Las manifestaciones de los hijos son memorias autónomas sobre un evento que compartieron con los militantes (Blejmar 2017, 3-4) y sólo pueden asociarse a prácticas de posmemoria en tanto que el concepto refiera a la forma de recordar de quienes crecieron bajo la sombra de eventos traumáticos (cf. Szurmuk 2009, 224). Entonces, alumbradas en un contexto que intenta reparar la identidad de las víctimas de la dictadura y levantar un puente histórico con su militancia, las memorias literarias de los hijos florecen en un clima de desventaja, pues se oponen a los procesos de rememoración del establishment, al

²⁵ No obstante, no intento replicar un modelo adultocéntrico. Como mencioné anteriormente, los hijos continúan siendo infantes a los ojos de la generación militante. Esto incide en las mecánicas de lectoescritura de sus productos culturales: pese a que sean adultos, la crítica, los estamentos culturales, se siguen aproximando a ellos como si fueran niños, como si su juicio se encontrara incompleto o secundario. Lo que nos revela la posición autocéntrica: pese a que hayan crecido, madurado y recibido la ciudadanía, no son aptos para *obtener* el cuidado de un adulto, pues éste se encuentra reservado para la generación militante que determina tanto los mecanismos escriturales como hermenéuticos. Este adultocentrismo es el que se debe desactivar.

tiempo que combaten el encasillamiento de su experiencia como vivencia de segundo grado, irrelevante, sólo confiable en tanto aluda a los vejados *que sí importan*. Cómo se describen los mecanismos mnemónicos, además del peso que se da al recuerdo, se relaciona en gran medida con el cuidado que se atribuye a los sujetos en los cuales se originan: los hijos se hallan sujetos, casi imperceptible e ineludiblemente, al cuidado asignado a los niños, al que se da a aquellos que se presumen carentes de razón. Las literaturas de la memoria de los hijos se ubican en una posición subalterna, golpean lo establecido —la centralidad en la crítica que se les ha dado no se resuelve como tal al considerar que sólo ocupan esa posición en tanto se sumen al monopolio de la generación militante, la supuesta centralidad deviene en una nueva marginación—, desde ese punto de vista deben ser leídas para vencer el cerco del recuerdo y dinamitar la torre en que se hallan prisioneros, pues sus paredes se vislumbran más débiles de lo que aparentan.

Pareciera que, desde que alguien nos sostiene en brazos y nos nombra, adquirimos una deuda que no se puede finiquitar. La operación conceptualizadora que deviene a nuestra primera materialidad abre la puerta a ser reconocido como «hijo de alguien», no sólo objeto de una transmisión genética de los rasgos más fuertes, también del legado de aquellos que nos antecedieron. Un patrimonio que podría parecer inmóvil, tácito, monolítico, sin embargo, como nos enseña Derrida, las herencias conllevan un engaño que sólo se puede sortear si se les piensa, se les critica, se les transforma; si el heredero transita de ser objeto de una sucesión a ser su sujeto. No obstante, hay casos, como en el panorama sociocultural argentino, en que resulta difícil abrazar la herencia, transmutarla, adaptarla, ya que diversos factores —en este caso, los usos políticos de los vejados por la dictadura cívico-militar en el contexto de la democracia— impiden una resolución

positiva de la deuda: los hijos se ven obligados a lidiar con una imagen fija en vez de una que conceda margen para la reinterpretación. Esto no es definitivo, se activan una serie de mecanismos con el fin de demoler la prisión que rodea: la herencia deviene en algo convulso, pero franqueable. Dentro de estas tensiones, aparecen los productos culturales de aquellos que atravesaron su etapa formativa durante el Proceso de Reorganización Nacional.

Así, se llega a la pregunta: ¿Qué es la literatura de los hijos? La entiendo como el fenómeno en que los que crecieron bajo la sombra del terror castrense escriben por un impulso generacional sobre su experiencia del régimen, hayan sufrido una pérdida directa en el seno familiar o no. Además, estas obras tienden a referir también la edad de la democracia, con lo que ejercen crítica sobre la forma de recordar el salvajismo de los militares.

La producción de los hijos se integra a dinámicas memorialísticas, es una literatura de la memoria puesto que negocia *críticamente* con el pasado, representa las formas en que nos acercamos a esa temporalidad y reflexiona sobre diversos mecanismos mnemónicos. En este sentido, vale la pena preguntarse ¿qué procesos de memoria intervienen la literatura de los hijos? La posmemoria es su piedra angular, no obstante, debe pensarse desde una perspectiva que la deslave del adultocentrismo con que los estudiosos han monopolizado el concepto en el caso latinoamericano para este corpus de estudio. Opto por describir la posmemoria como el conjunto de procesos mnemónicos — incluidos la transmisión y el contraste— con los que una generación de participación indirecta en eventos traumáticos o que se desarrolló a la sombra de la tragedia aprehende la experiencia límite. De esta suerte, confío en que la necesidad de estas memorias de compararse y volver sobre las huellas de la generación militante no tiene que ver necesariamente con un fenómeno de dependencia —las juzgo autónomas—, sino con el

vicio del marco social impuesto desde las redes hegemónicas que institucionalizan el recuerdo. La memoria de los hijos se reconoce desmembrada por una condición inherente al trauma, además de la constante (re)fragmentación motivada por los distintos discursos que invaden el espacio público de la memoria con el objeto de dominar el recuerdo — todos ellos bajo la bandera del adultocentrismo.

En suma, me filio a una lectura que reniegue del desplazamiento que los hijos han sufrido para reivindicar su lugar de víctimas. Se afirma que no padecieron con la misma brutalidad que los padres, que al no ser niños sus actividades—y en algunos casos filiación militante— no fueron vigiladas ni perseguidas. La edad, que conlleva no ser ciudadanos con voz ni voto según los esquemas democráticos occidentales, los colocó en un espacio donde sus dolores fueron desvalorizados. Pese a ello, padecieron y la crítica literaria no puede ignorar más los remanentes de ese sufrimiento presentes en sus productos artísticos.

Esto nos conduce a la última pregunta con que abrí el capítulo: ¿cómo la literatura de los hijos se relaciona con la genealogía literaria de la posdictadura? Desde la pugna, el conflicto, la desacralización. Los modelos de representación de la dictadura recurrieron, en un primer momento, al testimonio para relatar la crudeza de los abusos infringidos sobre el cuerpo militante. Después, ya sea que se elija la explicación de la imposibilidad de contar la derrota o la de la alegoría como medio para eludir la censura, aparecen las novelas de lo inenarrable, se acercan a la experiencia desde la ruina benjaminiana para extrapolar el sentido de la pérdida y la desolación. Estos dos primeros estadios se caracterizan por sublimar a las víctimas, colocarlas en un orden monolítico para no banalizar su pena. Como todo lo que se cristaliza sin posibilidad de tocarlo, la experiencia de la dictadura y sus víctimas se transformaron en una condición categórica signada por el privilegio, además de moneda de cambio del poder en turno. La literatura de los hijos

emerge en este contexto desde una posición liminal —después centralizada por las lecturas que se interesan en rastrear a la generación militante en la obra de sus vástagos— para condensar su visión de ese pasado, en ocasiones también presente, con estrategias discursivas como el humor y la ironía. Según esos elementos, se inscriben sus producciones al polisistema literario argentino; con el fin de dinamizarlo desde la crítica, se debe observar que ya no se trata de la experiencia de los padres, tampoco de la de los hijos sobre sus padres, sino de la de estos sujetos —autónoma, libre, sin condiciones ni reservas— sobre el Proceso de Reorganización Nacional y los ensayos democráticos.

CAPÍTULO 2.

Mausoleos sin cuerpos: duelo, mimesis y autoficción

I tried to going against my own soul's
warning,
but in the end, something just didn't feel
right.
Oh, I tried running from the memory and the
mourning,
but the penalty kept on pouring.

«My own soul's warning», The Killers,
2020

¿Se puede escapar realmente del duelo? ¿Se puede huir del recuerdo? En el capítulo anterior expuse y problematicé cómo operan los procesos de rememoración en la narrativa posdictatorial argentina en general y en la de los hijos en particular. No obstante, para explorar el nexo entre memoria y duelo, vale la pena preguntarse «¿qué es el duelo?», además de, con el fin de ubicar el problema en relación con el fenómeno literario, «¿cómo se representa el duelo?». La palabra deriva etimológicamente del latín *dolus*, 'dolor' (Corominas 1984, 513). ¿Dolor por qué? Para responder podría remontarme a textos del siglo XIII, como el *Poema de Mio Cid* (circa 1200), «Grande duelo avién las yentes cristianas, / acóndense de mio Cid, ca no l'osan dezir nada» (2001, vv. 29-30); la voz también aparece en el título de la composición en *cuaderna vía*, de Gonzalo de Berceo, *El duelo que fizo la Virgen María el día de la pasión de su fijo Jesucristo* (circa 1250); o en *La fazienda de Ultramar* (circa 1130), de Almerich: «Sera en es dia, demandaré por destroyr todas las yentes, los que vinieron sobre Jherusalem, expandiré sobre casado de Jacob e de David e sobre los estrangeros de Jherusalem spiritu de gracia e ruegos. E ca(n)taran a [mi], al que alançaron, e plandran sobrel como plannen sobre [nin]no e faran duelo sobre el como sobrel mayor» (1963, 213). En el *Mio Cid*, las personas se lamentan frente a la imposibilidad de apoyar al héroe debido a la prohibición real y a su exilio; en

el caso de la obra de Berceo, el luto se describe como la emoción (¿el proceso?) que se vive por la pérdida del hijo; en *La fazienda de Ultramar*, se aspira a detonar un duelo mediante la herida que causará la ira sobre aquellos que «vinieron sobre» Jerusalén. Si para el siglo XII, «duelo» ya poseía la carga semántica de ‘lamentarse por la pérdida’, no resulta descabellado suponer que se usó de esta manera previamente: el duelo ha acompañado al hombre desde que logró conceptualizar la pérdida. También resulta evidente, como propondría Freud durante el primer tercio del siglo XX, que «es, por regla general, la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etc.» (Freud 2002, 241). Para dolerse basta con querer algo o a alguien, con afiliarse a una idea, cosa o persona y sufrir su irremediable extravío.

Los textos referidos recrean privaciones, representan procesos límite en los que diversos actores se ven separados de algo apreciado. Cierta segmento de la tradición literaria ha funcionado como un medio para representar el duelo mediante técnicas diversas que van desde la descripción de ritos funerarios, por ejemplo, *Los funerales de la Mamá Grande* (1962), de Gabriel García Márquez; hasta la recreación de la pérdida de la infancia en novelas como *The Catcher in the Rye* (1951), de J. D. Salinger, o su respuesta mexicana, *Un hilito de sangre* (1991), de Eusebio Ruvalcaba; pasando por la experimentación de la escritura extraviada y la promesa de un porvenir para la creación literaria en *El libro vacío* (1958), de Josefina Vicens. Así, se distingue una multiplicidad de técnicas miméticas y modalidades de enunciación para tratar la deuda, no obstante, mi interés fundamental radica en la representación de la experiencia del trabajo de duelo de los hijos en el caso de la literatura argentina, ya sea que hayan experimentado la desaparición de un miembro de su familia —evento que se toma como paradigma para «ponderar» los daños del Proceso de Reorganización Nacional— o se hallen inmersos en

el impulso generacional de las «pérdidas compartidas» causadas por la última dictadura militar. Intuyo que la literatura de los hijos, por lo menos la que puede agruparse bajo el rótulo de la autoficción, ya no busca testimoniar o contar la experiencia inenarrable, motivos presentes en las primeras obras de la posdictadura, las de Juan José Saer, Ricardo Piglia, Tununa Mercado, Mempo Giardinelli, Rodolfo Walsh, por mencionar nombres clave, sino que recurre a ese pasado con el fin de expresar un dolor que no necesariamente responde a las políticas de la memoria institucionalizadas y promovidas bajo el lema «sin perdón ni olvido»; también considero que los mecanismos representacionales de novelas como las analizadas facilitan una lectura en la que el supuesto marco individual del duelo se ve superado: estas prácticas escriturales trascienden a redes más amplias, por lo que pueden participar de dinámicas colectivas de duelo¹ tanto a nivel representacional como a nivel extratextual.

En la tradición judía, cuando alguien muere, los familiares directos inician la *Shiva*. A estos dolientes suelen presentarse respetos con la frase «Hamakom yenachem etchem b'toch she'ar aveili Tzion v'Yerushalayim» [«Que el omnipresente te reconforte junto con los dolientes de Sion y Jerusalén»]: los deudos no se encuentran solos, a ellos los acompañan los congregados en la pérdida de/en Sion y Jerusalén, que ocurre en el pasado, en el presente y en el futuro. Un fenómeno similar se encuentra en la tradición occidental: en español damos el «pésame», forma lexicalizada del verbo «pesar» —en su sentido de ‘causar pena o dolor’ (RAE y ASALE 2020)—, fusionada con el pronombre dativo «me», es decir, por contigüidad, la pena del otro, su pesar, recae sobre quien ofrece el pésame. La voz «luto», ‘duelo, aflicción’, ‘signos exteriores del mismo’ (RAE y

¹ Pienso que la comprensión del trabajo de duelo reducido a la esfera individual se debe a que se siguen razonamientos como los de Walter Benjamin en los que lo colectivo —incluido el duelo— ha decaído vertiginosamente gracias a la enajenación extrema del ser humano posmoderno o a las prácticas de mercado que separan al sujeto de su conglomerado social; también es probable que las discusiones en torno al duelo hayan restringido el tema al aspecto individual, debido a la introyección y proyección narcicistas con las que Freud funda la discusión.

ASALE 2020), proviene del latín *luctus*, que a su vez se deriva del verbo *lugere*, ‘llorar’ (Corominas 1984c). La aflicción precisa de una manifestación exterior para ser *reconocida*, acompañada e incluso experimentada —aunque de una manera diferenciada— por el otro. Así, el duelo, en consonancia con la propuesta de Judith Butler en *Precarious life*, deviene en algo compartido (cf. 2006): el duelo se experimenta en el seno de una comunidad que permite sanar; la pena que embarga a alguien no atraviesa en aislamiento, los allegados del doliente, su comunidad, se convierten en partícipes de ella. Considero que las obras tratadas pueden incluirse en estas tensiones, pues se incrustan en dinámicas de lectura que ponen en operación comunidades del dolor. Los deudos, que no pudieron experimentar su duelo debido a las restricciones de la dictadura militar argentina y las máximas discursivas de la democracia, se ven acompañados y acompañan gracias al espacio de la ficción que se suma a las marchas, archivos comunales y ceremonias colectivas.

Este capítulo se organiza según los tres ejes con que abrí la discusión: en primer lugar, problematizo el concepto «duelo» desde un punto de vista fenomenológico —lo que explica las ausencias de reflexiones desde la psicología en el grueso de referencias²—

² Este trabajo, por ejemplo, se separa de las consideraciones presentes en *La escritura del duelo* (2019), de Victoria Eugenia Facio Lince, cuyo enfoque psicocrítico, que privilegia el valor terapéutico de la escritura, limita la reflexión sobre las representaciones escriturales del duelo al tiempo que simplifica el proceso de recepción de estos textos. Perspectivas similares a la de Facio Lince reproducen ideas como: 1) la individualización del trabajo de duelo —se limita a entenderlo en el «ámbito privado del sufrimiento» (Díaz Facio Lince 2019, 92), del que lo extrapola débilmente—; 2) la noción de melancolía en el sentido de apropiación narcisista; 3) la problemática premisa de entender el duelo como un procedimiento para «poner en orden el caos provocado por la muerte» (Díaz Facio Lince 2019, 29); y 4) quizá el aspecto más cuestionable de dicha investigación, proponer el género «memorias de duelo» sin una base genológica aceptable y sin apego a la tradición teórico-crítica en torno a textos que exploran los linderos entre memoria y literatura. La autora define memorias de duelo como «narraciones autobiográficas en las que los escritores relatan historia de la pérdida de un ser amado y dan cuenta de la intimidad de su dolor y de los caminos recorridos para la reconstrucción de la vida» (Díaz Facio Lince 2019, 17-18). Si bien la definición se restringe al campo de la literatura no ficcional, la frontera se mantiene porosa, pues en la categoría se podrían incluir relatos como los diarios y las crónicas, no sólo las memorias. Pareciera que la propuesta recurre al género «memoria» como vaciadero —o generalización— de todas las narrativas que se originan o relacionan con procesos mnemónicos. Estos temas —salvo la propuesta genérica, pues los alcances de este trabajo excluyen un planteamiento desde la genología— los debatiré a lo largo del capítulo. Asimismo, la investigación de Facio Lince pretende imitar los modelos clínicos-cuantitativos de la psiquiatría, quizás, incluso, de la neurología, sin una metodología pertinente —no muestra estudios de caso, análisis ni resultados clínicos, por ejemplo—, en lugar de ello, se enfrasca en una cuantificación no analítica de gran

; después, ahondo en la cuestión colectiva del duelo con el fin de revertir las lecturas individualistas de la aceptación de la pérdida; con estos elementos ya revisados, pondero la modalidad «autoficción» para caracterizar un modo representacional que nace e incide en la realidad empírica; finalmente, el apartado cierra con la vinculación de la autoficción, mediante teoría mimética, con la experiencia del trabajo de duelo en redes colectivas. En resumen, buscaré dar respuesta a las preguntas: ¿cómo entender las prácticas de duelo en una dimensión compartida?, ¿cómo el género autoficcional representa el duelo?, ¿tiene la mimesis del duelo una incidencia extratextual? Las respuestas, quizá parciales y contingentes, servirán como esquema general de acercamiento a las novelas estudiadas.

¿Honrar a los muertos o a los vivos?: el trabajo de duelo

La historia sobre la reflexión del duelo se remonta al famoso ensayo de Sigmund Freud, «Duelo y melancolía», publicado originalmente en 1917. En éste, el austriaco propone que el «duelo es, por regla general, la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal» (Freud 2002, 241). Asimismo, vincula el trabajo de duelo con el narcisismo y la libido, sobre todo en lo que atañe al duelo no exitoso: por un lado, en la libido se afianza el vínculo con el objeto, persona o ideal, por otro, la pérdida debe producir un movimiento de sustitución en el que lo querido se reemplace por un afecto que cumpla las mismas características según el esquema de satisfacción libidinal. Cuando la pérdida no logra procesarse, la libido realiza una traslación del deseo en la cual, en vez de recaer en otro objeto, se retrae en el yo, lo que deviene en una interiorización narcisista, se ingresa al estado denominado «melancolía». El yo se identifica con lo perdido, lo que equivale a una alteración de la psique en la que el yo se encuentra extraviado (cf. Freud 2002, 246-

deuda con la psicología, por lo que las metas y trascendencia de su trabajo quedan en duda. Cabe insistir, entonces, que mi propuesta recurre a una perspectiva descriptivo-fenomenológica.

247). Desde esta perspectiva, las personas, ideales, proyectos, sueños se perfilan intercambiables, se limitan a complacer un aspecto puntual de la libido, por ende, tras su extinción, otro objeto de deseo que pueda cubrir las mismas exigencias sustituirá el afecto perdido. No obstante, desde la experiencia —todos hemos perdido algo o tememos hacerlo— y la asimilación conceptual de la pérdida, Jacques Derrida contribuye al esquema fenomenológico del trabajo de duelo. El deconstruccionista anota «la muerte del otro, no únicamente pero sí principalmente si se le ama no anuncia una ausencia, una desaparición, el final de *tal* o cual vida, es decir, de la posibilidad que tiene un mundo (siempre único) de aparecer a *tal vivo*. La muerte proclama cada vez *el final del mundo en su totalidad*, el final de todo mundo posible, y *cada vez el final del mundo como totalidad única, por lo tanto irremplazable y por lo tanto finita*» (Derrida 2005, 11). Perder —y el proceso que implica superarlo, continuar después de la clausura ineludible— no se asemeja a cambiar un fusible quemado para reanudar la transmisión de corriente en un sistema eléctrico, más bien corresponde a una aniquilación total: algo irremplazable se extingue para siempre sin posibilidad de recuperarlo³. En este sentido, el trabajo de duelo exitoso, de acuerdo con la tesis freudiana, se

trata en realidad del imposible mismo. Y por eso me he aventurado hace un instante a hablar de aporía. Comprenderán también que es la ley, la ley del duelo, y la ley de la ley, siempre en duelo, que tendrá que fracasar para tener éxito. Para tener éxito necesitará *fracasar* completamente, *completamente* fracasar. Necesitará fracasar como debe ser fracasando *completamente*. No se necesita más. Algo que parece inevitable, pero que nunca está garantizado (Derrida 2005, 155).

El fracaso del trabajo de duelo —derrota frente al imperativo «súperalo, ya vendrán cosas mejores»— acontece porque la operación de renuncia y sustitución se asume imposible, el inconsciente se describe incapaz de ejecutar o completar el proceso (cf. Derrida 2018,

³ En términos generales y para facilitar la comprensión de la propuesta, entenderé «trabajo de duelo» como ‘la serie de procedimientos que se inician con la pérdida de algo querido con el fin de aceptar el fin de un mundo total y contingente, además de adaptarse frente a la transformación de la realidad empírica que conlleva’.

39). Lo perdido permanece entre nosotros al tiempo que se encuentra ausente: aunque ya no pertenezca a nuestro mundo, su imagen no se desprende del todo mediante el duelo. Sin embargo, el fracaso que anticipaba Derrida no debe entenderse desde una perspectiva negativa, sólo equivale al decreto de derrota de la visión triunfalista-ególatra —también antropocéntrica— de Freud⁴. El fracaso ocurre porque se acepta sentir el dolor hasta sus últimas consecuencias, mantenemos el lazo y guardamos un lugar significativo —quizá preponderante— para lo que perdemos, seguimos a sabiendas de que es irrecuperable, no lo sustituimos, más bien lo atesoramos y volvemos el rostro al pasado para dedicarle una sonrisa. El trabajo de duelo no reniega del sufrimiento ni intenta dejarlo atrás mediante el reemplazo, al contrario, es el mecanismo que adapta el dolor por la pérdida a la realidad; es decir, la herramienta con la cual las experiencias, deseos y expectativas relativas a una clausura —producto de la muerte de alguien o algo— aceptan la extinción de su totalidad contingente. Luego, el duelo responde a la serie de dispositivos con que se actualiza la imagen, con que se anula la posibilidad del reencuentro y se asume la pérdida dentro del parámetro experiencial que se comparte con lo ausente (cf. Leader 2009, 25-26): «Cuando una experiencia se calla durante tanto tiempo, me decía, y ya no puede distinguirse si fue real o imaginaria (quizá porque la mente arrumba en el mismo compartimiento lo que se vivió y lo que se imaginó, cuando no tiene nombre), solo el cotejo con la realidad puede sacarnos la duda» (Brizuela 2012, 111). El trabajo de duelo juega con los componentes de un recuerdo, de un afecto, los

⁴ Vale la pena señalar que, junto con David Farrell Krell, pienso la deconstrucción desde una lectura afirmativa no excluyente. Supongo que la fama relativa al carácter negativo de la tesis derridiana se debe al uso del prefijo «de», asociado a procesos regresivos o destructivos, además de que el concepto «deconstrucción» se liga con la imagen del desmontaje, del desarme. A pesar de ello, vale la pena señalar que no coincide con la lectura de Krell sobre el duelo en los trabajos de Jacques Derrida, pues él considera, por ejemplo, que «[i]f my labors of mourning are unsuccessful, the bereaved object may become to invade my body and my behavior phantasmically; I may incorporate the deceased in such totalizing way that one might almost say that the dead one has incorporated me» (Krell 2000, 15). Como puede observarse, mantiene una lectura freudiana del trabajo de duelo, que resulta incompatible con la aproximación que propongo.

desarma, los disloca y los reubica para dar cuenta de un nuevo estatuto, de una nueva contingencia, así «one mourns when one accepts that by the loss one undergoes one will be changed, possibly forever. Perhaps mourning has to do with agreeing to undergo a transformation (perhaps one should say *submitting* to a transformation) the full result of which one cannot know in advance» (Butler 2006, 21). Junto a Butler, considero que el trabajo de duelo exitoso no corresponde a la tesis de sustitución, desvinculación u olvido del bien perdido, mucho menos a un procedimiento cuya meta corresponda a «ordenar el caos provocado por la muerte» (Díaz Facio Lince 2019, 29), más bien, se ancla en la aceptación de la transformación que implica la pérdida, por lo tanto, podría afirmarse que el trabajo de duelo tiene que ver con un proceso de ontologización de lo extraviado y del extravió mismo (cf. Derrida 1998a, 23).

Ahora bien, el trabajo de duelo se anticipa, como en el caso del personaje de *Un bravo piloto*, quien regresa a Buenos Aires para acompañar a su madre enferma de cáncer terminal: «Esta vez era distinto, Lanotte sintió la necesidad de puntualizar, con la lengua austera y sumaria que se espera de su profesión. Los tratamientos habían avanzado mucho, pero el cáncer parecía mucho más agresivo que la primera vez, como suele suceder con las segundas» (Semán 2011, 24). Las relaciones conllevan el conocimiento de que uno verá morir (o perderá) eventualmente al otro. Querer a alguien se traduce en una relación infinita marcada por la finitud de la mortalidad: se advierte dolor por venir aun en presencia del otro (Derrida 1998c, 20 y ss.; 2005, 121)⁵. Se observa que el trabajo de duelo fluctúa dentro de un marco social particular, cuyas directrices se manifiestan

⁵ Aunque el argelino privilegia la amistad como centro de su reflexión, también establece las bases para ampliar sus ideas a cualquier relación filial, pues considera que, para todos los vínculos cuyo matriz es el cariño o el amor, se aplica el mismo principio de fidelidad, además de la anticipación de pérdida, presentes en la amistad (Derrida 2005, 157).

En *Políticas de la amistad*, Derrida describe el afecto como lo que convierte a la memoria en algo finito al esbozar su propio final según la ausencia anticipada del otro. La memoria influye en el trabajo de duelo porque determina la finitud en que se origina, al tiempo que sirve para clausurar la narrativa del otro, la historia por la que se sufre.

desde el momento en que se incia una relación o se ha desarrollado un entramado cognitivo suficiente para valorar un nexo preexistente. La primera orientación de este marco social del duelo corresponde al principio de fidelidad: “En todo caso la *philia* comienza con la posibilidad de sobrevivir. Sobrevivir: otro nombre de un duelo cuya posibilidad al menos no se hace esperar jamás. Pues no se sobrevive sin llevar luto (sin mantener el duelo). Tautología invencible para todo viviente, tautología de la supervivencia, Dios mismo no podría dar nada ahí” (Derrida 1998c, 30-31). Cuando alguien muere procuramos ser fieles a su memoria, conservar y defender de cualquier ataque la impresión que guardamos de él. De esta suerte, el imperativo de fidelidad se basa en la finalidad, en el *para qué* (o *quién*) se establece el duelo. El obvio destinatario se perfila ausente, aunque ello no lo desplace como motivo (*para*) de los eventos que se realizan *en su* recuerdo.

Aunado a ello, hay una interiorización parcial, contrariada, del otro, habita *en* y *entre* nosotros sin que eso diluya su otredad de base —no hay margen para la interiorización narcisista, como proponía Freud— (cf. Derrida 2005, 58); aunque el otro habite en el doliente, lo hace rodeado de un mar de otredad que permite mantenerlo como un tercero, una identidad separada, una proyección motivada por el afecto que no puede compararse, fundirse, mimetizarse, asimilarse en la identidad del deudo. La fidelidad encarna una paradoja, su objetivo se perfila como alguien que no puede recibirla, que habita en *nosotros* sin ser *nosotros*: «mi imagen de Barthes que Barthes ha inscrito en mí, aunque ni una ni otra es realmente esencial, esta imagen me digo ahora está satisfecha con este pensamiento, disfruta con él, me sonrío» (Derrida 2005, 59). De igual forma, deviene en el punto medio entre dos formas de infidelidad, la primera corresponde a perderse en el otro, la segunda a desvanecerlo (Derrida 2005, 67). El imperativo de fidelidad devela algo más interesante, invita a considerar que el dolor por la pérdida, el

trabajo de duelo, implica aceptar la importancia del otro para nosotros, como un componente de nuestra vulnerabilidad. La pérdida de alguien contempla la pérdida de uno mismo, del lazo simbólico para sí que se elabora en/desde el otro (cf. Butler 2006, 22):

Yo pensaba que todo era un engaño de mi padre [se refiere a la mala memoria que servía para eludir la vida doméstica y el entorno familiar], que era su forma de librarse de cosas que por alguna razón eran demasiado para él, y entre ellas me incluía a mí y a mis hermanos pero también un pasado del que yo apenas sabía dos o tres cosas —infancia en un pueblo, carrera de políticas interrumpida, años de periódicos que eran como esos boxeadores que pasan más tiempo tirados en la lona que de pie y dando pelea, un pasado político del que yo no creía saber nada y del que tal vez yo no quisiera saber— que no hacían sospechar quién fue mi padre realmente, el abismo al que se asomó y cómo salió de él con la lengua fuera y pidiendo la hora (Pron 2017, 21).

Como un ejemplo literario de todo lo anterior, en *El espíritu de mis padres...*, la inminencia de la muerte obliga a revalorar el lazo simbólico, se pasa de un padre desatento y ausente a uno excusable porque cargaba el dolor de un militante derrotado que se ha asomado al abismo. Quizá obvio, un componente crucial del marco social del duelo se ubica en el cuerpo (¿o cadáver?) de lo perdido —también en su elaboración abstracta—, pues el «duelo consiste siempre en intentar ontologizar restos, en hacerlos presentes, en primer lugar en identificar los despojos y en *localizar* a los muertos» (Derrida 1998c, 23). La corporalidad se constituye como un receptáculo mediante el cual se canaliza el sufrimiento y se virtualiza —eventualmente, concreta— la transformación de la realidad. Por ello, en su ausencia se recurre a sustitutos que sirvan para fijar, validar, brindar uno. Estas estelas, al igual que los restos mortuorios, permiten cultivar la memoria al tiempo que contribuyen a la sanación de los deudos (cf. Déotte 2000, 94)⁶. El cuerpo o la estela

⁶ El cuerpo o la estela resultan tan importantes que su ausencia puede derivar en la suspensión del trabajo de duelo, además de convenir en el punto de partida para analizar el nexo entre ejercicios artísticos y trabajo de duelo: «Los ritos de duelo siempre se han concebido en torno a un cuerpo, un objeto, una imagen o en su lugar una instalación. Siempre en torno a algo que pueda estar en representación de la ausencia. Es desde ese dispositivo representacional que sustenta los ritos del duelo, desde la posibilidad de visibilizar, evocar o “dar un cuerpo” al ausente, que podemos pensar los vínculos entre imagen —artística— y duelo. Muy especialmente en situaciones en las que por ausencia de cuerpo —desapariciones forzadas, muy concretamente— no es posible hacer el duelo y éste queda suspendido» (Diéguez 2013, 204). También de esta manera funcionan las tumbas, ya que se distinguen como espacios de distanciamiento que permiten

devienen en el punto de partida del ritual, no obstante, una vez que la pérdida se ha reconocido con base en los residuos, el proceso se traslada: metonímicamente, el nombre se convierte en el ancla del trabajo de duelo, mediante una sustitución de carácter progresivo del cuerpo, «[e]n el duelo, el acontecimiento incalificable se repite, el nombre propio nombra una muerte particular y, sin embargo, nos permite hablar de esta muerte, anticiparla y prepararnos para ella, nos permite leerla» (Brault y Napas 2005, 36). Como complemento, el nombre propio, en su calidad de continente simbólico de la pérdida y recordatorio de ella, agrega unicidad al mecanismo de asimilación de la pérdida, pues «sólo el nombre propio reconoce enérgicamente la desaparición única del único, o lo que es lo mismo, la singularidad de una muerte incalificable» (Derrida 2005, 57).

Hasta este punto he insistido en que cada pérdida se traduce en un dolor inaudito por la desaparición irreductible de una totalidad contingente; sin embargo, esto no debe confundirse con una individualización del trabajo de duelo —el cual sólo puede considerarse individual en el sentido de que cada pérdida es singular, sin posibilidad de reexperimentarse, sustituirse, imitarse—, pues se advierte ineludiblemente colectivo, precisa de otros para emprenderse. Que un marco social —como el del duelo— signifique depende de una situación contextual compartida en que diversos actores de una comunidad reconozcan ciertos parámetros efectivos de valor social, es decir, su existencia se encuentra supeditada a la vinculación y validación de otros⁷. También, «Emile Durkheim had described mourning as less an individual process of grief than an imperative of the social group; less a movement of private feeling wounded by the loss

reconocer la pérdida, con lo que se facilita la transición a una realidad colmada por la ausencia (cf. Avelar 1999, 9).

⁷ El trabajo de duelo igualmente guarda una dimensión performativa compuesta por sucesos como la velación del cuerpo, el entierro, las palabras dirigidas en homenajes, los recuerdos compartidos en voz alta por los deudos, etcétera. Estos hechos se asemejan porque precisan de una audiencia y de más de un participante, ya que así se valida simbólicamente la muerte y se afinan los mecanismos desplegados con el fin de aceptar la transformación del mundo que encarna (cf. Leader 2009, 28-29). Tanto la performatividad del duelo como su necesidad de compartirse apuntan a confirmarlo como una actividad social, un fenómeno que se significa, se experimenta y se enraíza en un núcleo comunal.

than the duty imposed by the community» (Leader 2009, 72). Es decir, los mecanismos desplegados para asimilar la muerte de alguien no se adecuan a un proceso propio de reparación o reordenamiento de la psique, más bien, se constituyen como un mandato del tejido social: las dinámicas del colectivo exigen, dentro de sus parámetros de comprensión y racionalización, el deber de dolerse, de manifestar en la escena pública la derrota por la aniquilación de un mundo único, al tiempo que este imperativo grupal viene a brindar consuelo al doliente pues «[p]ublic mourning is there in order to allow private mourning to express itself» (Leader 2009, 76). El consuelo sólo puede obtenerse de los pares, honrar a los muertos, dolerse por ellos, se describe como una tarea particular para los vivos, que debe compartirse, de ahí que ningún duelo concluido en términos positivos provenga en exclusivo del espacio privado. El duelo presenta una dimensión colectiva: otros confirman la pérdida y acompañan en el proceso de transformación; se vive una situación particular de asimilación de la ausencia junto a otras similares, de otros deudos. Así, el trabajo de duelo muestra una matriz colectiva, un marco social⁸. La muerte se ritualiza y simboliza en estructuras colectivas. De ahí que, por ejemplo y en consonancia con los razonamientos de Thomas (cf. 2017, 50-51), enfrentar la ausencia desde la individualidad —en especial en relación con los procesos de individualización acelerada a causa del capitalismo— resulte en un trabajo de duelo parcial o no concluido al momento de asignar un sentido a la pérdida y dolerse por ella.

«Caminando con aquellos hombres y mujeres que habían perdido a sus seres más queridos, sentía que la condición que mejor nos expresaba era reconocernos como una

⁸ El argumento esbozado se refuerza al pensar que el duelo se inscribe como parte de prácticas colectivas en torno a la muerte. Los grupos diseñan maneras particulares de acercarse al tema de la pérdida, de comprender en conjunto la ausencia (Thomas 2017, 13). Las prácticas comunales rituales del duelo incluyen, por ejemplo, la momificación y la antropofagia, lo que comprende también el canibalismo místico-simbólico en el cristianismo. Estos fenómenos delatan un «esfuerzo por integrar la muerte a la vida colectiva» (Thomas 2017, 14). Entonces, el trabajo de duelo no se limitaría a aceptar las transformaciones de la pérdida en la vida personal, sino que también abraza la reelaboración del mundo social en que tanto el doliente como lo perdido se incrustan.

communitas de dolor. La posible formulación de una *comunidad* moral a través de una *comunidad* del dolor» (Diéguez 2013, 24): el marco social del duelo se relaciona con el acompañamiento que se origina en una comunidad del dolor. La *communitas* se distingue como el espacio preciso en que un colectivo, congregado bajo el estandarte de un sufrimiento parecido, se acompaña —cada miembro permanece al lado de todos y todos se quedan al lado de cada miembro— en la realización de su trabajo de duelo. Estas comunidades pueden hallarse ya sea entre sujetos que buscan la misma reparación, darse de manera espontánea en el seno de la comunidad o integrarse mediante dinámicas de distribución de productos artísticos. La última manera resulta de especial importancia para el problema estudiado. Considero que la recepción de las novelas de los hijos inaugura una comunidad del dolor, la cual se rige por parámetros que incluyen la búsqueda por la historia paterna, contrariar las dinámicas de duelo impuestas desde distintos aparatos estatales que se remontan a la época de la Junta, además de permitir expresar un dolor que de otra manera se vislumbra imposible a causa de la desaparición de huellas, la censura y el monopolio de las víctimas.

El carácter público del duelo lo puede convertir en una herramienta de uso político (cf. Brault y Napas 2005, 26)⁹, por ejemplo, cuando «se les prohíbe a los vivos enterrar a sus muertos negándoles sus cuerpos o sus últimos relatos, pareciera que el espacio público y político, el pasado, la filiación, la sobrevivencia misma se encuentran devastados para siempre» (Déotte 2000, 95). Esto ocurre en espacios condicionados por entramados de comprensión específicos, como los de guerra¹⁰. El más famoso, quizá, se encuentre en

⁹ Los usos políticos del duelo, en particular en lo que respecta a espacios regidos desde la violencia, es objeto de estudio de Judith Butler en *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence* (2006), *Frames of War: When is Life Grievable* (2016) y *The Force of Nonviolence: An Ethico-Political Bind* (2021).

¹⁰ Los marcos de guerra son variados. Hoy en día los tenemos presentes en América Latina y el mundo en las denominadas «guerras» encabezadas por el Estado contra el crimen organizado, el narcotráfico, grupos políticos anarquistas, conglomerados disidentes, terroristas, etcétera. Los marcos de guerra se distinguen por imbricar un espacio de comprensión que reniega la cualidad humana del oponente en la guerra. Al desprenderlo de la humanidad, el otro se convierte en alguien que puede ser asesinado, torturado, vejado,

Antígona (circa. 440 a.C.), de Sófocles. En la tragedia se relata, como resultado de un enfrentamiento entre facciones para ocupar el trono de Tebas, la muerte del hermano de Antígona, Polinices. El príncipe parece acusado de traición, además se le condena a permanecer en el suelo, en el espacio público sin sepultura, esto equivale a que su muerte no puede dolerse, no recibe los rituales del luto, por tanto, el trabajo de duelo en torno a su memoria se encuentra supeditado, virtual, espectral: «Ungrievable lifes are those that cannot be lost, cannot be destroyed, because they already inhabit a lost and destroyed zone; they are ontologically, and from the start, already lost and destroyed, which means that when they are destroyed in war, nothing is destroyed» (Butler 2016, xix). El marco social del duelo depende de la posición de cuidado asignada a la vida perdida: no todos merecen el honor de un desfile, no todos merecen, siquiera, que su cuerpo sea identificado en una morgue. Las vidas no-llorables, las que no importan, suelen pertenecer a grupos subalternos propios de espacios donde la violencia se constituye como directriz relacional, de esta suerte, las vidas violentadas se deslavan de las características que las constituyen como vidas humanas, por ende, su pérdida se relativiza a grado tal que el trabajo de duelo en torno a ellas se condiciona, se suspende o se desaparece, por ello la importancia de considerar el cuidado en relación con los parámetros ontológicos con que se elabora la pérdida en la literatura de los hijos¹¹:

«Polaco, ¿de qué hablás? Nunca peleamos una guerra»
«Ésta es una guerra»
«¿Esto? ¿Esto es una guerra? Esto es como salir a cazar tortugas con un
trabuco naranjero. ¿Vos creés que podemos perder? Es una final contra nadie»
«¿Perder? ¿Estás loco?»

sin que importe, también impone una matriz de sentido en que la pérdida de cualidades humanas aletarga la consecución de una muerte con relevancia dentro del tejido social (cf. Butler 2006; 2016). El duelo, entonces, se traduce en un problema relacionado con el cuidado. La asignación de cuidado puede rastrearse desde la tragedia griega, desde *Antígona*. No obstante, cabe señalar que en este trabajo mi lectura de *Antígona* no se relaciona directamente con la de Judith Butler —aunque sí admite genealogía con sus trabajos más recientes—, pues cuando apareció *Antigone's Claim: Kinship Between Life and Death*, el pensamiento de la profesora de Stanford aún no trascendía las directrices de la propuesta freudiana.

¹¹ Según Slavoj Žižek, la violencia sólo puede darse de manera vertical, desde una posición más elevada a una inferior (cf. 2009). De ahí que sólo el poder pueda arrebatar la categoría humana a las vidas, por ende, condicionar su marco de duelo tanto en el espacio público como en el privado.

«Entonces no es una guerra. Es una paliza, lo que quieras, pero no es una guerra. Si no podés perder, no es una guerra» (Semán 2011, 120)

«No, mi General, no es miedo, así. Pero, si me permite, mi General, no es necesario, el camión está lleno de gente»

«Subversivos»

«Sí, mi General»

«¿Entonces?»

«Hay pendejitas de quince años... están ahí encastradas de sangre. Tienen la edad de mi hermana, mi General. Yo no puedo. No puedo ni entrar al camión»

«Su hermana no es subversiva, no es lo mismo. Esto es una guerra, hay que pensar en lo que está en juego. ¿O usted se cree que si éstos la secuestran a su hermana le van a venir a lloriquear al jefe?» (Semán 2011, 131).

En *Soy un bravo piloto...*, las vidas de los militantes se separan de las dinámicas de cuidado de la sociedad argentina, cuyas máximas corresponden a las perseguidas por las autoridades castrenses. Por lo tanto, se suspende el marco social de duelo que permitiría *llorar* sus muertes. El marco social se reanuda cuando uno de los represores consigue asociar humanidad a las prisioneras menores por medio de la comparación con su hermana: el cuidado se restaura, las muertes pueden *llorarse*. Los ausentes, las víctimas de la dictadura, fueron elaborados en principio como sujetos que, según los marcos epistémicos de la época, no correspondían a vidas, «then these lives are never lived nor lost in the full sense» (Butler 2016, 1)¹². No sólo los cuerpos fueron borrados, arrojados al mar en los vuelos de la muerte, también se silenció la posibilidad de dolerse por los queridos. Este problema, síntoma de las particularidades del trabajo de duelo en torno al Proceso de Reorganización Nacional, no corresponde sólo a las acciones de la Junta, también se vincula con las instituciones de la democracia. Los gobiernos anteriores a

¹² Una revisión discursiva de la calificación en torno a las vidas de los disidentes políticos durante la última dictadura militar argentina puede encontrarse en el libro *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*, de Pilar Calveiro. Los testimonios reunidos por la autora muestran cómo la Junta elaboró discursivamente a los sujetos para impedir que sus vidas y sus muertes tuvieran relevancia. Asimismo, se observa, en el *Documento final de la Junta Militar sobre la guerra contra la subversión y el terrorismo*, elaborado por las fuerzas armadas durante el ocaso de su gestión, la manera en que la recurrencia a términos como subversión y terrorismo implicaron asumir una posición de víctima por parte del Estado, con el fin de condenar los actos disidentes, así se legitimó la violencia, pues se instauró un marco simbólico que concede el derecho de erradicar al otro como parte de una lucha contra el terror, con el ánimo de mantener la estructura estatal, de defender la patria (cf. Butler 2006, 4).

Néstor Kirchner, con el fin de establecer una narrativa superacionista, afincada en la función de la dictadura para instaurar democracias tecnocráticas neoliberales de corte occidental, perdonaron a las fuerzas castrenses y establecieron un estatuto inamovible para las víctimas¹³. En contrapunto, si bien el kirchnerismo permitió admirar más facetas de las víctimas, revivió su faceta militante (Ros 2012, 24). Las utilizó políticamente para renovar el peronismo y justificar su agenda en Argentina, así los Kirchner tampoco proveyeron un espacio óptimo para el sufrimiento de los hijos: «Pero cómo, me decía, ¿entonces volvió a casa, Diana Kuperman, en abril de 1977? Después de aquella noche en que vinieron a buscarla, después del accidente, ¿volvió a estar entre nosotros? / ¡Pero claro, sí que la recuerdo, volviendo del Hospital Italiano, y bajando del taxi!» (Brizuela 2012, 175). En este ejemplo, la narrativa trata de adecuarse a las máximas kirchneristas, colocando a Kuperman en un estado en que sólo haber sido secuestrada por la dictadura cívico-militar la describe. Por ende, se debe revisar el pasado, remover los sedimentos de la democracia y extraer que, aunque fueron militantes, también tuvieron otras facetas: padres, madres, amigos, hijos, etcétera. La asociación con la izquierda revolucionaria no es lo único que los define.

El estatuto de cuidado de las víctimas de la dictadura tuvo tres momentos: el primero en que sus vidas ni siquiera podían ser reconocidas, mucho menos lloradas

¹³ Idelber Avelar (1999) expone que las dictaduras militares en América Latina se instauraron como un medio para llevar a la región a la etapa de la modernidad neoliberal. Asimismo, él considera que los productos literarios de la posdictadura elaboran la época desde la alegoría, como ruina que evoca y permite dolerse de un pasado que permanece constante frente a los embates del mercado de la memoria por sustituirla con algo más novedoso. Ahora bien, en este sentido, las ficciones de los hijos se distinguen en su negociación con el duelo porque se prestan para nombrar la pérdida, además de que reconocen que la victimología no puede establecerse en un patrón de blancos y negros, al contrario, precisa de una gama más amplia. En este sentido, las literaturas de los hijos no sólo cambian el signo a los procesos de rememoración y duelo, también discuten el lugar hegemónico de las víctimas (cf. Butler 2006, 12-13) —que los gobiernos posdictatoriales elaboraron. Tal sitio de privilegio provocó, durante décadas, la censura, evitar discutir, nombrar y evocar por completo a los vejados: por ejemplo, hasta el kirchnerismo, existió la prohibición de referir las actividades políticas de las víctimas con el fin de no violar su santidad, su victimología perfecta; tras la llegada al poder de Néstor Kirchner y Cristina Fernández, inició un proceso de revisión de la victimología lo que si bien no erradicó el carácter privilegiado, sí permitió incluir semas a la categoría víctima, entre los que se cuenta su militancia.

debido a las prohibiciones políticas vigentes durante el Proceso de Reorganización Nacional —frente a este impedimento, algunas organizaciones como las Madres y Abuelas de la Plaza de mayo se erigieron como Antígonas en busca del dolor público, con la misión de visibilizar las muertes de sus allegados y manifestarse como deudas. El segundo se distingue por un tipo de silencio particular, el relativo al establecimiento de la narrativa de la victimología «perfecta», si bien las pérdidas fueron reconocidas por el Estado —durante los primeros juicios a la Junta—, no se elaboró una rememoración adecuada, lo que condicionó el trabajo de duelo: con el fin de conseguir condenas, se negó la militancia, así, se despreció una faceta del carácter de los vejados, el imperativo impuesto a las vidas de los desaparecidos impidió matices y una comprensión estable de las vidas extintas. Finalmente, la inaugurada con los gobiernos del kirchnerismo, ésta acudió a una revisión del período dictatorial, derogó las leyes que postergaron la persecución y otorgaron perdón a los militares, al tiempo que cesó de negar la militancia de las víctimas, si bien la revisión fue parcial y su meta yacía en instaurar una visión progresiva-positiva del peronismo, logró crear un espacio de rememoración y anticipar un marco de duelo en que los que quedaron podían reconocer, por primera vez, a las víctimas como sujetos complejos (Ros 2012, 17). A estas directrices las recorre otra, que suele pasar desapercibida: la prohibición íntima del duelo. Muchas veces, los deudos —madres, tíos, abuelos, primos de los disidentes— evitaron dolerse y negaron el duelo de los hijos, en primer lugar, debido a la censura del régimen, en segundo, por la censura impuesta a sus parientes militantes, finalmente, con el objeto de no banalizar la tragedia (cf. Ragazzi 2013, 127-128; Bernal 2015, 15). Desaprobar sus actividades políticas deslavó el valor de sus vidas y, por ende, evitó la posibilidad de un duelo efectivo. En este sentido, la ausencia de duelo recurre al imperativo «no habrá duelo», como un desplante ético-político al universo de sentido que ordena la muerte, es decir, el Estado

opresor y la militancia de la víctima; también implica la negativa a validar el sistema en que acontece la muerte y sus razones, en otras palabras, la militancia de izquierda. La máxima «no habrá duelo» se enfrenta al dolor y al principio de fidelidad (Derrida 2005, 246).

En las tensiones del kirchnerismo, proliferaron las ficciones de los hijos, las cuales combaten la prohibición de duelo o su condicionamiento político, pues problematizan, mediante la representación literaria y la elaboración artística, sus pérdidas, al tiempo que se introducen en comunidades del dolor, con lo que se consigue el acompañamiento necesario para concretar el trabajo de duelo. Asimismo, las ficciones de los hijos se distinguen por lidiar con lo inevitable: «what announces itself as ineluctable seems in some way to have already happened, to have happened before happening, to be always in the past, in advance of the term» (Derrida 1998b, 2). Entonces, lo inevitable, núcleo de la transformación en experiencia de las vivencias de los hijos, se describe como algo anterior al sujeto que pretende interiorizarlo, así, «[i]f I insist upon remaining the subject of this experience, it would have to be a pre-inscribed, marked in advance by the imprint of the ineluctable that constitutes this subject without belonging to it, and that this subject cannot appropriate even if the imprint appears to be properly its own» (Derrida 1998b, 2).

El cuidado se anticipa como el detonante del duelo irresuelto. Si se toma en cuenta el caso de la última dictadura militar argentina, resulta posible advertir ciertos emplazamientos. Primero, existió una época en que no había margen para la expresión del dolor, es decir, el marco de duelo se hallaba comprometido; posteriormente, siguió una etapa —con dos modalidades de construcción de victimología y, por tanto, dos marcos sociales de duelo¹⁴— en que los deudos se vieron condicionados por el Estado

¹⁴ Entiendo «marco social» a la manera de Durkheim, es decir, como el conjunto de aspectos semióticos que permiten organizar, significar y estructurar las dinámicas colectivas, además de proveer de sentido al individuo en relación con la sociedad en que se desarrolló. Ahora bien, los marcos sociales no contienen nada, más bien, se dibujan como nociones generales de interacción humana: «This suggests that the

para sufrirse según la narrativa institucional conveniente, es decir, se esbozaron parámetros de duelo inadecuados. Ambos procedimientos se imbrican en una batalla de/contra los muertos, pues se viola el principio de fidelidad hacia las vidas perdidas, contra su recuerdo; asimismo, al ser una batalla contra los muertos, constituye una confrontación con los vivos y con la manera en que los deudos experimentan su dolor: los muertos continúan muertos, el principio de fidelidad obliga a los vivos a lidiar con sus asuntos pendientes (Derrida 2008, 163). El duelo irresuelto, la melancolía¹⁵, no se debe comprender como un estado enfermizo, ya que corresponde a la parálisis que embarga cuando no se puede emprender un trabajo de duelo efectivo debido a que el marco se encuentra afectado por imperativos que niegan el margen a un sufrimiento particular, que desvinculan el dolor, que procuran romper el lazo con lo extraviado. Un ejemplo de cómo pasa lo anterior a la literatura puede ser el siguiente pasaje de [novela]: «Tampoco sé de dónde había sacado la palabra, tal vez el sentido común me la había dictado, en definitiva todo rastro de ella, de sus amigos, los hijos de sus amigos, su auto, su ropa, la estela de su perfume, todo se había esfumado. Y nadie la nombraba» (Dillon 2017, 20).

Con base en la cita anterior y en los argumentos previos, se puede decir que las ficciones de los hijos, al servir como estelas de la pérdida e inscribirse en dinámicas

conception of the social frame, as a whole, was conceived as social soul: an ideality contained within a body conceived as a material, physical condensation or crystallization acting as a “support”, but not as a simple epiphenomenon of it» (Gane, 79). En este sentido, los marcos sociales del duelo se tratan de los emplazamientos que permiten la emergencia y conclusión de un trabajo de duelo en términos positivos, por ello, se vinculan con el tratamiento que se da a los muertos, el valor que se asigna a sus vidas y la posibilidad o imposibilidad de dolerse por sus fallecimientos en determinadas coordenadas espacio-temporales. De esta suerte, que una vida no pueda ser llorada no implica la ausencia de un marco social de duelo, delata que éste se encuentra comprometido o aletargado por la situación de la comunidad. Finalmente, estos marcos fluctúan; se encuentran en constante cambio y reformulación, propios de los fenómenos humanos. Para ver cómo funciona la idea de marcos se recomienda *Las formas elementales de la vida religiosa* (2014), de Émile Durkheim, así como la serie *Émile Durkheim. Critical Assessments*, de la editorial Routledge.

¹⁵ Jean Starobinski señala que «[l]a historia del discurso erudito sobre la melancolía [...] comienza con los escritos hipocráticos, cinco siglos antes de la era cristiana; se ha prolongado y transformado hasta entroncar con nuestro conocimiento y nuestra perplejidad sobre las distintas formas de depresión» (Starobinski 2016, 46). La melancolía se visualiza como un concepto escurridizo cuya historia puede remontarse a la época clásica, asimismo, encontramos una gran producción al respecto en el siglo XIX que la liga —para siempre— con la tristeza y la depresión. No obstante, para este trabajo, retomo la melancolía desde la tradición freudiana como el producto de un duelo no exitoso.

colectivas de comprensión de la ausencia, sirven para oponerse a la melancolía¹⁶. La parálisis de la melancolía no se origina en una interiorización narcicista, al contrario, deviene de la suspensión de lazos que evita el funcionamiento del sistema, en otras palabras, de la privación de un nexo con lo perdido y la imposibilidad de un espacio seguro para sufrir: «Paralizado: la parálisis no significa que ya ni puede uno moverse ni caminar, sino en griego hágame usted el favor, que ya no hay vínculo, que todo lazo ha sido desatado (o sea, por supuesto, analizado) y que por ende, porque queda uno “exento”, absuelto de todo, nada funciona ya, nada permanece junto ya, nada avanza ya. Se necesita algo de lazo y algo de nudo para dar un paso» (Derrida 2001, 126-127). No hay una psique rota ni una interiorización narcisista, se observa la tergiversación del marco social del duelo, lo que priva de elaborar la pérdida, luego aparece la sintomatología psíquica y somática de la melancolía: «La melancolía se singulariza en lo anímico por una desazón profundamente dolida, una cancelación de interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de toda productividad y una rebaja en el sentimiento de sí que se exterioriza en autorreproches y autodenigraciones y se extrema hasta una delirante expectativa de castigo» (Freud 2002, 242).

Cuando una pérdida no puede ontologizarse porque el marco social del duelo se encuentra comprometido, entra en escena el espectro, la muerte al ser algo que «no ha ocurrido» se transforma en algo que aún no es, que se mantiene como una potencia, que es sin ser y va a ser o no ser, una presencia no presente, algo que está y no, algo cuya caracterización excede las posibilidades del saber mismo (cf. Derrida 1998a, 20; 1998c,

¹⁶ Durante mucho tiempo la melancolía —comprendida como lo que hoy llamamos depresión mayor y no como la consecuencia de un duelo inconcluso— se asoció al frenesí creativo; sin embargo, hoy se sabe que ocurre lo contrario: la depresión mayor condiciona la producción de los neurotransmisores que dan pie a la creatividad (Ramírez-Bermúdez). Creo, de acuerdo con los planteamientos de Ramírez-Bermúdez en *La melancolía creativa*, que la melancolía —en tanto duelo irresuelto por falta de socialización— encuentra en la ficción un continente expresivo para afrontar la pérdida que no puede referirse en otros contextos. De esta suerte, la ficción sobre la pérdida opera como una socialización que permite afrontar la ausencia, además de ser la llave a un trabajo de duelo exitoso.

318-319): «O si no, también sin poder ver el suicidio ni la muerte, ni el cuerpo, la fantasía consistía en que yo recibía una llamada al teléfono del trabajo de alguien impersonal, un médico o un abogado, que me avisaba que algo grave había ocurrido con mi padre, que fuera de inmediato a cierto lugar, un hospital» (Semán 2011, 14). El espectro es el acompañante de la melancolía, se constituye como la virtualización de la pérdida al tiempo que habita en la esperanza de no sufrirla —aun cuando no existe margen realista para ello. Asimismo, el espectro se anticipa como la víctima de algo, un bien perdido en condiciones que dinamitan la estabilidad de un campo relacional (cf. Derrida 1998a, 13). Por ende, la espectralidad se liga a la falta de justicia. No obstante, debe entenderse que la justicia ansiada por el espectro, por quienes sostienen su construcción fantasmal, pertenece al pasado, no puede efectuarse en el presente, por lo que la promesa se traduce en otra espectralidad: sólo tendrá efecto en un futuro que pertenece al pasado, radica en el porvenir, se encuentra por venir: la justicia exigida desde núcleos subalternos es ajena al derecho, no puede reducirse a las instituciones de certeza jurídica, tiende a testimoniar a deshora, debe estar/ser desajustada, impregnarse de un presente desajustado (Derrida 1998a, 102). Los ausentes, los desaparecidos, al encontrarse en una condición liminal que delata su propia fantasmalidad, sólo pueden integrarse a dinámicas de duelo y, por tanto, reconocer la transformación del mundo que su pérdida implica, según un trabajo de duelo que parta de la espectralidad.

La literatura de los hijos trae a los espectros, les asigna un lugar, lidia con ellos porque «[a]unque eso se quisiese, no se podría dejar a los muertos enterrar a los muertos: eso no tiene sentido, eso es imposible. Sólo los mortales, sólo los seres vivos que no son dioses vivos pueden enterrar a los muertos. Sólo los mortales pueden velarlos y velar sin más» (Derrida 1998a, 195); tal vez por ello recurran a una técnica espectral, como la

autoficción (cf. Derrida 2018), para elaborar, por medio del arte escrito, la experiencia de la ausencia.

Para convocar a los muertos: autoficción

El término «autoficción» es relativamente reciente, lo acuñó Serge Doubrovsky en 1977 para designar su novela *Fils*, la cual caracterizó como «una ficción de acontecimientos estrictamente reales» (Doubrovsky *apud* Casas 2012, 9)¹⁷. Doubrovsky apuesta por una modalidad literaria que permita la amalgama entre realidad y ficción, en la que el pacto de ficción se encabalga con el pacto de lectura autobiográfico: «Ni autobiografía ni novela, puesto que, en sentido estricto, funciona en el espacio entre ambas, es un reenvío incesante, en un lugar imposible e inalcanzable» (Doubrovsky 2012, 54). Tanto el concepto como la obra de Doubrovsky responden a la teorización de Philippe Lejeune, quien esbozó una caracterización de las posibilidades de la autobiografía según criterios de identidad y pacto de lectura. La sistematización de Lejeune señala que, hasta la fecha de su ejercicio, no conocía ningún texto que precisara de un pacto de lectura ficcional y que permitiera el reconocimiento entre el autor y el narrador-protagonista del universo diegético (cf. Lejeune 1994, 70). Asimismo, algunos aprecian que el género autoficcional ha prosperado, tanto en la producción como en el estudio, debido a la crisis posmoderna del sujeto:

Al parecer del crítico francés [Arnaud Schmitt] tras la caída del principio de autoridad en la era posmoderna, la autonarración ya no necesita construirse — como le ocurría a la autobiografía convencional— sobre la noción de veracidad, sino de compromiso, ya que sobre esta base el autor narra episodios que no tienen que ver tanto con la verdad —los hechos verificables, objetivos—, sino con su verdad íntima y subjetiva (Casas 2012, 31).

¹⁷ La novela recrea una situación ficcional, una sesión terapéutica, en la que se incrustan hechos referenciales de la vida del autor.

Filiarse a tal principio implicaría reconocer la existencia de un sujeto centralizado, objetivo y «verdadero», tanto al interior como al exterior de la literatura, al tiempo que constituiría una manifestación mayor, equivaldría a aceptar los postulados que caracterizan la posmodernidad como la época de la pérdida de la identidad del sujeto. No confío en ninguno de los dos razonamientos: por ejemplo, en las crónicas de Indias de Guamán Poma de Ayala y Garcilaso de la Vega, el Inca, acudimos a un proceso de contrucción de la identidad a través de la genealogía, la cual se puede calificar de caótica, descentralizada, multifacética, íntima, además de evidenciar la conjunción de factualidad e imaginación, linderos que se cruzan según la agenda subjetiva de autodefinición. De esta suerte, la crisis posmoderna que perciben algunos se basa en una promesa de modernidad centralizada y hegemónica. Cuando se desmonta esa idea, se observan las fugas en el discurso: la crisis sólo se deduce si se asume que hubo un sujeto centralizado¹⁸.

Los estudios sobre autoficción se ven afectados por la heterogeneidad teórico-crítica en torno a la definición del concepto «ficción», además de la dificultad para cerrar una concepción uniforme de «identidad». Para eludir la multiplicidad, algunos optan por una visión más clásica y con fronteras firmes que continúa las reflexiones de Lejeune al pie de la letra, en la que la autoficción se presume como un género en el que el autor, el protagonista y el narrador comparten el nombre (Pozuelo Yvancos 2012, 156-157); esta visión persigue «acortar con la mayor claridad cartesiana el concepto de la autoficción y, para ello, lo preciso es rehuir en lo posible de las implicaciones que hacen significativa la autoficción desde un punto de vista cultural o ideológico y someterla a alguna clase de

¹⁸ Ana Casas apunta: «hoy, más que en otras épocas, la autoficción responde a una tendencia general del arte contemporáneo, pues, asumida en la imposibilidad de un referente estable —incluido el propio autor—, los creadores siguen afanándose en plasmar sus identidades (fragmentaria y precariamente), con más intensidad incluso que en otros periodos» (Casas 2014, 13). Aunque no comparto la idea de la autoficción como el producto artístico que valida la crisis del sujeto, sí pienso que constituye una herramienta para elaborar la fragmentariedad y descentralidad del hombre —presente en la tradición latinoamericana desde su fundación—, también entiendo que la reciente proliferación se relaciona con la capacidad adquirida para entender y aceptar la fragmentariedad inherente al ser humano, habilidad conseguida gracias a los discursos posmodernos que dinamitan los sistemas de centralización.

requisito formal, que no puede ser otro que el de la homonimia entre autor, narrador y personaje» (Cabo Aseguinolaza 2014, 28). La definición restrictiva —que declara la búsqueda de un origen y una taxonomía claros con el fin de eludir la crisis definitoria posmoderna (cf. Pozuelo Yvancos 2012, 153)— deja fuera el conglomerado escritural, el aparato archiescritural que posibilita la emergencia de la autoficción. Al mismo tiempo, la reducción homonímica excluiría textos como los de los hijos, por ejemplo, *Soy un bravo piloto de la Nueva China*, de Ernesto Semán, ya que la novela iguala las identidades del autor y el narrador-protagonista sin recurrir de primera mano a la homonimia —la equivalencia nominal sólo aparece en un pasaje del relato. Se vale de herramientas discursivas diversas que violentan —y fragmentan— de una manera más dinámica las fronteras entre referencia e invención. Entonces, entiendo la autoficción como la proyección del autor extratextual en su obra —no necesariamente según la correspondencia del nombre:

Y si entré en la página de chat, no habré permanecido más que lo que dura una paja entre hombres viejos, furtivos, decadentes de sueño, escondidos de sus esposas (Brizuela 2012, 16).

Pero finjo demorarme, porque imagino que el Jefe lee que me llamo Leonardo Diego Bazán. Que nací el 8 de junio de 1963, en el centro de La Plata (Brizuela 2012, 49).

En este caso, los elementos que permiten distinguir el uso de la técnica autoficcional son: el juego con las iniciales, la fecha y el lugar de nacimiento, además de la identidad sexual del narrador protagonista, que son los mismos que los del autor extratextual. Podría decirse que ocurre una identificación entre autor extratextual, autor implícito y narrador-protagonista como parte del efecto de sentido de la obra¹⁹:

¹⁹ Si bien comprendo la distinción entre universo diegético y realidad factual, de la que se desprende la diferencia narratológica entre autor real y autor implícito, a lo largo de este trabajo utilizaré la categoría «autor» como la persona extratextual que escribe la obra. Aunque la distinción operativa entre autor implícito y autor real puede funcionar para estudios más amplios de carácter genológico sobre la autoficción, se convierte en una diferencia irrelevante al momento de acercarse al corpus objeto de estudio. Con respecto a las proyecciones que puede hacer, no siempre se encarnan en un narrador-protagonista —

El propio término autoficción alude, pues, a un hibridismo que admite todas las gradaciones y, por ello, resulta extremadamente lábil como concepto. Bajo él encuentran acomodo textos de muy diversa índole, que tienen en común la presencia del autor proyectado ficcionalmente en la obra (ya sea como personaje de la diégesis, protagonista o no, o como figura de la ficción que irrumpe en la historia a través de la metalepsis o *mise en abysme*), así como la conjunción de elementos factuales y ficcionales, refrendados por el paratexto. Sus márgenes son, en consecuencia, la autobiografía, con respecto a la cual un buen número de críticos considera la autoficción como una variante o deriva posmoderna, pero también la novela, incluyendo sus manifestaciones antirrealistas (Casas 2012, 11).

La autoficción corresponde a un género dinámico que se perfila como un «espacio inestable, entre biográfico y novelesco, en que se mueven los textos, no cabe liquidar la cuestión otorgándole a uno o a otro elemento del binomio la primicia, es preciso moverse en un ir y venir entre narrador y autor» (Alberca 2012, 125). Para sortear los mares de la autoficción, debe apelarse a la tensión operativa permanente entre lo factual y lo ficcional en estos textos, para iniciar, «el lector debe comprender que los elementos biográficos y las alusiones directas o indirectas al mundo del autor se han convertido en signos literarios al insertarse en un relato de ficción, sin perder totalmente su referencialidad o factualidad externas» (Alberca 2012, 125). En otras palabras, que la novela recurra a eventos factuales no debe motivar un estudio que busque esclarecer la veracidad o falsedad del relato, tampoco lecturas que desprendan por completo de la realidad lo que se ha transformado en «signo literario», sino que debe ir a caballo y a pie entre dos estatutos con el fin de reflexionar sobre los efectos de sentido que trabajan en la novela, tanto en los niveles textuales como en los niveles extratextuales (cf. Alberca 2012).

La autoficción reelabora la realidad, la traslada al espacio propio de los discursos no referenciales, la complementa, negocia con ella, la enmascara. De esta suerte, en el caso de novelas como *Una muchacha muy bella* (2013), de Julián López, *Una misma*

como en *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, de Patricio Pron, o *Diario de una princesa montonera. 110% verdad*, de Mariana Eva Pérez—, en ocasiones, la ficción consigue la virtualización a través de un narrador heterodiegético en conjunción con otro u otros narradores homodiegéticos —por ejemplo, en la obra mencionada: *Soy un bravo piloto de la Nueva China*, de Semán.

noche (2012), de Leopoldo Brizuela, o *Los detectives salvajes* (1998), de Roberto Bolaño, se recurre a un marco referencial propio de la memoria del que no extrapolan hechos reales, verificables, más bien, dialogan con la trascendencia semántica de ese marco. Las autoficciones de Bolaño, Brizuela y López no se limitan a la representación literaria que parte de hechos veritativos en los que amalgama la invención ficcional, al contrario, se vale del clima de época para relatar sucesos que nunca ocurrieron —el ancla autorreferencial se esboza muy escurridiza o no existe—, pero que semánticamente son verosímiles, probables y contingentes según las condiciones espacio-temporales de la época a las que aluden, en las que proyecta su figura autoficcional.

Por ello, ficciones de hijos como la de Julián López y Leopoldo Brizuela quienes, pese a no haber sufrido directamente una pérdida, se asumen capaces de escribir una autoficción sobre los desaparecidos —gracias a lo que concibo como una «referencialidad indirecta»—, porque tuvieron pérdidas análogas²⁰:

¿por qué me preguntó, el día en que encontró un álbum de música hebrea que compré en Aquí la música, si quería convertirme al judaísmo? ¿Por qué le dije que sí? ¿Por qué sentí que sí? ¿Por qué me ilusioné con la idea de volverme judío? ¿Por qué no insistí después, cuando mi madre se enfureció al enterarse de semejante locura? Quizá, cuando las Kuperman vuelvan y encuentren su puerta rota, creerán que soy como él. Ya no podré morir con ellas en el campo. Ya no seré como Ana. Y ese será el castigo (Brizuela 2012, 127).

Dorrit Cohn, en su crucial estudio para establecer la distinción entre narrativa ficcional y no ficcional, escribió que «one of the distinctions of fictional as compared to historical narrative is that the former is able to make an entire life come to a life as unified whole in a short span of story time, as short as a single day» (Cohn 2000, 18). Para la autoficción, gracias al uso de la analepsis, se abre la puerta para relatar años de vivencias en un día,

²⁰ Es probable que la emergencia de este tipo de autoficciones se deba a la deuda que el género guarda con los procesos de rememoración, en los cuales resulta preponderante no la factualidad, sino la cualidad semántico-experiencial de los sucesos que se integran al grueso de memoria para conformar la identidad según los marcos sociales de la memoria operativos (véase: Halbwachs 2004a; 2004b). En este sentido, la «referencialidad directa» aludiría a hechos probables o deliberadamente falsos, cuyo componente referencial sólo es la *contingencia* y la *verosimilitud* propias de la temporalidad a que aluden.

como en el caso de *Fils*, sin embargo, reducir la negociación con la realidad a las cualidades del tiempo narrado equivale a ignorar las implicaciones del proceso mimético.

En la misma línea, se puede criticar el argumento narratológico según el cual la relación con un tercer elemento de análisis, el antecedente referencial, determina la distinción entre ficción y no ficción. La ficción mostraría una estructura anécdota-discurso, a la que corresponde una lectura sincrónica, mientras que la historia, relato no ficcional por excelencia, exhibiría una relación referente-anécdota-discurso, cuya lectura es diacrónica (Cohn 2000, 112 y 115). El argumento resulta problemático por tres razones: primera, visualiza la literatura como un discurso que se da por generación espontánea, que se concentra en organizar la anécdota sin más parámetros que los de la imaginación; segunda, extensión tal vez de la primera, deja fuera la referencialidad necesaria para los discursos ficcionales, ya sea para enarbolar la imitación de un tiempo humano (cf. Ricoeur 2018) o para refigurar la realidad según parámetros de época que permiten la estructuración de un discurso literario (cf. Auerbach 2017); por último — aunque sólo pertinente para las modalidades como la autoficción, en las que se da el cruce entre factualidad e inventiva—, las ficciones pueden mostrar simultáneamente una lectura diacrónica y sincrónica, por ejemplo, las autoficciones de los hijos se ciñen a este esquema, pues conjugan un tiempo narrado que es simultáneo al tiempo de lectura con un tiempo referencial que, invariablemente, es anterior a la lectura: así establece una tensión comunicativa que desdibuja los linderos de la ficción. Por ende, la autoficción no puede limitarse a la matriz comprensiva de la ficción, precisa de otra cosa: un modelo que se centre en el mecanismo mimético.

Ahora bien, la autoficción acumula referencias para generar una verosimilitud ligada a la constitución de «efectos de vida» (cf. Darrieussecq 2012, 66), es decir, la factualidad no se asume como tal al inscribirse en el discurso literario, sino que aparece

como un componente más para dibujar el sentido acabado del texto. «La diferencia fundamental entre la autobiografía y la ficción es, justamente, que esta aceptará *voluntariamente* la imposible reducción de la autobiografía al enunciado de la realidad, al enunciado biográfico, científico, histórico, clínico, en suma: “objetivo”; la autoficción aceptará voluntariamente —por lo tanto, estructuralmente— la imposible sinceridad u objetividad, integrando parte de mezcolanza y ficción» (Darrieussecq 2012, 79): la autoficción no excluye a la realidad, mas su relación referencial no se encuentra supeditada a un principio de sinceridad, su contrato no se basa en la máxima «contar la verdad y nada más que la verdad». En este sentido, «la *representación de la verdad* en procesos ficcionales complejos, como los de la autoficción, no se ajustarían a tal necesidad de sinceridad [la propia de las narrativas no ficcionales] sino a unas determinadas condiciones de verdad, de apariencia de verdad, que se presentan como recreadas, forjadas, reconstruidas en el estatuto de lo ficcional» (Vásquez Rodríguez 2014, 84), luego, los lectores de autoficción deben preguntarse por los principios de verdad que construyen el texto, el motivo de la selección referencial para emular tales directrices —sin caer, tampoco, en la verificación documental de cada evento, más bien, según una visión general basada en lo que el propio texto hace explícito sobre la realidad a la que alude—, la manera en que el discurso netamente ficcional se incrusta en dichas dinámicas y, finalmente, por las lecturas que la configuración textual busca/provoca²¹.

Se observa que la autoficción problematiza la referencialidad, pues el escritor «realiza una transacción entre lo que realmente fue o es y lo que quiso o le hubiera gustado ser y al mismo tiempo le está permitido imaginar lo que no le llegó a suceder, como si hubiese ocurrido. En esa operación de fabulación de sí mismo, de autoengaño o

²¹ La lectura del referente, como señala Pozuelo Yvancos, debe evitar la verificación documental de todos y cada uno de los eventos, pues el proceso de comparación extratextual en términos de verdad no aporta a la comprensión de las obras (cf. 2012), de ahí que se opte por una lectura más general del referente.

sublimación de la realidad, procedimientos, por otra parte, tan humanos y a veces tan necesarios para poder seguir viviendo, se amalgama lo real-biográfico con lo biográfico soñado» (Alberca 2007, 171).

En resumen, la autoficción negocia con la referencialidad para construir un espacio de virtualidad, de ahí que el «acento ya no se pone en el componente ficcional del texto, sino en una *virtualidad* reunida en el seno de un mundo posible que viene a modificar el contrato de lectura relativamente simple de la autobiografía» (Schmitt 2014, 55). Desde este espacio virtual, sólo posible gracias a la unión de imaginación con factualidad, se encumbra la autoficción como coordenadas para la experiencia, para la tensión identitaria de quien la produce y, también, de quienes la suman a su grueso de experiencias mediante el acto de lectura. Así, la virtualidad, lo que no ocurrió pero cuya emergencia no escapa del universo de posibilidades, se perfila como el componente experiencial del género.

En el caso de estudio concreto, si las literaturas anteriores a las de los hijos elaboraron la vivencia dictatorial mediante la alegoría —continente preciso para expresar lo inenarrable— o el testimonio —que aspira a conseguir una justicia irrealizable—, la de los hijos crea un campo experiencial probable que se asume verosímil mediante *técnicas literarias*. De ahí que los textos similares a los estudiados ingresen a las confrontaciones por la integración de la identidad de una manera dinámica, fresca, comprometida sólo con quien escribe, con quien se filia a la lógica de quien escribe; también, se asumen como textos capaces de remediar situaciones de duelos irrealizables en la realidad empírica mediante su virtualización²².

²² Resulta probable también que las autoficciones de los hijos funcionen como testimonios. No obstante, debe distinguirse que no testimonian la tragedia de la generación anterior, escriben sobre su propia pena, la dictadura convirtió a los hijos en víctimas, por la pérdida de sus familiares o por la deriva de la infancia y la libertad. El testimonio no precisa de la verdad, ya que se trata de una herramienta expresiva de la subjetividad, en ese sentido, los hijos lo utilizan como el espacio para expresarse como víctimas, como las víctimas invisibilizadas por los procesos de reestructuración democráticos que se concentran en la tragedia

La autoficción, en su base, se distingue como un texto que parte de la memoria, de la experiencia, como estrategia narrativa retoma ciertos puntos relevantes de la autobiografía, sin embargo, también se vale de un fuerte núcleo novelesco, alimentado por la fantasía que intenta llenar esos espacios vacíos que se vislumbran irrecuperables por medio de la memoria, con lo que crea experiencias que no por tener un componente imaginario poseen un valor inferior, pues no corresponde a la parte más «visible» o «escandalosa» de la represión, además de que quienes la sufrieron no eran ciudadanos con derecho a voto y protección estatal previa cuando se desarrollaron los eventos.

Esta modalidad narrativa, ubicada en el cruce entre autobiografía y novela, se construye mediante la vivencia posible proyectada sobre la experiencia tangible (cf. Alberca 2007, 49). En este sentido, la autoficción se describe como un dispositivo mnemónico, pues recurre a la reminiscencia —individual o colectiva— como fuente para el material con el cual se novelará. De esta suerte, la autoficción elude la verificación por doble partida: por un lado, como ya se expuso, su código de lectura no depende del contraste factual, sino de cómo la referencialidad crea un efecto de sentido particular para el texto; por otro, al recurrir a la memoria —no al archivo ni al documento— como materia prima, se (a)filia a sus condiciones, entre las que sobresale, de nuevo, no un compromiso con la verdad, sino con la relevancia semántica del evento —y la manera en que se recuerda— para la constitución identitaria del sujeto y del grupo, además del valor experiencial, según el marco social específico: la narrativa de la memoria no es fiel a los hechos, lo es al sentido trascendente que se puede extrapolar de ellos de acuerdo con la configuración narrativa que se les confiera en relación con las metas cohesivas de un conglomerado social (véase: Halbwachs 2004a; 2004b).

de mayor impacto, es decir, los muertos, los desaparecidos y los torturados, aquellos contra quienes se articuló una violencia física, no una simbólica o producto de un daño colateral.

Entonces, la aproximación a la autoficción debe considerar la relación del recuerdo con los procesos narrativos, emocionales, modales y formales que despliega el texto, tanto a nivel extratextual como intratextual. Asimismo, los procesos de lectura de este tipo de obras se ven afectados por el grado de confiabilidad que se atribuye a la memoria que relata (cf. Vázquez Rodríguez 2014, 84-85), además de pensar qué lugar ocupan en los procesos mnemónicos dentro del grupo que enmarca su memoria. Por lo tanto, si la autoficción construye experiencia mediante la dislocación de la realidad a la que se suman componentes ficticios, vale la pena revisar su procedimiento mimético.

Enterrar a los muertos: las representaciones del duelo

Tanto la trascendencia de la verosimilitud para la novela del siglo XIX como la presunta fragmentariedad de signo negativo de la realidad posmoderna condujeron a la falta de atención a los paradigmas de ordenación del relato, además de que los estudios literarios se concentraron —¿redujeron?— en comprender la mimesis como la función de copiar la realidad circundante, con lo que le asignaron la debilidad inherente a la réplica (Ricoeur 2017, 394). Adicionalmente, los intentos recientes de ciertos escritores y críticos por suspender la facultad de (re)presentación de la literatura en favor de la elevación de una virtual cualidad presentacional: en aras de «hacer justicia» a las realidades fragmentarias que se entreveran y constituyen la realidad empírica de la que se desprende el texto literario —operación que, de nuevo, dinamita el orden en el relato— se supedita la mimesis a un sistema de producción «fiel», por tanto, irreflexivo, de lo real. Este modelo ignora el carácter eminentemente (re)presentacional y (re)figurador de la literatura, tanto en la configuración del relato y su vínculo con lo factual, como en su lectura y (re)ingreso de ese texto al mundo que le dio origen; al mismo tiempo cae en el exceso de pretender el poder para sustituir al otro, al monopolizar su experiencia de manera «objetiva» lo

deslava y lo asimila, le niega su otredad al subordinarlo a la voz que lo elabora desde el privilegio de las letras: el respeto por la heterogeneidad se traduce paradójicamente en una nueva homogeneización²³.

La mimesis no corresponde a la imitación de la realidad, se trata de su (re)elaboración mediante dispositivos literario-artísticos con los que se (re)produce un referente sin que se requiera de verificación factual, por ende, «the essence of mimesis is not imitation but production» (Lacoue-Labarthe 1998, 80). Se puede distinguir que «hay una mimesis general que no produce nada dado (que no reproduce nada de nada) sino que suple cierto defecto en la naturaleza, su incapacidad de hacer todo, de organizar todo, de obrar todo, de producir todo. [...] Y que como tal cumple y lleva a término, finaliza, la producción natural» (Lacoue-Labarthe 2010, 25).

En el caso específico de la autoficción, estos procedimientos miméticos generan una realidad potencial, dislocada, que se describe como un espacio experiencial autónomo, con cierta carga referencial. Ésta mantiene la relación operativa entre realidad-ficción, se perfila como un puente sin limitar la sustantividad contingente del universo diegético; también, gracias a la referencia, la autoficción consigue exitosamente crear experiencias posibles que se integran a las dinámicas vivenciales del sujeto extratextual (autor real) y que, mediante el acto de lectura, trascienden también como experiencias colectivas, pues las representaciones guardan una valencia ética y una incidencia política (cf. Ricoeur 2018, 68 y ss.).

²³ Con esto no quiero decir que los modelos (re)representacionales no muestren, en ocasiones, una tendencia homogeneizadora, pero sí que la postura —muy acorde a los tiempos de la cultura de la cancelación— de «presentar» encarna el mismo problema. Así, encuentro un enfoque crítico más útil en la propuesta de Manuel Asensi Pérez, en *Crítica y sabotaje*, quien invita a desestabilizar las literaturas centralizadas y hegemónicas, al tiempo que concibe un modelo de lectura que continúe la rebelión de literaturas subversivas o marginales —tras una acuciosa revisión analítica para verificar que, en efecto, se halle presente la subversión en el texto.

El procedimiento mimético se compone de tres fases: «reenvío a la pre-comprensión que tenemos del orden de la acción, acceso al reino de la ficción y nueva configuración mediante la ficción del orden de la acción» (Ricoeur 2018, 33)²⁴. Se observa que la mimesis no corresponde a la imitación pasiva de algo, sino a un mecanismo de (re)producción activa.

Para la autoficción de los hijos, el procedimiento, mimesis I, inicia con el ancla referencial por partida doble: primero, se traza desde la autorreferencialidad, es decir, el producto literario encarna una tensión de sentido basada en el tránsito entre factualidad e invención, reelabora, disloca, una vida tangible; segundo, parte de tiempos históricos específicos, los de la dictadura y la posdictadura —sin importar si los hechos relatados son verificables—, los cuales contribuyen a la construcción del sentido complejo de la ficción como marcos de comprensión, la imitación de este tiempo particular conlleva un estatuto de lectura que debe recurrir a él para interpretar: las acciones, diálogos, personajes despliegan su significado en relación con esta alusión, con este objeto de imitación. De esta manera, se «percibe cuál es la riqueza del sentido de mimesis I: imitar o representar la acción es, en primer lugar, en qué consiste el obrar humano: su semántica, su realidad simbólica, su temporalidad. Sobre esta precomprensión común al poeta y su lector, se levanta la construcción de la trama y, con ella, la mimética textual y literaria» (Ricoeur 2018, 129). No obstante, cuando este referente ingresa al mundo de la creación literaria, pasa por un filtro y se somete a una mediación que reacomoda los hechos, los

²⁴ Ricoeur también provee una definición más puntual y clara de las triple mimesis: «Pero la pertinencia del término praxis [usado en mimesis praexos, la mimesis de carácter creador de Ricoeur] a la vez dominio de lo real, propio de la ética, y al imaginario, propio de la poética, sugiera que la mimesis no tiene sólo una intención de corte, sino de unión, que establece precisamente el estatuto de trasposición “metafórica” del campo práctico del mythos. Si esto es cierto, es necesario mantener en la propia significación del término mimesis una referencia al “antes” de la composición poética. Llamo a esta referencia mimesis I, para distinguirla de mimesis II —la mimesis-creación—, que sigue siendo la función-base. Espero mostrar en el propio texto de Aristóteles los indicios dispersos de esta referencia al “antes” de la composición poética, pero no es todo: la mimesis, que es —él nos lo recuerda— una actividad mimética, no se encuentra en el término buscado por su dinamismo sólo en el texto poético, sino también en el espectador o lector. Hay, pues, un “después” de la composición poética, que llamo mimesis III» (Ricoeur 2018, 103-104).

reinventa, los (re)presenta, agrega detalles, situaciones, personajes, los convierte, pues, en lo que concebimos como literatura. Se aclara la función mediadora de la mimesis II:

Esta función de mediación proviene del carácter dinámico de la operación de configuración, que nos ha hecho preferir el término de construcción de la trama al de trama simplemente, el de disposición a sistema. Todos los conceptos relativos a este plano designan, efectivamente, operaciones. Este dinamismo consiste en que la trama desempeña ya, en su propio campo textual, una función de integración y, en este sentido, de mediación, que le permite operar, fuera de este mismo campo, una mediación de mayor alcance entre la precomprensión y —valga la expresión— la poscomprensión del orden de la acción y sus rasgos temporales (Ricoeur 2018, 131).

La mimesis II se distingue como el espacio de acción para los procedimientos ficcionales. Ahí es donde textos como los estudiados amplían la realidad precomprendida por la referencialidad de mimesis I, a ella atribuyen un nuevo signo mediante el trabajo del artificio literario: aletargan, arreglan, adicionan, transforman una referencia inconclusa, como señala Lacoue-Labarthe, en otra cosa, un espacio dislocado. Ahora bien, este sitio —donde, por fin, se puede expresar aquello que queda fuera de los estatutos epistemológicos propios de la realidad relacional— se inaugura como el espacio para habitar y vivir lo imposible. La autoficción no sólo desasocia la precomprensión del mundo, también lo hace con el sujeto-autor, lo sitúa en un espacio suspendido cuyos alcances se dimensionan con el final del triángulo mimético, mimesis III: «la narración tiene su pleno sentido cuando es restituida al tiempo del obrar y el padecer» (Ricoeur 2018, 139). Estas dislocaciones, mundos de acción humana autorreferenciales y autónomos, no permanecen mucho tiempo en la virtualidad, en el terreno de lo abstracto, ya que se reintegran al tiempo preconcebido, del que parte mimesis I, y lo (re)figuran²⁵.

²⁵ Vale la pena considerar lo que apunta Lacoue-Labarthe: «That is, prior to the classical “theoretical” representation (to the dualism of the present and the represented), a thought of representation in which the *re- of repetition* would govern —and carry away— any presentational value (any sense of “objective” exhibition, derived or secondary externalization, spectacle for a subject, and so on)? In other words, would not mimesis, the first and the consecutive mimesis, not oblige us to from the hyphia tesis of “another stage” —still a stage, to be sure, but not yet that of spectacle, one that is separated from any enclosed theater, from any space perhaps, inaccessible, in any case, to any perception whatsoever— on which the prescribed scenario of desire, unbeknownst to the supposed “subject”, would be played every time? “Another stage” of which the stage itself, of the world or the theater (set it whatever manner; this is not important), would

La experiencia literaria deviene en experiencia sin más, se recupera como parte de los componentes identitarios del sujeto, la (re)presentación reingresa a la realidad como su signo suplementario o complementario, es decir, posee la capacidad de incidir en la constitución efectiva del mundo empírico que le dio origen: la mimesis se trata, entonces, de un proceso productivo tanto al interior como al exterior del continente literario²⁶.

La autoficción articula un mundo aparte, dislocado, que a su vez disloca al sujeto, al autor, así se observan dos situaciones sobre el género: en primer sitio, se ve afectado por el grado de otredad inherente a cualquier autorrepresentación (cf. Derrida 2018, 84); en segundo, se encuentra en un lugar espectral, se asume como un género que no pertenece a lo factual, tampoco por completo a lo imaginario, al tiempo que construye una referencialidad diacrónica con el pasado, que evoca una lectura sincrónica en el presente y que mantiene una esperanza diacrónica con el futuro, su potencial (re)presentacional, en relación con la discusión mimética, reside en un espacio-tiempo que no acabará por realizarse.

En este sentido, no sorprende que la autoficción se presuma tan versátil al momento de elaborar el trabajo de duelo de los hijos. Su condición espectral, de ruina, la abre para dar sitio a un duelo que de otra manera sería irrealizable. También se perfila como un testimonio, ya no sobre la tragedia como las primeras ficciones posdictatoriales, sino sobre los remanentes del período de horror: por ende, exige justicia en un universo dislocado que supera las capacidades del aparato legal. Los hijos, mediante su literatura, testimonian la pérdida de sus padres, de su infancia, se construyen como víctimas no

never, owing to the constraint exerted by the primitive repetition, be anything other than the [*doublure*] and the effectively secondary repercussion (of a secondariness comparable, for example, to the secondariness of Freud's "secondary processes"), provably linked to the illusion—which no "subject" ever gives up entirely—of a possible mastery of desire and of the access to some originality or singularity?» (Lacoue-Labarthe 1998, 112-113).

²⁶ Como complemento, se sugiere revisar los trabajos de Antonio Cornejo Polar, Doris Sommer y Manuel Asensi Pérez, quienes, desde diversas perspectivas y con diferentes *corpora* de estudio, ejemplifican cómo la literatura ha servido para moldear imaginarios y alentar actitudes en el mundo material según parámetros de acción vertidos en la ficción.

vicarias, no secundarias, no colaterales, vivas, importantes, trascendentales que recurren a la herencia en términos de comprender su condición, no de aglutinar sus palabras al grueso de otras sobre los excesos de la dictadura, sobre la muerte, sobre desaparición. Recurren al dolor de sus padres sólo para elaborar el propio, sin igualarlo, sin sustituirlo, sin asimilarlo porque perder la vida, dañar el cuerpo, desaparecer, no es lo mismo que quedar huérfano, crecer rodeado por el miedo al régimen totalitario, sin que ello lo haga menos relevante:

Además, si estaba muerta, ¿por qué no estábamos todos llorando a los gritos en lugar de hacer como si no hubiera pasado nada? Lloramos el día del secuestro, es cierto. Después de que se los llevaron mi papá entró al cuarto donde estábamos los chicos, se apoyó en una pared y se puso a llorar. Los cuatro nos acordamos de eso. Algunos de mis hermanos sólo se acuerdan de eso; creo que sentimos su alma quebrarse como un palo, que nos dolieron las astillas que volaron hacia nosotros. Caminamos compungidos y abrazados hasta el tren. Y ya no volvimos a llorar juntos nunca más. Hasta que aparecieron los huesos (Dillon 2017, 40).

La desaparición de la madre no se trata del núcleo de la narración, más bien, éste se encuentra en cómo sus hijos sortearon la experiencia traumática. Una inferencia posible, entonces, es que cualquier estudio sobre la literatura de los hijos debe concentrarse no en cómo construyen a los desaparecidos y muertos, sino en la manera —según la referencialidad que sostiene el sentido de la ficción como nos dice mimesis I— en que experimentan, dialogan, asimilan la pérdida en el espacio espectral de la autoficción. Hacerlo de otra manera supeditaría, como se ha hecho a lo largo de la historia, la experiencia de los hijos a la condición de «vicaria», a la subordinación de la experiencia adulta²⁷. La autoficción, como narrativa cuya distinción corresponde a proyectar al yo dentro de la ficción, exige un acercamiento que privilegie la experiencia del sujeto que se

²⁷ Podría decirse, en una lectura inspirada por *Crítica y sabotaje*, que mucha de la crítica en torno a las ficciones de los hijos ha procurado entenderlas desde el punto hegemónico, el de las víctimas de la generación militante, que delata un grupo de poder mayor: el de los adultos que desplazan la experiencia de los niños, de los hijos. Con ello, algunos han clausurado el sentido subversivo que estas ficciones exhiben de base: el monopolio del sufrimiento, el cerco a la categoría víctima impuesto por los militantes. Una lectura acertada debería buscar la vena subversiva y trabajar con ella.

proyecta y no, como se pensaría, del marco comprensivo que sostiene la virtualidad: aunque estos libros parten de los excesos cometidos por el régimen militar y las vejaciones «directas», no son su tema, lo son las pérdidas experimentadas por los hijos. El género, variante de la autografía, restaura la identidad a través de su fragmentación (véase: Man 2007), por eso han aparecido tantas ficciones de los hijos en los últimos años: la escritura de su duelo depende de ese espacio abierto, descentralizado, ajeno a las metas documentales de una persecución legal.

Ahí, por ende, cobra relevancia mimesis II. Mediante la (re)presentación de un trabajo de duelo —que no precisa de la narración de un entierro, un homenaje o una velación, pues éste comprende las dinámicas con que se ontologiza la transformación del mundo tras una pérdida— se inaugura un espacio virtual, una experiencia posible con la que, en palabras de Lacoue-Labarthe, se completa lo dado por la naturaleza.

Finalmente, gracias a mimesis III, esa experiencia dislocada se (re)incorpora a los parámetros de realidad de los que mimesis I extrapoló el espacio productivo para mimesis II, (re)organiza y (re)figura la realidad relacional: la experiencia del duelo virtual se suma a las tensiones identitarias del sujeto que produce la autoficción. Mas el mecanismo no termina ahí, sigue un último paso: el texto se imbrica en dinámicas de lectura que acompañan al deudo, pues la autoficción no se limita a la exploración de la intimidad, sino que vincula su (re)presentación con la memoria colectiva, prácticas identitarias de grupo y redes testimoniales (cf. Casas 2014, 13). Los lectores se suman a la experiencia de la pérdida, luego, integran una comunidad del dolor que provee un marco social de duelo adecuado para los hijos, su experiencia traumática halla un asidero para un trabajo de duelo inexistente en la realidad empírica —objeto de mimesis I— ya sea por la labor censora de la dictadura, por las narrativas impuestas según las agendas ideológicas de la democracia o por el descrédito de otros familiares hacia la vida de sus padres, entre otros

aspectos. Tras una espera demasiado prolongada, los hijos consiguen dolerse y no sólo por sus padres, también por todo lo perdido —infancia, libertad, esperanza— a causa de la última dictadura militar argentina. Sin embargo, hay que señalar que no se duelen solos, mimesis III confirma el poder avasallador de los procesos (re)presentacionales, los lectores y las dinámicas de integración en la memoria colectiva los acompañan.

La dilucidación en torno al trabajo de duelo recurrió a Sigmund Freud para iniciar el trazo del itinerario de la categoría, de igual forma, se indicó que el interés en el tema no correspondía a lo neurológico o psiquiátrico, mucho menos a lo psicológico, más bien, a un enfoque fenomenológico. Por ende, para conceptualizar el «trabajo de duelo», se apeló a una serie de reflexiones nacidas en el seno, sobre todo, de la teoría crítica y de la deconstrucción derridiana. Así, se logró sistematizar y problematizar el concepto para aludir a ‘la serie de procedimientos que se inician con la pérdida de algo querido con el fin de aceptar el fin de un mundo total y contingente, además de adaptarse frente a la transformación de la realidad empírica que una pérdida conlleva’.

Posteriormente, se discutió la cuestión social del duelo con el objeto de responder la pregunta «¿cómo entender las prácticas de duelo literarias en una dimensión colectiva?». La solución tiene que ver con los marcos sociales del duelo, es decir, los parámetros propios de un colectivo que se utilizan para ontologizar la pérdida y el hecho de que, para superarla, uno debe encontrarse acompañado por la comunidad. Su funcionamiento —y la obtención de la paz tan anhelada por los deudos— depende de la performatividad pública del duelo, que va de la mano con el valor impuesto a las vidas, con el cuidado que se les asigna. Esta condición inherente al duelo puede derivar en usos políticos, tal como se observa en el caso de la última dictadura militar argentina y los tres

estadios del marco social del duelo de sus víctimas: el de la dictadura, el de la transición a la democracia y el del kirchnerismo, los cuales se cruzan con los imperativos particulares del duelo, que se distinguen en el hecho de que muchas familias —para censurar la militancia de sus víctimas, para protegerse del terrible poder del estado o para eludir banalizar la violencia— pospusieran el trabajo de duelo o lo negaran a los más pequeños.

De este modo, que el marco social del duelo sea inadecuado para procesar la pérdida deviene en melancolía: la no experimentación del dolor provoca el estado psicossomático. Se puede afirmar que los hijos del Proceso de Reorganización Nacional se encontraron sujetos a marcos de duelo ineficaces —cuya inoperatividad inicia con la ausencia de cuerpo que valide la pérdida y se prolonga a causa de máximas de memoria adoptadas en diferentes etapas socio-políticas—, por lo que los asoló la melancolía. Esta imposibilidad del dolor deriva en la proliferación de producciones autoficcionales —*Soy un bravo piloto de la Nueva China, Diario de una princesa montonera. 110% verdad, Los topos, Una muchacha muy bella, Una misma noche, Aparecida, El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia, La casa de los conejos*, entre muchas otras—, las cuales, de acuerdo con la simultaneidad de un pacto referencial y uno ficcional, estructuran espacios dislocados en que los duelos irrealizables en el mundo tangible por fin tienen lugar. Estas ficciones emprenden el duelo a través de una serie de mecanismos representacionales, como se verá más adelante.

Todo lo anterior nos lleva a la pregunta: «¿cómo el género autoficcional representa el duelo?». Propongo que lo hace gracias a la mimesis activa: con mimesis I se obtiene una referencia —que en particular, para el caso de la autoficción es bastante fuerte, y que para las novelas de los hijos puede aludir a eventos reales o a verosimilitudes que se incrustan en el marco comprensivo de la época—, con ella se establecen las bases

epistémico-ontológico-temporales que permitirán la articulación de una ficción; después, mimesis II despliega un mundo dislocado, que al mismo tiempo negocia con el pasado referencial, con el presente de la lectura y con el futuro que persigue como promesa, en esta etapa del círculo mimético se elabora el trabajo de duelo según el reacomodo de la realidad para organizar, con las referencias de mimesis I, un marco de duelo adecuado. Se manifiesta de este modo la traslación del trabajo de duelo a un continente literario, es decir, se aprecia una mimesis del duelo que no depende de la factualidad...

La tercera pregunta, planteada al inicio de este capítulo: «¿tiene la mimesis del duelo una incidencia extratextual?», perfila una respuesta en la última fase (re)presentacional, mimesis III, la cual será comprobada con análisis textual en los siguientes capítulos. Mediante ella, el texto literario retorna al mundo referencial del que partió y posee la capacidad de reorganizarlo. En el caso de la mimesis del duelo, se observa que mimesis II fungió como las coordenadas para la puesta en escena de un trabajo de duelo, ahora bien, mimesis III lo circula en el mundo empírico y le asigna un valor experiencial y referencial.

Para la autoficción de los hijos, el continente literario se integra a las tensiones identitarias del autor, luego, éste puede experimentar un dolor suspendido o negado por los marcos de duelo preexistentes; de igual manera, dadas sus características sociales conjugadas con la valencia de la autoficción en relación con trabajos de construcción de identidades y memorias colectivas, opera para facilitar comunidades del dolor. A través del acto de lectura, nos convertimos en partícipes de la pena del otro, lo acompañamos en su trabajo de duelo y, por contigüidad, validamos su pérdida.

Novelas como las analizadas no sólo elaboran un marco social de duelo, también, por medio de técnicas narrativas por demás sofisticadas que revisaré adelante, consiguen el acompañamiento necesario para que éste funcione. Se dinamitan, entonces, los

imperativos restrictivos del dolor de los hijos al tiempo que se revisa la identidad de los padres para saber por qué se duelen: la necesidad de sufrirse deviene en una acuciosa búsqueda del pasado, de la memoria. Sin embargo, se observa que la indagación sobre los progenitores no es más que un producto colateral: no interesa la victimología de los muertos, desaparecidos y torturados, lo hacen las vejaciones a los que quedaron.

Textos como los tratados aquí no testimonian sobre los padres y la crudeza de la dictadura, lo hacen sobre los hijos y lo terrible del abandono, la niñez vigilada y la libertad coartada; de esta suerte, el estudio propuesto en estas páginas llama a no privilegiar a la generación militante como objeto de la violencia de la dictadura para entrever a estas otras víctimas que se ficcionalizan para conseguir una justicia siempre por venir.

CAPÍTULO 3.

Comulgar con/al padre: el peso de un legado en *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*

καὶ προελθὼν μικρόν, ἔπεσεν ἐπὶ πρόσωπον αὐτοῦ προσευχόμενος καὶ λέγων, Πάτερ μου, εἰ δυνατόν ἐστι, παρελθέτω ἀπ' ἐμοῦ τὸ ποτήριον τοῦτο· πλὴν οὐχ ὡς ἐγὼ θέλω, ἀλλ' ὡς σύ

Εὐαγγέλιον κατὰ Μᾶρκον 26:39, Marcos

Me parece que no hay sentencia tan enigmática y con tanta influencia en Occidente como la de Marcos 26:39, con la que se anuncia este capítulo: «Πάτερ μου, εἰ δυνατόν ἐστι, παρελθέτω ἀπ' ἐμοῦ τὸ ποτήριον τοῦτο· πλὴν οὐχ ὡς ἐγὼ θέλω, ἀλλ' ὡς σύ» [«Padre mío, si es posible, aparta de mí este cáliz. Sin embargo, que no sea como quiero, sino como tú»¹]. La frase coloca al hijo en una disyuntiva difícil entre aceptar la voluntad del padre para convertirse en el depositario de su legado o tomar una decisión por sí mismo y separarse del deseo paterno, adquirir algo de agencia y reclamar su voluntad. El hijo, el Cristo, deja entrever su angustia, tal vez no desea entregar su cuerpo para salvar la creación de su progenitor y par —no debe olvidarse que la deidad del cristianismo se divide en tres personas con relativa igualdad—, quizá no aspira a servirle como terrateniente para su causa, como cordero. ¿El padre juega limpio? No se sabe, sólo se conoce que obra de maneras misteriosas para garantizar la continuidad de la gran arquitectura del universo. Tampoco, más allá de la leve incertidumbre que se deja entrever en las palabras del vástago, se conocen las causas del conflicto, valdría la pena preguntarse por qué desconfía de la herencia de la que, de pronto, no consigue escapar. El estoicismo de este hijo inaugura, en la tradición occidental de países en los cuales

¹ La traducción es mía.

predomina la religión cristiana, la conducta que se espera hacia quien dio la vida: ningún cuestionamiento, la aceptación incondicional del designio, la confianza en que el dador de vida conoce lo que es mejor para su descendencia sin que ésta siquiera manifieste su postura. La mejor prole es la que acepta ciega el hado impuesto por el creador; mientras que la peor es aquella que riñe, aquella que busca su propio sendero, aquella que analiza el legado.

La palabra *legado* deriva del latín *legatum* o *legatus*, ambas voces a su vez se originan en *lego* ‘delegar, asignar una encomienda’, ‘ceder el poder, nombrar a alguien, nombrar un terrateniente’, ‘dejar en testamento’ (Vaán 2008a), el término se relaciona también con *lex*: ‘ley’ (Vaán 2008b). Alguien recibe algo como parte de un contrato legal —en algunos casos testamento— que nombra, que convierte en una extensión, que comunica a alguien con aquél que va a representarlo en otro contexto. El padre legó a Cristo. Así, el hijo se convirtió en su brazo donde no tiene poder: en la tierra; vincula este espacio con el mundo etéreo que se presume distante, inasequible para la humanidad. No cuestiona las razones ni dimensiona los alcances, sólo recibe y ya, sólo actúa y ya. Tampoco nadie a su alrededor le pregunta qué hay detrás de esa herencia convulsa, de esa misión. Desde entonces se asume que no hay motivo oculto, que un progenitor da a su vástago a manos llenas sin ocultarle nada. Sin embargo, en el mundo hispánico, el *Diccionario de autoridades* consigna que la voz ‘legado’ puede tener un matiz: «Si se dudare con que ánimo y intención dexó el testador tal legado, se ha de presumir en duda» (RAE 1734). Se permite el cuestionamiento. El legado puede ocultar una agenda, si no hay un «ánimo» reconocible, una razón clara de por qué se ha decidido *legar*, hay lugar para la interrogante. Claro es que esta postura se ha desvanecido en beneficio de la actitud irreflexiva hacia lo que entregan los padres a manera de herencia. Muchos años después que Cristo, también varios después del *Diccionario de autoridades*, la proyección

autoficcional de Patricio Pron (1975), en *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (Mondadori, 2011), se enfrenta a su propio legado, la herencia de Chacho Pron: un conjunto de legajos —que, pese a la tentación, no comparte etimología con *legado*, sino con *ligar* (Corominas 1984c)—, compuesto por recortes, declaraciones, fotografías, sobre un caso de desaparición en el pueblo de El Trébol, en Rosario.

El narrador protagonista, Patricio, regresa de Alemania cuando se entera de que su padre ha caído enfermo de gravedad y se encuentra en el hospital; sin embargo, al repasar quién fue su padre, se da cuenta de que no posee memorias relacionadas con él, en Argentina, o durante sus años de infancia. Las pocas que tiene parecen engañarlo, multiplicarse o fragmentarse, lo que lo deja en cierta angustia existencial. Asimismo, se indica que él es un paciente bajo tratamiento psiquiátrico cuyo efecto colateral es la pérdida de memoria, pero no recuerda por qué decidió someterse a esa medicación ni qué lo llevó a la oficina del médico en primer lugar. En tales circunstancias, emprende el viaje de vuelta al hogar al enterarse de que su padre, periodista durante el régimen castrense, ya no puede hablar. Lo encuentra moribundo, ausente. No puede responder sus dudas; no puede ayudarlo a regresar al pasado. Cuando sus hermanos recuerdan que cada mañana su padre encendía el auto solo por temor a las bombas que ponían a los periodistas durante la dictadura militar y la guerrilla contra los montoneros, se da cuenta de que se encuentra desvinculado de su familia. El quiebre en ese núcleo se hace evidente desde las primeras páginas en las que incluso el abandono paterno lo conduce a no saber cómo jugar a la casita. Poco a poco, descubre su figura paterna —la madre tiene poca, si no es que nula participación en el relato— ; lo hace al hurgar en su biblioteca que delata su ideología de izquierda y al penetrar en su estudio, donde halla un archivo sobre la desaparición y muerte de Alberto Burdisso. El hijo se da a la tarea de buscar entre los recortes de diarios

—cuya representación en la novela vuelve cansada la lectura². Le intriga saber por qué el anciano periodista dedicó su tiempo a algo que parecía no concernirle de ninguna manera. Mediante el acceso al archivo descubre a su padre; según arma el rompecabezas de las razones que lo condujeron a integrar ese legajo, delinea la identidad de Chacho Pron. Consigue verlo como un hombre de izquierdas con el dolor profundo de la derrota. Su madre anota al respecto: «A tu padre no le apena haber peleado la guerra: solo le apena no haberla ganado» (Pron 2017, 189). El periodista se revela, entonces, como un militante, lo que deviene en que el hijo identifique en él un designio histórico que desea rescatar e incluso emular. En ese momento, al describir la heroicidad del padre decide dejar la medicación, no para recuperar sus memorias, sino para completar la figura del progenitor y que sus vivencias no se pierdan en el olvido cuando muera. De esta forma, se convierte en lo que anticipaba en las primeras páginas: «el detective de su padre». En apariencia, se podría decir que, en *El espíritu de mis padres...*, el descubrimiento paulatino de la experiencia del padre y la derrota —saber que se obtiene mediante el acceso al archivo del caso de los Burdisso— repara la genealogía y el vínculo entre padre e hijo se ve reconstruido mediante la comprensión del segundo (Logie 2018, 66), cosa que discutiré en las siguientes páginas.

² La novela se hace particularmente lenta debido a la *reproducción textual* de fragmentos de discurso periodístico en el relato. Si bien leer el periódico no es una actividad que suponga mucho trabajo intelectual, en este caso sí: «“Cuando el cortejo llegó al cementerio local, varios centenares de ciudadanos acompañaron el féretro de Burdisso hasta su última morada. Allí ‘Chacho’ Pron[,] con calidad y sentidas palabras[,] recordó también a Alicia Burdisso, la hermana de Alberto[,] desaparecida un [sic] veintiuno de junio de 1976 durante el proceso [sic] militar[,] en la provincia de Tucumán”» (Pron 2017, 95). Lo que detiene el ojo del lector son las intervenciones del autor diegético sobre el material que recupera. Considero que puede deberse a dos operaciones: por un lado, evidenciar la distancia de alguien que sí sabe escribir con la de alguien que no, lo que prolongaría los prejuicios hacia los periodistas; por otro, una solución más difícil: intervenir en el discurso periodístico da cuenta de su lectura, de la capacidad conceptualizadora que implica y de la importancia de interpretar el pasado narrado en los recortes que reunió Chacho Pron, esto con el fin de conocer al padre. A causa de las intervenciones del autor diegético sobre estos recortes con corchetes «[]», mis notas directas sobre la novela de Pron irán entre llaves «{}».

La obra, en ocasiones, se torna pesada y aburrida; también delata muy pronto su clave de lectura³: la metainterpretación. Lo que cancela sus propiedades detectivescas y da una bofetada al lector interesado que deseaba descubrir los giros, los encuentros y las llaves del relato mediante sus propios recursos. Un hijo conoce-interpreta a su padre mediante la interpretación-conocimiento que él reunió sobre un evento cuyas valencias permiten el traslado metonímico. En otras ocasiones, también se torna un tanto laudatoria. Pron justifica al hombre que comprometió su infancia y la tranquilidad de su familia según un discurso teleológico que lo coloca del lado correcto de la justicia histórica. No obstante, pese a la simpleza argumental y la falta de tensión —el relato termina por ser llano y repetitivo— vale la pena revisar las condiciones de emergencia de la pérdida en un contexto que se puede catalogar como irreflexivo. Además de que la figura de la repetición, como lo argumento en las siguientes páginas, se inscribe en un modo de comprender el pasado que deviene en la filiación incondicional al discurso de la izquierda argentina de las décadas de 1960 y 1970. En este sentido, me interesa revisar los parámetros de construcción de identidad del narrador protagonista, la emergencia de un trabajo de duelo tanto en relación con el padre moribundo como con la infancia que se eligió olvidar, además de ponderar los vectores que conducen a que el duelo se resuelva mediante la continuidad. Me pregunto si se supera o no la pérdida⁴ al instalarse después

³ La novela hace alusiones al traslado metonímico desde que la proyección ficcional de Patricio Pron se adentra en el archivo de su padre. En ese sentido, la poética del texto podría resumirse de la siguiente manera: «¿Cómo debía haber sido la novela que mi padre había querido escribir? Breve, hecha de fragmentos con huecos allí donde mi padre no pudiera o no quisiera recordar algo, hecha de simetrías — historias duplicándose a sí mismas una y otra vez como si fueran la mancha de tinta en un papel plegado hasta el cansancio, un tema mínimo repetido varias veces como en una sinfonía o en el monólogo de un idiota— y más triste que el día del padre en un orfanato» (Pron 2017, 135-136). El relato que el padre de Pron quería escribir —y que él escribe— se distingue por el fragmento y la elipsis, que a nivel textual se reproduce en que los pasajes son más bien cortos, ninguno abarca más de dos páginas, además de los saltos en el capitulado; también se trata de un libro plagado de paralelismos: el padre que lee la historia, el hijo que lee al padre, el hijo que se lee al leer al padre; finalmente, una historia triste, cuyo efecto dramático corresponde a la figura espectral de un progenitor moribundo.

⁴ Superación que ocurre en el mundo diegético según los mecanismos representacionales de mimesis II y que puede trasladarse a la realidad empírica por medio de la reintegración al mundo de la ficción mediante mimesis III (véase: capítulo 2).

del supuesto trabajo de duelo, pues el narrador protagonista se instala en un contexto de repetición: el Pron Ficcional no duda del ciclo en el que se encuentra, al contrario, lo abraza sin reservas.

La identidad que se borra: malestar en la memoria

El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia comienza con el retorno sorpresivo de un escritor argentino radicado en Alemania, cuya familia sufrió los estragos de la dictadura debido a la militancia de uno de sus miembros, aunque las consecuencias no implicaron la pérdida de éste. La infancia del Pron Ficcional transcurrió en un ambiente de clandestinidad en el que había una serie de reglas y prohibiciones destinadas a la preservación de los hijos. El protagonista descubre esto al indagar en los documentos de la casa paterna, gracias al encuentro fortuito de una carpeta con las notas de la investigación de su padre sobre la muerte del hermano de una de sus alumnas. La aparente imposición de una infancia gris se entiende ya no como un sinrazón, sino como el método paterno para salvaguardar a los hijos de los riesgos, lo que permite la reconciliación con el pasado (Logie y Williem 2015, 12), por lo menos en apariencia, pues el narrador protagonista consigue tender un puente con el pasado de su padre. La acción narrativa se condensa desde una memoria herida por las drogas: «Entre marzo o abril de 2000 y agosto de 2008, ocho años en los que viajé y escribí artículos y viví en Alemania, el consumo de ciertas drogas hizo que perdiera casi por completo la memoria, de manera que el recuerdo de esos años [...] es más bien impreciso y esquemático» (Pron 2017, 10). No hay evidencias de un olvido condicionado, obligado o que simplemente ocurrió porque el recuerdo era tan viejo que la imagen terminó por desgastarse hasta desaparecer. Se trata, por el contrario, de un olvido que deriva de las decisiones de la proyección autoficcional de Patricio Pron, quien elige someterse a un tratamiento psiquiátrico cuyo efecto es la

pérdida de la memoria. Sin embargo, su presente en Alemania no es lo único que se pierde a causa la medicación, también su pasado en Argentina, espacio que asocia con:

una bandera que era celeste y blanca y que nosotros conocíamos muy bien porque supuestamente era nuestra bandera, aunque nosotros la hubiéramos visto ya tantas veces en circunstancias con las que nosotros no teníamos nada que ver ni queríamos tenerlo: una dictadura, un Mundial de fútbol, una guerra, un puñado de gobiernos democráticos fracasados que sólo habían servido para distribuir la injusticia en nombre de todos nosotros y del de un país que a mi padre y a otros se les había ocurrido que era, que tenía que ser, el mío y el de mis hermanos (Pron 2017, 19).

El Pron Ficcional desconoce el espacio al que supuestamente pertenece, pues «decidió exiliarse para romper con sus raíces argentinas» (Logie 2018, 61). Aunado a ello, indica que la pertenencia a Argentina se debe a un convenio de la generación de sus mayores: «un país que a mi padre y a otros se les había ocurrido que era, que tenía que ser, el mío y el de mis hermanos». El nexo de Pron con el Cono Sur se describe frágil. No obstante, el delgado hilo que comunica a las generaciones que vienen con las que anteceden no tiene a Chacho en una punta y a Patricio en otra, sino que se advierten dos colectividades: por un lado, hay un ‘nosotros’ que engloba a la generación de Pron, sus hermanos, los hijos; por otro, un ‘ellos’ que incluye a la generación que los precede y que trata, casi por la fuerza, de identificarlos con *lo argentino*: el fútbol, la democracia y la dictadura —los dos últimos de manera irónica. Al reflexionar un poco más a la frase «un puñado de gobiernos democráticos fracasados que solo habían servido para distribuir la injusticia en nombre de todos nosotros y de un país...», se puede distinguir que la agenda democrática, que incluye la institucionalización de las víctimas, los procesos por la verdad y el silenciamiento sistemático, tanto de la historia de los militantes como de la versión de los estamentos más bajos del mando militar, se hizo en nombre de los hijos, con el fin de labrar la tierra que habitarían al llegar a la edad de la ciudadanía.

Para el narrador protagonista, el reclamo colectivo cuya fuerza se vincula con la generación de los hijos de los militantes resulta ajeno, lo repele, al tiempo que indica que la construcción de ese país y el ingreso al gentilicio «argentino» corresponden a un

impuesto paterno, a la voluntad del padre. Como Cristo en el Huerto de Getsemaní, los hijos observan el cáliz frente a ellos, lo conocen, se ven forzados a beber por ocurrencia y voluntad de los progenitores.

En este sentido, en cuanto a la construcción del personaje narrador, es probable que la angustia por pertenecer a una genealogía argentina sea lo que lleve al Pron Ficcional a declarar: «yo no tengo curiosidad sobre mí mismo realmente» (Pron 2017, 12). Él no se interesa por armar su pasado, no le importa establecer el puente que comunique los eventos ni construir la narrativa causal que se requiere en los procesos de introspección, que ayudan a elaborar la identidad de acuerdo con la tradición de Agustín de Hipona y John Locke. Se encuentra varado en la no pertenencia; más allá del patronímico “Pron”, no posee huellas que lo filien. Por ende, resulta natural que no pueda instalarse definitivamente en ningún espacio. Él tiene recursos, un trabajo, cierto prestigio y una familia, aun así opta por el nomadismo, explica que: «No lo hacía porque no tuviera dinero sino por la irresponsabilidad que, suponía, traía consigo no tener casa ni obligaciones, dejarlo todo atrás de alguna forma» (Pron 2017, 14). Podría creerse que se aparta del cáliz, sin embargo, sólo lo ignora, no lo piensa, no lo discute, simplemente huye. De ahí que se convierta en un sujeto vertiginoso en una caída prolongada, sin que nada pueda detenerla. El temor del narrador protagonista tiene que ver con la pertenencia; el motivo se halla en la genealogía, en el origen. Esta necesidad con la cual ha sido articulado se percibe como reflejo, expansión, traslación, del estado adormecido en que se sume para no convertirse en el policía de su padre, aunque ello implique perder cualquier lazo, incluidos los exteriores al contexto familiar. Quiebra con la historia paterna, lo que, en su caso, significa romper con la propia. Se halla inmerso en una lógica en que los hijos

No son jueces, puesto que no pueden juzgar con verdadera imparcialidad a padres a quienes se lo deben todo, incluida la vida, pero sí pueden intentar poner en orden su

historia, restituir el sentido que los acontecimientos más o menos pueriles de la vida y su acumulación parecen haberle arrebatado, y luego proteger esa historia y perpetuarla en su memoria. Los hijos son los policías de sus padres, aunque a mí no me gustan los policías (Pron 2017, 12).

La lógica corresponde a la deuda que, se asume, se guarda con los progenitores, la cual hay que «proteger» y «perpetuar», como lo harían los policías. Se abre un campo semántico: el del sistema judicial. El policía de los padres debe guardarlos, pero ¿qué guarda? Aquello que el detective —el hijo que urge en los archivos, encuentra el relato y lo escribe— estabiliza como pasado paterno. El Pron Ficcional conoce los alcances de la copa que se presenta frente a él: renunciar al pasado propio para revolver los archivos en busca de los padres, para fundirlo con sus hallazgos; poner orden en una historia sin juzgar, aun cuando la exégesis del pasado encarna una ponderación ineludible: toda relación de un pretérito al que se le asigna un valor para la identidad precisa de una interpretación; y, la más peligrosa, perpetuar y retransmitir un legado que no se ha sopesado. La misión de los hijos se sacraliza, no sólo se trata de la búsqueda, también incluye el afincamiento y —quizá el punto clave— la defensa de la efigie que devenga de la historia restituida sin juicio, sin razón, que sirva a la carencia de imparcialidad, por lo tanto, de verdadera justicia, sobre la experiencia de quienes lo antecedieron. Situación que se magnifica al pensar que la generación de su padre hizo historia, la angustia se traslada: «Me pregunté qué podía ofrecer mi generación que pudiera ponerse a la altura de la desesperación gozosa y del afán de justicia de la generación que la precedió, la de nuestros padres» (Pron 2017, 179).

La comparación deja entrever que la trascendencia, que el valor de la generación de los hijos se tasa en relación con el deber de/para la generación militante, lo que dinamita un esquema axiológico propio, pues el de los padres, sin pasar por el filtro de la reflexión, se reproducirá *ad infinitum*. La disyuntiva a la que se encuentra sujeto el narrador protagonista se aclara: debe elegir entre contarse y, con ello, establecer el relato

de sus progenitores para nunca estar a la altura de las circunstancias sin importar lo que consiga; u olvidar, desprenderse de la memoria para poseer un margen en que pueda negarse a mirar el pretérito y que no lo acose el supuesto éxito paterno que amplifica el ya aceptado fracaso generacional. Tal conjura habría servido al narrador protagonista, no obstante, hay que observar un detalle más: «No me gusta tener una casa propia; prefiero dormir en casas de personas que conozco. No me importaría morir, pero temo a la muerte de quienes aprecio, y sobre todo a la muerte de mis padres» (Pron 2017, 49). Si bien no se guarda afecto y no se conoce, por lo que *no le importa* el resultado devastador que su muerte podría acarrear para otros; sí tiene consciencia del valor, de la importancia del vínculo filial. Pese a sus esfuerzos de ruptura, el Pron Ficcional no consigue separarse del pasado que lo persigue, del legado convulso que lo asfixia porque el sentido de propiedad que se asumía tan delgado, en realidad es más fuerte. «{L}a memoria se lleva en la sangre», declara el Pron Ficcional, es decir, la reminiscencia es algo que se hereda, que se transmite; su correr en el torrente sanguíneo motiva la búsqueda en el relato ajeno como si fuera el propio. De ahí que, hacia el final de la novela, el dicho de la madre —que aunque *existe* se desvanece en el texto⁵— cobre una importancia especial: «A tu padre no le apena haber peleado la guerra: solo le apena no haberla ganado» (Pron 2017, 189). El lamento se transmite por generaciones, como un eco que resuena a través de la memoria en un lugar de tiempo desmembrado, por lo que no conocerá final; instala un ciclo permanente fundado en la derrota y la lucha comunistas. Ahora bien, si en el despliegue

⁵ Considero que el desvanecimiento de la madre, tanto en la acción del presente de la narración como en la revisión del pasado familiar, se debe a dos motivos: primero, ella no es el objeto de duelo, por lo que el narrador protagonista y su relato atienden a la ausencia que pronto transformará su mundo; segundo, ella no era una activista de izquierda, por lo tanto, en el esquema axiológico de Pron, su historia se convierte en algo irrelevante porque no puede competir contra el heroísmo paterno. Al sumar que la historia del narrador protagonista se encuentra ausente por la misma razón, se podría afirmar que en *El espíritu de mis padres...* no cabe ninguna relación que no sublime la figura militante, ya sea que hayan sobrevivido o no. El título del texto, entonces, se convierte en un engaño, no hay un espíritu de *mis padres*, porque falta el de la madre... aunque quizá el espíritu de los padres aluda sólo a los militantes comunistas.

diegético de la novela la memoria es algo que se transmite por consanguineidad, hay que observar lo siguiente:

Yo pensaba que todo era un engaño de mi padre {se refiere a la mala memoria que le servía para eludir sobre todo la vida doméstica y el entorno familiar}, que era su forma de librarse de cosas que por alguna razón eran demasiado para él, y entre ellas me incluía a mí y a mis hermanos pero también un pasado del que yo apenas sabía dos o tres cosas —infancia en un pueblo, carrera de políticas interrumpida, años de periódicos como esos boxeadores que pasan más tiempo en la lona que de pie y dando pelea, y pasado político del que yo no creía saber nada y del que tal vez yo no quisiera saber— que no hacían sospechar a nadie quién fue mi padre realmente, el abismo al que se asomó y cómo salió de él con la lengua fuera y pidiendo la hora (Pron 2017, 21).

La memoria del padre se supone herida por su incapacidad para recordar conmemoraciones familiares, eventos, efemérides íntimas etcétera. El hombre se aleja de sus hijos, de su esposa, se sume en un mundo pequeño en el que resulta difícil penetrar, un mundo representado en su estudio, al que al narrador protagonista le parece complicado ingresar incluso en la edad adulta. También hay que observar que sobre el padre se conocen generalidades, de ellas se extrae la idea de que su mala memoria sirve como excusa. Sin embargo, la oración de relativo: «que no hacían sospechar a nadie quién fue mi padre realmente, el abismo al que se asomó y cómo salió de él con la lengua fuera y pidiendo la hora» obliga a pensar que Chacho Pron no era un hombre ordinario, sino uno con componentes ensombrecidos detrás de la figura que erigía frente a su familia y el resto de la comunidad.

El Pron Ficcional asume que la falla de su memoria deriva directamente de la flaqueza de retentiva de su padre; por ende, no resulta gratuito que al revisar el pasado del Chacho Pron izquierdista y militante, desconocido hasta entonces para su hijo, se reactive la memoria del Pron Ficcional.

Los problemas son paralelos, además, uno se dibuja como extensión del otro. A la importancia de la memoria que se transmite entre generaciones y que cifra la existencia a través del tiempo, se debe agregar que la familia viene de un pueblo pequeño, donde todos se conocen, donde razonamientos como el siguiente se encuentran vigentes: «Yo

tenía unos tíos de mi padre que eran sordomudos y, por lo tanto, yo era el de los sordomudos o el nieto del pintor» (Pron 2017, 62). En el cosmos diegético, la pertenencia es clara, las historias y la identidad se transmiten por asociación, por semejanza impuesta que oculta el nombre y al sujeto a grado tal que se convierte en extensión de la característica más notable de los parientes. No se define en relación con sus actividades o lugar en el mundo, sino respecto a la posición en el mapa de sus mayores, de quienes lo antecedieron:

Naturalmente {en el pueblo pequeño del que la familia es originaria}, todos se conocían y se daban los buenos días o las buenas tardes o lo que fuese, y se saludaban con nombres o apodos que excluían el uso de los apellidos porque cada uno de esos nombres y de esos apodos tenía adherida una historia que era la historia del individuo que lo portaba y de toda su familia, la presente y la pasada (Pron 2017, 62).

Si, como señalan Halbwachs (2004a; 2004b) y Ricoeur (2013), el grupo define los parámetros con los que se va a trabajar con el pasado según sus tradiciones y usos, el entorno en el que se desarrolla el narrador protagonista hasta la edad formativa determina, en gran medida, su obsesión por la historia de su genealogía para establecerse en el mundo. Aunado a ello, hay que precisar que no es el trauma por la infancia, más bien, la aversión por el padre desatento lo que lo conduce a obviar el tiempo compartido. Por ello, bloquea su memoria. Tales evidencias muestran que, en el universo diegético de *El espíritu de mis padres...*, la memoria y la identidad surgen mediante mecanismos sinecdóticos que provocan que la identidad del hijo y su memoria (parte) se construyan según las del padre (todo), factores presentes también en el trabajo de duelo.

El Pron Ficcional sufre la ausencia de su padre, de su reminiscencia, la imposibilidad de explicar su pertenencia al mundo de acuerdo con la lógica de los motes por contigüidad que se asignan en el pequeño pueblo en el que vivió. «Naturalmente yo no lo sabía por entonces, pero había querido que mi madre me diera una familia, aunque fuera una de juguete, y mi madre solo había podido darme una familia incompleta, una sin padre; una vez más, una familia a la intemperie» (Pron 2017, 16-17). Desde pequeño,

desea una familia y, pese a que el padre es el elemento faltante que impide la consecución de un núcleo familiar estable y la comunicación plena con el linaje, su madre es la que recibe la culpa, pues ella «solo había podido darme una incompleta». La agencia del padre en su propia evasión se pone en duda: la reflexión en voz del Pron Ficcional permite entrever que no se le asigna una responsabilidad por no estar, sino que la culpa recae en su pasado que lo obliga a recluirse en el estudio, en su mala memoria que le provoca obviar cumpleaños, graduaciones, etcétera, y por último, en la madre que fue incapaz de mantener juntos a los suyos. El protagonista excusa a Chacho, se convierte en su cómplice al no vincularlo con la causalidad, con su agencia. Los detectives/policías buscan motivos, reúnen testigos, acomodan los hechos para explicar.

Si esa clave de lectura propuesta por Pron para *El espíritu de mis padres...* es cierta, seguimos la investigación de un detective corrupto que se encuentra de antemano del lado del padre, cuya ceguera será incapaz de reconocer su participación en los eventos que fragmentaron a su familia:

Esa mañana mi hermana me dijo que una vez había encontrado una frase subrayada en un libro que mi padre había dejado en su casa. La frase era: «He peleado hasta el fin del combate, concluí mi carrera: conservé la fe». Era el versículo siete del capítulo cuatro de la segunda carta de Pablo a Timoteo. Al leerla pensé que mi padre había subrayado esa frase para que la frase le sirviera de inspiración y consuelo, y quizá también a modo de epitafio, y yo pensé que si yo supiera quién era yo, si la niebla que eran las pastillas se disipara por un momento para que yo pudiera saber quién era, yo también hubiera querido ese epitafio para mí, pero luego pensé que yo no había peleado realmente, y que tampoco habían peleado los otros que tenían mi edad; algo o alguien nos había inflingido una derrota y nosotros bebíamos o tomábamos pastillas o perdíamos el tiempo de uno y mil modos como una forma de apresurarnos hacia un final tal vez indigno pero liberador en cualquier caso (Pron 2017, 39).

El Pron Ficcional justifica al padre, mas no se queda ahí, le da el tratamiento reservado a los héroes, pues, incluso en los peores embates de su tarea, conservó la esperanza en el triunfo, en la justicia, en la verdad. Para él, la figura de Chacho Pron es alguien constante, inequívoco, de quien no se puede dudar, que contribuyó al tránsito de la Historia —con mayúsculas. A diferencia de su generación, que busca la evasión de la realidad para

disipar la culpa de su insuficiencia y de haber nacido en la derrota paterna, sus predecesores, los militantes, pueden colocarse el laurel de la victoria y morir con un epitafio digno.

También, como apunté, se observa que hay un proceso de identificación con el padre: el narrador protagonista supone que, si fuera capaz de revisar su pasado y elaborar su identidad, podría elegir el mismo mensaje para su estela que su progenitor; sin embargo, la metonimia, la continuidad y expansión semántica se detienen, porque su padre y él pueden distinguirse por una razón que se presume medular para el Pron Ficcional: su participación en un combate, su militancia de la izquierda revolucionaria de los sesentas y setentas. No obstante, pese a la distinción, la sombra de la derrota en el conflicto se prolonga como una herencia: según el Pron Ficcional, ambos la exhiben. El fracaso se vuelve tan palmario que adquiere facultades para infectar a través de las generaciones, por lo que obliga a quienes no lo vivieron, pero cuyos padres formaron parte del proceso, a integrarlo en la narrativa con la que se identifican, a su identidad:

Nadie ha peleado, todos hemos perdido y casi nadie se ha mantenido fiel a lo que creía, cualquier cosa fuera de eso, pensé; la generación de mi padre sí que había sido diferente, pero, una vez más, había algo en esa diferencia que era asimismo un punto de encuentro, un hilo que atravesaba las épocas y nos unía a pesar de todo y era espantosamente argentino: la sensación de estar unidos en la derrota, padres e hijos (Pron 2017, 39).

La fijación con la identidad paterna del Pron Ficcional lo obliga a (re)crear su realidad, incluso la argentinidad, en función de lo que los padres hicieron o dejaron de hacer. La derrota, como la memoria, se transmite mediante la sangre y se convierte en el puente más fuerte entre padres e hijos. Tanto el fracaso como la oposición comunistas se perfilan como el signo inequívoco de la necesidad de emular al padre, de absolverlo porque su pérdida en origen lo excusa de cualquier exceso o falta que cometió. Como se anuncia desde las primeras páginas: «Cuando los vi, me dije que mi padre y yo teníamos algo en común después de todo, que él y yo seguíamos atados a la vida con hilos invisibles de pastillas y recetas y que esos hilos también nos unían a nosotros de alguna manera» (Pron

2017, 29), se persigue un punto en el que el vástago se pueda admirar como reflejo del progenitor. No obstante, lo que este procedimiento oculta es que no se busca una comparación, siempre ganará el padre, ya que no hay criterio objetivo; también, se esconde la aspiración a ser como él, más que colocar distintos objetos con pesos equivalentes, se busca que la relación describa una igualdad total: $A=A$ no $A=B$.

«Alguna vez mis padres y yo habíamos tenido ese accidente {el que los separó}: algo se había cruzado en nuestro camino y nuestro coche había dado un par de vueltas y se había salido por la carretera, y nosotros estábamos ahora deambulando por los campos con la mente en blanco y lo único que nos unía era ese accidente común» (Pron 2017, 17-18). Al Pron Ficcional y a sus padres los une un percance metafórico que los rompió, que los dejó esparcidos por el campo sin memoria, sin más vínculo que ese momento impreciso, irrastreable que los apartó. La distancia poco a poco fue creciendo, los cuerpos en el campo se alejaron más y más:

mi padre mira hacia el paisaje; yo le miro a él y en mi mirada hay un ruego muy específico: que repare en mí, que me baje de ese muro en el que mis piernas cuelgan sin tocar el suelo y que a mí me parece —una exageración inevitable cuando se considera que yo solo soy un niño— que va a venirse abajo en cualquier momento y va a arrastrarme con él al abismo (Pron 2017, 17-18).

El padre aparece en la fotografía con el niño que lo mira, suplicándole que pose sus ojos sobre él, que lo distinga, que en un acto performativo acepte la paternidad, la pertenencia. Lo invade la angustia de que el muro en el que ambos están sentados caiga y lo aplaste. Si un pasaje describe la relación entre Patricio y Chacho es éste: el padre que *está* con el hijo *sin estar* en realidad. Son dos desconocidos que aparecen en una fotografía. El vínculo filial al que el narrador protagonista se aferra es éste, el padre al que aspira a emular es aquél. La novela se convierte en una revisión laudatoria de ese monolito ausente. Comunicarse con el padre, a través de los papeles reunidos por la desaparición y asesinato de Alberto Burdisso —caso que Chacho Pron siguió por contigüidad con la hermana, no por interés en el «idiota faulkneriano», como el narrador protagonista lo

describe—, terminará en la asimilación, riesgo evidente desde que el Pron Ficcional es instalado por el autor en un sistema de interpretaciones/creencias que tiende a sublimar a su padre y a incitar no la competencia, sino la igualación. En el pasaje donde deja de tomar las píldoras que afectan su memoria para acceder al conocimiento sobre *quién* lo trajo al mundo, el personaje acepta beber del cáliz que la misma voluntad arrolladora —que lo obliga a identificarse con la argentinidad que descartó en las primeras páginas— le ofrece. El hijo cede a la voluntad del progenitor, se dispone a reconstruir el pasado de quien le dio la vida. «No quisimos preocuparte, me dijo mi hermana. Qué ha pasado, pregunté. Bueno, respondió mi hermana, es demasiado complicado para contártelo ahora. Puedo hablar con él, pregunté. No, él no puede hablar, respondió ella. Voy, dije, y colgué» (Pron 2017, 13): la inhabilidad del padre para comunicarse, que encierra su imposibilidad para contar su pasado, precipita la verticalidad aplastante de la figura del hijo detective sobre el Pron Ficcional, quien acepta, ya sin ningún recelo, sin ninguna consideración adicional que: «Un día, supongo, en algún momento, los hijos tienen la necesidad de saber quiénes fueron sus padres y se lanzan a averiguarlo. Los hijos son los detectives de los padres, que los arrojan al mundo para que un día regresen a ellos para contarles su historia y, de esa manera, puedan comprenderla» (Pron 2017, 12).

Con el fin de eludir la censura que conlleva el silencio de Chacho, el narrador protagonista se incorpora a este esquema, se hace parte del razonamiento engañoso en que los hijos se traen al mundo para servir a los padres, en que no tendrán lugar ni identidad más que la que se proyecte desde quienes los antecedieron. El peligro del legado, anunciado en el *Diccionario de autoridades*, que intentó sortear, no logra ser conjurado. Al final cede, la búsqueda lo hace desistir, el pasado izquierdista del periodista de El Trébol lo aplasta, lo obliga a contar, procedimiento narrativo que alcanzará su punto máximo cuando el personaje explica una suerte de iluminación:

Al comprender esto, entendí también que no había sido la intoxicación producida por las pastillas la que había ocasionado la incapacidad para recordar los eventos de mi infancia, sino que habían sido esos mismos hechos los que habían provocado mi deseo de intoxicarme y de olvidarlo todo, y entonces decidí recordar y hacerlo *por mí y por mi padre y por lo que ambos habíamos salido a buscar y nos había reunido sin que quisiéramos* (Pron 2017, 165. Las cursivas son mías).

Pron rememora por su padre, al recordarlo a él se recuerda a sí. El traslado metonímico se completa cuando el personaje perdona los excesos del progenitor porque cargaba el dolor de un militante derrotado. La anterior supone una ecuación acaso tendenciosa que explica la anécdota.

Si se toman en cuenta las consideraciones de Derrida sobre el perdón (2017), hay que observar por qué la ausencia paterna se vuelve perdonable y se abre el espacio para dolerse por el progenitor. Mientras se desconocía la identidad de activista de izquierda de Chacho Pron, el descuido a su familia era, naturalmente, imperdonable por inhumano, inexcusable; sin embargo, cuando se descubre esa historia mediante el acceso al archivo Burdisso, pasa al margen de lo perdonable, se incorpora al esquema axiológico de la responsabilidad sobre actos propios de los hombres: al ser una desviación, una violación en la que existe *humanidad*, se perdona. Dentro del universo de sentido de *El espíritu de mis padres...*, si uno participó de la militancia de izquierda durante la dictadura cívico-militar, puede eludir responsabilidades. En este sentido, hay que observar que:

Pron, forzando la posición política de Guardia de Hierro hacia una izquierda más radical —para estar en sintonía con los procesos actuales de memoria y justicia—, reconoce en la herencia paterna una figura política peronista revolucionaria y reformadora con carácter ampliado, que puede ser polémica en tanto borra las diferencias entre las distintas organizaciones peronistas. La novela elabora la identificación entre las generaciones e inscribe un reconocimiento ético sin fisuras en la figura del militante peronista de izquierda. Estas premisas son convergentes con las políticas estatales de la memoria impulsadas por el kirchnerismo, que propició procesos de justicia y memoria, realizó actos de reconocimiento social de las víctimas y reconfiguró el ideario político del peronismo de izquierda (Vivanco y Johansson 2019, 323).

No resulta gratuito el siguiente gesto especular: «Mi padre dejó inconclusa la frase que estaba diciendo y yo traté de completarla pero no pude: donde estaba la cara de mi padre comencé a ver la mía, que se reflejaba en la pantalla negra con todas las facciones reunidas

en un gesto de dolor y de tristeza que yo nunca antes había visto» (Pron 2017, 134). El padre comulga en el hijo; el hijo comulga en el padre. El anciano y moribundo Chacho Pron ya no puede articular voces, pero su hijo opta por continuar su legado, por decir en su nombre, por consignar su pasado heroico, por perderse en él: ahora son reflejo, convergencia.

El padre que ya no habla: un marco social de duelo por contigüidad

La pérdida primaria de Pron en *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* es la familia, estructura que en su realización ideal equivaldría al núcleo de protección y cuidado que permite a los niños desarrollarse y adquirir herramientas suficientes para enfrentarse al mundo: «Algo nos había sucedido a mis padres y a mí y a mis hermanos y había hecho que yo jamás supiera qué era una casa y qué era una familia incluso cuando todo parecía indicar que había tenido ambas cosas» (Pron 2017, 17); sin embargo, el narrador protagonista no consigue enfrentar la pérdida, incluso cuando sus hermanos lo cuestionan al respecto, dice haber olvidado cosas para su niñez, pues marcaron el entorno familiar y definieron su vida durante la dictadura. Al ser incapaz de recordar ese relato, el marco de duelo se encuentra suspendido. El acceso se dará por vía paterna:

Una línea de luz se colocaba a través de la persiana baja del estudio de mi padre; al levantar la persiana, sin embargo, la luz que entró en la habitación me pareció más débil de lo que indicaba aquella línea. {...} Sentí una presencia a mis espaldas y por un momento pensé que era mi padre, que venía a regañarme por haberme colado en su estudio, pero luego vi que era mi hermano (Pron 2017, 51).

El retorno a la casa familiar no sólo significa reencontrarse con sus padres, con sus hermanos, también representa, de alguna manera, sufrir una regresión a la infancia⁶. El

⁶ La novela muestra una búsqueda de identidad, el detonante es la enfermedad del padre. El protagonista se halla enajenado con el pasado, sumido en el trauma y orillado a recurrir a pastillas para provocarse amnesias. Después, al descubrir el algo que lo hizo buscar el olvido, se ve obligado a recuperar su historia, la historia de su familia. El protagonista ha asimilado que la ruptura total con la historia familiar significa la evasión de su propia experiencia, la indiferencia frente a su vida, la imposibilidad de construir una narrativa personal. De ahí que frente al estado premortuario de su padre, que significa también la amenaza al pasado, la imposibilidad de recuperarlo porque el puente se habrá quemado cuando perezca el anciano

estudio se describe como algo vedado, valor que se mantiene con el correr de los años. El padre aparta a sus hijos al grado de reñirles si penetran en ese lugar dedicado a sus labores de periodista e investigador. Se observa que el padre no sólo hizo a un lado a sus hijos por omisión, sino que decidió hacerlo así al crear una locación —en el que pasaba la mayor parte del tiempo— que sólo él podía habitar. La hospitalización de Chacho, su precario estado de salud, facilitan el cuestionamiento de las barreras que rodean el estudio. El Pron Ficcional consigue penetrar ese lugar prohibido en el que la luz no entra por completo pues su capacidad para alumbrar se ve disminuida. Un espacio sin iluminación en consonancia con la oscuridad que se cierne sobre el pasado de la familia, sobre la figura del padre y sobre el dolor profundo que decidieron encerrar. Para afrontar la derrota en la que nació el hijo y la pérdida de la familia, debe cruzar el umbral, hacer suyo el estudio y brindarle la claridad de la interpretación al archivo que contiene. Cuando empieza a revolver papeles se encuentra con una carpeta, corresponde a uno de los últimos proyectos de Chacho Pron: «Las letras del cartel eran negras y estaban impresas sobre un fondo gris; el cartel apenas tenía una palabra y esa palabra era un nombre: “Burdisso”» (Pron 2017, 57). El padre se conocerá por medio de un expediente rotulado con una voz que no da ninguna pista al hijo, un apellido abarcador que bien podría referir a cualquier miembro de un clan. Que la carpeta esté rotulada con tal generalidad no es gratuito, pues más que ser una investigación sobre Alberto Burdisso se trata de una suerte de altar dedicado a su hermana Alicia, desaparecida por las fuerzas represoras del Proceso de Reorganización Nacional, de quien Chacho Pron fue profesor y a quien inició en la militancia de izquierda:

Al abandonar las fotografías sobre la mesa de trabajo de mi padre comprendí que su interés por lo sucedido a Alberto Burdisso era el resultado de su interés por lo que le sucediera a su hermana Alicia, y que ese interés era a su vez producto de un hecho que

periodista, opte por enfrentarse con el pasado, por recuperar el linaje que se ha negado, restaurando así la narrativa a la que pertenece y dándose la oportunidad de construir una narrativa propia (cf. Colvin 2018, 340). Sin embargo, el Pron Ficcional no consigue una historia propia, se repliega en la de su progenitor.

tal vez mi padre no pudiera explicarse siquiera a sí mismo pero para cuya dilucidación él había reunido todos los materiales, y ese hecho era que él la había iniciado en la política sin saber que lo que hacía iba a costarle a esa mujer la vida y que a él iba a costarle décadas de miedo y de arrepentimiento y que todo ello iba a tener sus efectos en mí, muchos años después (Pron 2017, 142).

Hay una acumulación, los eventos se encadenan por medio de la causalidad. La búsqueda se inspira en la pregunta por la hermana, cuyo destino origina tanto el temor de Chacho Pron, que lo condujo a ignorar a su familia y encerrarse en las paredes de su estudio, como la imposibilidad de filiación de su hijo. Asimismo, la sintaxis se muestra angustiosa, casi caótica, debido a la sucesión de oraciones copulativas y subordinadas que imprimen un ritmo acelerado que acentúa la crisis por la que atraviesa el narrador protagonista. Las traslaciones de sentido —derivadas de la encadenación causal y la comunicación de sucesos aparentemente sin rasgos compartidos— traslucen la metonimia general del relato —la convergencia padre-hijo—, en la que se encadenan otras, menores, gracias a la contigüidad semántica: «En la siguiente hoja de la carpeta aparecía un hombre de aspecto retraído {Alberto José Burdisso} cuyos rasgos apenas eran distinguibles en la fotografía, que acompañaba un artículo titulado “El misterioso caso de un ciudadano desaparecido”» (Pron 2017, 58). Queda claro que la desaparición de Alberto Burdisso se trata del objeto de deseo del padre a causa de la equiparación de propiedades —semas— entre él y su hermana, sin embargo, también se exhibe otro fenómeno de contigüidad debido a la categoría ‘desaparecido’, que en el contexto argentino tiene un peso enorme porque se asocia con los militantes secuestrados, torturados y muertos por el régimen castrense:

Por cierto, si se suman los porcentajes mencionados anteriormente {corresponden a una encuesta de un diario local sobre el destino de Burdisso y las causas de su desaparición} el resultado es 99,99 por ciento. El 0,01 restante, que falta o sólo está presente como una carencia en la estadística, parece ocupar el lugar del desaparecido; parece estar allí como aquello que no se puede decir, que no se puede nombrar siquiera; en el lugar de todas las posibles explicaciones a la desaparición que los redactores de la encuesta han omitido mencionar —y que pueden mencionarse aquí brevemente, incluso aunque se sepa que son improbables o falsas: que ha ganado la lotería, ha decidido iniciar un viaje y en ese mismo momento está en Francia o en Australia, ha sido abducido por extraterrestres, etcétera—

y que están allí para probar tan siquiera que la realidad es absolutamente irreductible a la estadística (Pron 2017, 73).

La condición del desaparecido, que se describe como un absoluto, se equipara con el porcentaje que se precisa para completar la totalidad y que, sin embargo, es prescindible para hablar de ella. A pesar de que se sabe que faltan, el mundo continúa, por lo menos en apariencia, pues en el fondo la incapacidad de cubrir ese 0.01% inquieta. Incluso si se tratara de un número progresivo, la ausencia prevalecerá por más que se busque, porque el nueve se reproduce, también el cero y el uno: $99.99+0.01$, $99.999+0.001$, $99.9999+0.0001$. Nunca se le podrá integrar. Se convierte en el espectro, la ausencia presente, siempre inminente, cuya emergencia aterra casi tanto como su falta. La desaparición también se trata de un lugar de posibilidad que se encuentra indefinido, como una ecuación inconclusa que no alcanza a proyectar el lugar geométrico de los puntos en un plano cartesiano.

La desaparición de Burdisso necesariamente obliga a pasar la mirada por otras desapariciones que lo antecedieron y que no pueden ignorarse cuando en un pueblo tan pequeño alguien se encuentra sujeto a la categoría sin respuestas. Se le conoce, mas no se le puede nombrar ni interpretar porque los elementos necesarios para reconstruir y organizar la narrativa permanecen detrás de un velo o se multiplica cuando uno se acerca; se le teme por su potencial devastador, capaz de convocar a una de las etapas más terribles de la historia reciente argentina: «Una vez más, la palabra clave aquí era “desaparición”, repetida de una u otra forma en todos los artículos, como una escarapela fúnebre en la solapa de todos los tullidos y desgraciados de Argentina» (Pron 2017, 83). La emergencia de esta voz, en rumbo a incorporarse como parte de la cotidianidad, en un pueblo tan pequeño como El Trébol espanta.

Los pobladores de un sitio en el que «“de mala vida” es [...] cualquier persona que no haya nacido en la ciudad» (Pron 2017, 78-79) conocen el potencial devastador que

causaría el eventual auge del término, que los invadiría, que colmaría su universo de sentido que se resiste a apreciar los estragos de la dictadura. De ahí su protesta: «Los ciudadanos de El Trébol exigimos una explicación o una respuesta a un misterio que no tiene que ser ajeno a su gente[,] porque esto nos puede pasar a todos» (Pron 2017, 71), escriben en el diario digital de la localidad.

Así, se exigen respuestas, se teme que la palabra infecte al poblado y se dé inicio a una primavera de víctimas. Todos se encuentran amenazados por algo que pasa de ser un incidente aislado a un miedo colectivo derivado de los estragos en el imaginario común que se propagaron a causa de la dictadura militar. El pueblo se interesa por el *donnadie* no porque lo aprecie, más bien lo hace porque de la respuesta depende su tranquilidad. Para los pobladores, evitar la categoría ‘infame’ se traduce en poder continuar con sus vidas como si nada hubiera ocurrido, conseguir que el pasado no colme la cotidianidad. Deben enterrar ese evento antes de que atraiga a otros, antes de que active mecanismos de memoria que conduzcan a buscar a la hermana, al resto de los militantes desaparecidos:

En este artículo puede leerse por primera vez cómo el asunto Burdisso ha pasado de ser un caso policial —lamentable, sí, confuso, sí, pero también bastante pueril— a convertirse en una amenaza para el colectivo. «Nadie sabe nada. Nadie vio nada, nadie escuchó nada. En la ciudad todos murmuran el tema por lo bajo[,] como si tuvieran miedo de algo», escribe el autor anónimo del artículo. [...] En este punto, también el desaparecido dejaba de ser motivo de preocupación para los habitantes de la ciudad y, en su lugar, en el lugar que dejaban al desaparecido, lo que emergía era un temor a una repetición y, en cierta forma, el temor a la pérdida de la tranquilidad casi proverbial de El Trébol (Pron 2017, 75).

El pueblo parece preferir la ignorancia. Su mayor temor es la repetición: que la desaparición se reproduzca una y otra y otra vez. Los asusta volver a la época en que alguien se esfumaba de la faz de la tierra sin respuestas, cuando los deudos se sumían en el constante ciclo de preguntas sin solución, el cual multiplica la condición de desaparecido. Por ello deben encontrar a Alberto Burdisso, para poder hablar de nuevo, para ya no temer ni tener que apuntar sus opiniones a media voz. Al colectivo le preocupa el regreso del silencio en forma de repetición. Lo buscan, ya no les importa si está vivo o

muerto, lo importante es hallarlo para tener una solución y que la amenaza que se cierne sobre sus cabezas se esfume:

«Implementamos patrullajes y rastrillajes en zonas urbanas y suburbanas en espiral [sic] pero hasta el momento no encontramos nada. Seguiremos todo el día de hoy con más búsqueda. Se trabajó en zonas de canales, cloacas y también en terrenos baldíos[,] pero[,] por ahora[,] nada», explicó Hugo Yussa [sic] a “El TrebolDigital” [sic]. Alberto Burdisso fue visto la última vez el domingo por la noche cerca de su domicilio[,] por la calle Corrientes al 400» (Pron 2017, 65).

Su búsqueda rinde frutos: «El cuerpo aparecido en la profundidad de la grieta reúne características similares físicas [sic] a Alberto Burdisso, misteriosamente desaparecido hace exactamente veinte días» (Pron 2017, 87). Localizan un cadáver en un pozo, en un terreno baldío después de que la policía local —asolada por el profundo poder de la desaparición— llama a la policía de la provincia y de la nación para que apoye con las investigaciones. Los forenses levantan los restos humanos y comienzan los trabajos para la identificación. Se parece a Burdisso, pero sigue sin ser él. Los procedimientos deben acelerarse, pues:

Antes incluso de que se hicieran públicos los resultados de la autopsia al cadáver hallado el día veinte de junio, la acumulación de indicios —en particular la cicatriz mencionada en el diálogo entre el jefe de la Unidad Regional XVIII de la policía y un redactor anónimo— y, cabría agregar, un deseo explícito de que el desaparecido se encuentre —vivo o muerto, podría decirse—, parecen haber llevado a que se admitiera tácitamente de inmediato que el cadáver hallado era el del desaparecido (Pron 2017, 90).

Se precisa conocer el desenlace para que la categoría invocada por el ausente deje de planear amenazante sobre el pueblo. Burdisso está muerto, el caso pierde interés, pues ahora se conoce lo que sucedió con él. Falta por ultimar detalles mínimos sobre el crimen pasional que una estafadora orquestó junto con su novio para quitarle su propiedad —y el dinero que le quedaba de la indemnización por la hermana desaparecida— al minúsculo habitante de un pueblo pequeño. Los otros pobladores suponen que han conjurado la amenaza, su deseo de encontrar al vecino a como diera lugar se ha cristalizado. No les importa que haya perdido la vida mientras que con ello confirmen que no sólo se esfumó, que tuvo un destino, aunque no uno satisfactorio.

Ahora el pueblo puede continuar con su vida apacible «con el cultivo consecuente de la hipocresía y de las apariencias que parecían ser parte de una tradición local de la que los habitantes de El Trébol estaban particularmente orgullosos y habían decidido tácitamente que defenderían contra los embates de la verdad y el progreso, que en ese pueblo eran considerados extranjeros» (Pron 2017, 64). La resistencia a la verdad y las costumbres —ley a su vez implícita en ese lugar— consiguen desterrar el establecimiento de la historia, conjurar la búsqueda profunda que pondría los acontecimientos en una línea narrativa más o menos complicada sin dolor. El silencio se convierte en el mecanismo para habitar en ese lugar; sin embargo, a los mudos pobladores de El Trébol se opone Chacho Pron. Lo que querían eludir se hace evidente gracias a él: la pérdida reciente evoca a otra, la de la hermana de Alberto Burdisso, Alicia, desaparecida durante la dictadura cívico-militar.

Entonces, el movimiento colectivo, sin quererlo, facilita la aparición de un marco social de duelo que se encontraba suspendido desde la década de 1970, el padre de Pron logra reconocerlo, se acerca a él y lo utiliza para buscar y dolerse por Alicia: «El mapa {que contenía las rutas y zonas de búsqueda de Alberto Burdisso} estaba ajado y tenía trazas de barro en el ángulo superior derecho, lo que hacía pensar que había sido utilizado en el terreno mismo, durante una búsqueda, por mi padre» (Pron 2017, 77). Chacho Pron participó del rastreo de Alberto Burdisso como voluntario. Como el resto del pueblo, se vio obligado a prestar atención a la desaparición, nombrarla y involucrarse en la investigación para prevenirse; no obstante, ello trascendió en un motivo oculto: buscarla a ella, a Alicia, hablar de lo que le ocurrió hace tantos años al filo de lo que le ocurría a su hermano cuando ya no había restricciones para buscar. No lo buscaba a él, la buscaba a ella:

De todos ellos destacaba uno, publicado en *El Ciudadano & La Región* de la ciudad de *osario, uno de cuyos párrafos comenzaba diciendo: «Alberto José Burdisso vive solo en

su casa de la calle Corrientes al 400 de la ciudad de El Trébol»; yo sabía que ése era el periódico donde trabajaba mi padre y sabía también que en esa frase había un deseo o una esperanza, todo puesto en el tiempo verbal que había utilizado el redactor, y comprendí que ese redactor era mi padre y que, de haber podido prescindir de las convenciones de la literatura periodística, a mi padre le hubiera gustado ser más breve y dejar constancia de su convicción, de su deseo o de su esperanza, sin recursos retóricos, todo allí y sin eufemismos: «Alberto José Burdisso vive» (Pron 2017, 80).

Chacho Pron en verdad deseaba encontrar vivo a Alberto porque hacerlo repararía su vínculo simbólico con Alicia, a quien nunca rastreó, a quien nunca halló, a quien le gustaría presumir viva. La investigación por Alicia Burdisso habría sido imposible en 1977, debido a las condiciones imperantes impuestas por las fuerzas del orden en Argentina, por ello se afirma neurálgico formar parte de la investigación del hermano. Por desgracia, el desaparecido muere. Aunque consigue enterrarlo y participar de sus ritos finales, no logra saldar la deuda por completo, pues lo encuentra muerto, el puente con Alicia emerge inacabado:

Tuve la impresión de que mi padre no había estado buscando realmente al asesinado, que éste le importaba poco o nada; que lo que había hecho era buscar a la hermana, restituir allí y entonces una búsqueda que ciertas circunstancias trágicas, que yo mismo, y tal vez él y mi madre, habíamos intentado olvidar, le habían impedido llevar a cabo en el mes de junio de 1977, cuando mi madre y él y yo —mis hermanos no habían nacido aún— vivíamos en un ambiente en el que el terror hacía que los sonidos y los movimientos nos llegasen retrasados, como si estuviéramos bajo el agua (Pron 2017, 130).

La falta de un espacio colectivo para expresar el dolor, la necesidad de proteger a su familia del terror que inspiraban las fuerzas castrenses a los militantes y las políticas de 1977, se consolidan como los factores que le impidieron buscar y encontrar a Alicia. A su vez, suspenden el marco social del duelo en aquel entonces. Estos factores no existen más cuando Alberto desaparece y Chacho se incorpora a la inercia colectiva que da con su paradero, establece las causas de su muerte y se dispone a enterrarlo... No consigue salvar a ninguno de los hermanos, pero ello no implica que no pueda utilizar el espacio para el duelo que, sin quererlo, abrieron los habitantes temerosos de El Trébol.

Ese marco sale del limbo, se activa, contradice las políticas de cuidado vigentes en 1977, por lo que se puede regresar a Alicia. Podría afirmarse que, tras mucho tiempo

de silencio y pena individual, Chacho Pron la llora y le rinde un homenaje público que se entrevé en sus palabras durante el funeral:

«[...] me sentí obligado a venir con él y con ustedes para traer una presencia que hoy no puede estar aquí. Hoy debería estar aquí con todo el pueblo, porque no creo que nadie haya recibido de Alberto más que el bien. Y los que han venido son muchos. No están los que por imperio de la vida se fueron antes, como sus padres y su tía, con quien se crió. No están los indiferentes, los que viven mirándose al ombligo, insensibles a todo lo que no sean sus propios intereses. Y no está alguien que no puede estar. Que no está en ningún lado y está en todas partes, esperando verdad, reclamando justicia, demandando memoria.

»Esa persona es Alicia, la hermana de Alberto, quien a pesar de ser más chica veló por él como una hermana mayor cuando ambos se quedaron solos.

»[...] Hoy despedimos a Alberto como no pudimos hacerlo con Alicia. Por eso, cuando pidan justicia para él, recuerden pedirla también para ella. Y que el señor los acoja a ambos entre sus elegidos» (Pron 2017, 125).

Está en su nombre, para hacerla presente. La pérdida da pie a un movimiento metonímico en el que se invita al pueblo a lamentarse por Alberto y Alicia simultáneamente. Chacho Pron llama a dejar de ignorar el destino de Alicia, nombrarlo y dolerse por él aun al margen de la tranquilidad perpetua de El Trébol. Aunque el personaje sabe que resulta imposible separar el calificativo «desaparecida» del nombre de Alicia, entiende que también lo es hallarla con vida, de ahí que recurra a la presencia colectiva, al ritual, al marco de duelo fresco por Alberto para introducir en él la pérdida análoga que lo ha acompañado durante años. En este espacio, al filo, se reactiva la posibilidad de sufrir la desaparición y muerte de Alicia Burdisso y aceptar la transformación de mundo que conllevan. Chacho Pron se duele con el grupo reunido, sin que ellos alcancen a dimensionar el poder del gesto. Podría suponerse que alguien lo acompaña; sin embargo, no es del todo correcto porque, pese a inscribirla como una pérdida paralela, nombrarla y llorarla en público. El Patricio Pron extratextual diseña un pueblo que no posee el esquema axiológico que facilitaría el trabajo de duelo al interior del universo diegético, evidente en que nadie lo consuela ni nadie replica su lamento. El marco social de duelo se suspende de nuevo. Ahora bien, el procedimiento no termina ahí:

Era como si mi padre hubiera deseado descomponer el crimen en un puñado de datos insignificantes, en un montón de documentos notariales, descripciones técnicas y registros oficiales cuya acumulación le hiciera olvidar por un instante que la suma de

todos ellos conducía a un hecho trágico, la desaparición y la muerte de un hombre en un pozo abandonado, y que eso iba a hacerle pensar en la simetría entre la muerte de ese hombre y la de su hermana y a generar otra simetría, también involuntaria y de la que mi padre no iba a saber nunca: mi padre procurando colaborar con la búsqueda de Burdisso y yo intentando buscar y hallar a mi padre en sus últimos pensamientos antes de que todo lo que sucedió sucediera (Pron 2017, 121).

La búsqueda de Alberto encarna la búsqueda de Alicia; la búsqueda del padre, la del hijo. Lo mismo ocurre con el trabajo de duelo, el padre se duele por Alicia al hacerlo por Alberto, el hijo lo hace por el padre al acompañarlo en su lamento por los hermanos⁷. La simetría con la cual el autor ha modelado a todos los personajes participantes de la escena impacta en la posibilidad de vivir el dolor, al tiempo que permite al Pron Ficcional interpretar la vida de su padre para perdonarlo y, con ello, disponerse a aceptar la transformación del mundo que seguirá a su muerte, pues los términos de su relación se renegotiaron: el padre comunista se recupera como un miembro pleno, quizá heroico, de la familia, por ende, merece el cuidado y sufrimiento de ésta.

Restaurar al padre conlleva restituir al hijo: la identidad propia como identidad del otro

La proyección autoficcional de Patricio Pron confiesa que: «Me gusta preguntarles a las personas que conozco cuándo han nacido; si son argentinos y han nacido en diciembre de 1975 pienso que tenemos algo en común, ya que todos los nacidos por esa época somos el premio de consolación que nuestros padres se dieron tras haber sido incapaces de iniciar la revolución» (Pron 2017, 168-69). El narrador protagonista sabe, de antemano, que su nacimiento no era la meta de sus progenitores, ya que corresponde a aquello que pudieron hacer cuando fracasaron en su sueño utópico.

Asimismo, delata que la relación con el padre se describe en términos de ganancia/pérdida en la que él no es más que el logro secundario cuando el objetivo

⁷ También hay que observar que el trabajo de duelo por la infancia se detiene. La novela desplaza el dolor del Pron Ficcional por su niñez en aras de rastrear la figura paterna y comprender su lamento. La familia cede en beneficio del padre, quien parece dominar la narración.

primario se tradujo imposible. Esta forma de entender su relación filial lo convierte no solo en satélite del padre, también lo caracteriza como el hijo que lleva a costas la derrota del proyecto de la generación militante. Esa carga lo define de manera general a lo largo de la novela, aunque no la conoce por completo al inicio del relato. El apego de su padre al activismo de izquierda se descubre hasta que éste se halla en el lecho de muerte. Antes de eso, sólo se posee información parcial, por lo que se pregunta: «Cómo puedes esconder algo que no conoces» (Pron 2017, 45). Ahí el fracaso de las píldoras para olvidar: no ha admirado el algo del que huye, sólo su sombra, sólo lo que una mirada de reojo consigue capturar, por consiguiente, no lo puede ocultar. No se puede guardar lo desconocido, un dibujo inconcluso, pues se convierte en algo enfermizo que, como en el caso del narrador protagonista, colma cada aspecto de su vida hasta sepultarlo, lo coloca en un estado de indefinición, sin ninguna certeza y sin ningún sentido de pertenencia, en el cual, a pesar de las condiciones, se exige saber.

Se debe terminar el cuadro. Por ello, cuando el narrador protagonista ve que hay algo más de lo que sus recuerdos incompletos de la infancia consiguieron mostrarle, decide indagar, enterarse hasta de la última minucia del pasado del que intentó huir sin éxito. Renuncia a la medicación al escuchar que «El médico —quizá el mismo de antes o tal vez otro diferente; todos me parecían iguales— dijo: Puede pasar cualquier cosa. Y en mi cabeza esas cuatro palabras quedaron dando vueltas hasta que dejaron de tener sentido» (Pron 2017, 41). Agoniza. Aunque siempre se encontró en el límite de la convivencia familiar, aunque apartó a sus hijos y a su esposa, para el Pron Ficcional la posibilidad de perder al padre se traduce en una vuelta irreversible. Comienza así el personaje a asimilar la transformación de mundo que implica el trabajo de duelo; sin embargo, se trata de un entorno que desconoce en ese momento:

yo pensaba que había venido de los oscuros bosques alemanes a la llanura horizontal argentina para ver morir a mi padre y para despedirme de él y para prometerle —aunque

yo no lo creyera en absoluto— que él y yo íbamos a tener otra oportunidad, en algún otro sitio, para que cada uno de nosotros averiguara quién era el otro y, quizá, por primera vez desde que él se había convertido en mi padre y yo en hijo, por fin entenderíamos algo; pero esto, siendo verdadero, no era en absoluto verosímil (Pron 2017, 27).

Regresa para hacer una promesa imposible. Al principio, para el Pron Ficcional eso sería suficiente para lidiar con su dolor: jurar al padre que se conocerían, que se entenderían, que el uno sabría la identidad del otro. No obstante, al llegar a Argentina se enfrenta a la escena descrita por el médico, a un Chacho Pron que ya no puede oírlo y mucho menos hablar, responder a sus inquietudes, dar fe de sus interrogantes. A ello hay que sumar que el narrador protagonista se desconoce. En tal contexto, no cuenta con herramientas, por un lado, para cumplir la promesa, por otro lado, ni siquiera consigue hallar el consuelo de poder enunciarla.

Asimismo, la otra oportunidad para el padre y para el hijo se basa en el saber, en la puesta en secuencia de eventos en una línea narrativa que les permita identificarse, en la interpretación del pasado para hallar las causalidades que delinearon tal o cual destino. El Pron Ficcional también se enfrenta a lo siguiente: «Yo sostenía en mis manos una revista de automóviles aunque no sé conducir; alguien la había abandonado antes sobre uno de los asientos y yo solo dejaba resbalar mis ojos por sus páginas; aquel ejercicio me descansaba tanto como si estuviera contemplando un paisaje, aunque en ese caso fuera uno de novedades técnicas incomprensibles» (Pron 2017, 38). Los signos se le presentan incognoscibles, pese al trabajo intelectual que lleva a cabo. Se deja llevar por el paisaje que no entiende y que reproduce su agonía sustentada en el enigma. «Resbala sus ojos» en una operación mecánica de la que no consigue extraer ningún sentido.

Por ende, el sufrimiento por el padre le impide *leer*, poner en orden una serie de caracteres, morfemas, palabras, sintagmas, oraciones, y asignarles un sentido; sin embargo, a la imposibilidad conceptualizadora escapa algo:

Un tiempo antes de que todo esto sucediera había intentado hacer una lista de las cosas que recordaba de mí mismo y de mis padres como una manera de que la memoria, que

había comenzado ya a perder, no me impidiese recordar un par de cosas que quería conservar para mí y que, pensé en aquel momento, yo no fuera el protagonista de aquel filme {una película que vio con su hermano mientras su padre se encontraba en el hospital}, alguien que huye de alguien que es él mismo y al mismo tiempo un desconocido (Pron 2017, 46).

El narrador protagonista, que antes se percibe incapaz de comprender un artículo de difusión sobre automóviles, consigue interpretar una película de acción al vincularla con el momento que atraviesa. Descubre que huye de sí —por lo tanto, de su padre, dada la tensión de igualación identitaria que rige la novela—, también decide que tal situación no puede continuar. Se dispone, entonces, a buscarse a sí mediante el cuestionamiento y el duelo por el padre. Traslada su identidad al periodista moribundo conectado a máquinas que miden su capacidad de resistencia, su vida que se aproxima al ocaso; sujeto al efecto de las medicinas que prolongan su existencia. Lo busca a él para encontrarse a sí, con lo que pone en marcha la promesa que no puede efectuar en los términos que esperaba. La honra aun cuando las circunstancias no se perciben óptimas.

Al mismo tiempo, se observa el despliegue del marco social del duelo por su padre, sin embargo, falta un componente: el diálogo, socializar su dolor y aprehender los hallazgos en torno a la figura de su progenitor. En la novela, los personajes prácticamente no hablan, cada uno se encuentra recluso en su minúscula esfera individual, ni siquiera conviven en el espacio social privado. El hijo lee los documentos de su padre; sin embargo, no comparte con nadie sus opiniones ni sentimientos. El Pron Ficcional —a diferencia del caso de la proyección autoficcional de Ernesto Semán, que reviso en el siguiente capítulo— no socializa su pérdida, sino que se embulle en una búsqueda solitaria para consolidar la efigie del padre cuyo pasado defenderá, como lo indica en las primeras páginas al compararse con un detective y un policía de la genealogía. Al adentrarse en el archivo, el narrador protagonista anota:

Yo pensé: Conozco este rostro, pero después, al leer los materiales que mi padre había reunido en esa carpeta, pensé que yo jamás lo había conocido, que no lo había visto jamás y que hubiera preferido seguir sin haberlo visto nunca, sin haber sabido nada de la persona

que había estado detrás de ese rostro, y, a la vez, sin saber nada sobre las últimas semanas con mi padre, porque no siempre quieres saber debido a que lo que sabes se convierte en algo de tu propiedad, y hay ciertas cosas que tú no quisieras poseer nunca (Pron 2017, 53).

Aun cuando penetra en el archivo con la motivación de hallar al padre, se percibe cierta resistencia al inicio por el hecho de que, entre más se adentre, más se apropiará de ese pasado. También, resulta relevante el verbo que utiliza: pensar. Existe un proceso cognitivo cuando se acerca a los fragmentos reunidos por el periodista, tal reflexión contradice la figura que se construyó con anterioridad en torno a Chacho Pron. En la medida que lo conoce y se apropia de esa historia, se convence de que el resentimiento hacia su padre se puede caracterizar como absurdo. De igual manera, entre más revisa los legajos, entre más los interpreta, más se hace a la idea de que no debe renunciar a ese pasado: por ello decide dejar la medicación. No para encontrarse a sí mismo, sino para evitar la borradura del padre a quien recién conoce.

De este modo, el nexo filial se reactiva, se rescata la memoria del hijo a través de la memoria del padre: comulgan. La pesquisa no incluye revisar lo que experimentaron juntos ni reflexionar en torno a las vivencias del Pron Ficcional cuando era infante; se restringe a conocer los acontecimientos que el padre ha tildado de relevantes, ha rescatado y acomodado en secuencia narrativa. El hijo lee, lo hace según los impuestos de sentido creados por Chacho Pron cuando acomodó esa historia. No lo debate, al contrario, se deja envolver por él. Él es el policía de su padre, su padre es el fiscal de esa historia, por lo tanto, cualquier material, cualquier resultado responde a la causa, al caso que el segundo decida perseguir. El Pron Ficcional se sume en la lógica paterna. Aunque puede ver el pasado, no consigue interpretarlo fuera de los parámetros que impuso su progenitor a los eventos⁸.

⁸ El paso del desconocimiento al saber, según Logie, impacta a nivel estructural. Se pasa de una novela donde la numeración capitular es discordante, con elipsis —propia de la etapa de incomprensión que envuelve al narrador y que afecta su capacidad para organizar eventos narrativos al tiempo que compromete

Todo conocimiento procede de la observación como su método inicial, la idea es lo atribuible a la mirada. Si Pron Ficcional mira a través de los ojos de su padre, entonces su conocimiento se encuentra minado por las metas que el progenitor perseguía al instaurar ese saber: dolerse por la derrota de la izquierda a la que abrazó como activista, al tiempo que glorificar el pasado de su actitud revolucionaria. El error crucial —y el pecado, en la manera judeocristiana de entender el mundo, del que deriva la soberbia— implica perder o alterar la visión, se verifica en frases como «perder la perspectiva», «quedarse ciego», «hacerse espejismos» —incluso en que para probar un punto recurrimos al verbo «observar», que inicia una descripción y canaliza un juicio.

Así, el conocimiento deviene de la observación, a la par que una mala conclusión derivada de una buena observación corrompe a futuro la capacidad de mirar (cf. Derrida 2018, 17). La mirada de Pron hijo, entonces, se encuentra minada, distorsionada por la voluntad del padre. Se halla ciego y desde la ceguera intenta aprehender a su progenitor. Al hacerlo, trata de aprehenderse a sí mismo.

Por ende, cualquier imagen que extraiga del proceso se encontrará difuminada, dislocada de la realidad. Incluso al iniciar un trabajo de duelo, que convoca a la revisión del pasado. No consigue trascender el tiempo perpetuo, el espacio desmemoriado en el que se colocó al huir de Argentina, sólo adquiere una nueva dimensión. Pese a sus mejores intentos, el duelo no logra completarse porque, en primer lugar, no socializa la experiencia y abandona la revisión de la infancia en beneficio de la indagación sobre el progenitor; en segundo, no interpreta el pasado, pues subyuga su conocimiento a las gafas

sus capacidades lingüísticas—, a una novela con capitulación consecutiva y estable, en la que ya no se pierden fragmentos. La estructura recupera su sucesión cuando se repara la memoria y el lazo paterno, las piezas incompletas se acaban cuando el sujeto se asume en una estructura de rememoración compartida y convierte el pasado en legado (Logie 2018, 67). Si bien coincido en la interpretación de la estudiosa, creo que vale la pena matizar que tal orden del relato emula los aparatos de poder consolidados por las lógicas militantes que organizan tanto el relato de Chacho Pron como el de su hijo, con lo que demuestran su dominio del campo de rememoración compartida.

que Chacho Pron edificó: «Eso es, me dije interrumpiendo la lectura; ésa es la razón por la que mi padre había decidido reunir toda esta información, por una simetría: un hombre desaparece y una mujer desaparece antes y ambos son hermanos y mi padre tal vez ha conocido a ambos y no ha podido impedir la desaparición de ninguno de los dos» (Pron 2017, 96).

El Pron Ficcional se mueve en el eje de los paralelismos, se hace partícipe del tiempo desmembrado, del *time is out of joint* (cf. Derrida 1998a), que la generación militante utiliza para glorificar su dolor y perpetuar su estado de víctimas. La simetría explica la estructura, la metonimia, el sentido. La segunda consigue conectar los semas, vincular dos generaciones separadas por las épocas, sin embargo, también abre la puerta a un efecto totalizador en el que la generación de los padres abraza el tiempo de los hijos hasta consumirlo por completo, con lo que se convierte en regla universal de sentido. Aunque se inician los trabajos de duelo y en apariencia el padre consigue dolerse por Alicia Burdisso en compañía del colectivo que debería reivindicar su lamento:

«Cuando el cortejo llegó al cementerio local, varios centenares de ciudadanos acompañaron el féretro de Burdisso hasta su última morada. Allí “Chacho” Pron[,] con calidad y sentidas palabras[,] recordó también a Alicia Burdisso, la hermana de Alberto[,] desaparecida un [sic] veintiuno de junio de 1976 durante el proceso [sic] militar[,] en la provincia de Tucumán» (Pron 2017, 95).

Consigue que la recuerden, que lo acompañen, no obstante, el trabajo de duelo continúa inconcluso, esto se evidencia en los siguientes fragmentos del discurso que da durante la despedida final de Alberto Burdisso: «Y no está alguien que no puede estar. Que no está en ningún lado y está en todas partes, esperando verdad, reclamando justicia, demandando memoria. [...] / Hoy despedimos a Alberto como no pudimos hacerlo con Alicia» (Pron 2017, 125).

El paralelismo y la comparación, como dominantes técnicas, ocultan algo que escapa al ojo —debido a las gafas a las que se afilia— del Pron Ficcional: a pesar de provocar la emergencia de Alicia y conseguir un espacio que facilite su trabajo de duelo,

el proceso se encuentra inconcluso, vuelve a la suspensión debido a que la coloca en un estado espectral a causa, tal vez, de un cuerpo físico que confirme la pérdida. La menor de los Burdisso, en las palabras de Chacho Pron, se describe como esa *presencia ausente* que acecha, que a cada paso se presume inminente, sin que su emergencia se encuentre garantizada por lo que flotará como un embeleco a lo largo del tiempo y del espacio.

En este ciclo se instalan tanto el trabajo de duelo del Pron Ficcional por su padre, como los procesos de rememoración emprendidos para saldar la promesa que nunca consiguió enunciar. El malestar en la memoria por la huida se convierte en otra cosa, en la dolencia propia de significar(se) según la historia ajena. Esto ocurre porque el Pron Ficcional se percibe incapaz de pensar críticamente, sin los imperativos paternos, la historia.

El personaje protagonista acepta sin más el secreto que funda su legado, opta por la supuesta —quizá pretendida— unicidad del pasado que recibe, el que debe perpetuar, por el que debe velar en el futuro. El fantasma le impone una herencia, como a Hamlet, razón por la que el legado se convierte, a su vez, en otro espectro (cf. Derrida 1998, 31). El pasado, el legado, las gafas están contaminadas e infectan el presente.

La herencia, en este sentido, se caracteriza como una suerte de porvenir desde el pasado, un punto desde el que se asume un compromiso a futuro con los valores y promesas arraigados en un pretérito finito relacionado con la genealogía, que, sin embargo, se describe infinito, motivo evidente en que la conclusión de la acción narrativa en *El espíritu de mis padres...*: se prolonga —*para siempre*— el ciclo de la historia militante. No hay margen para el duelo mientras la repetición prime.

El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia se puede caracterizar como una novela caleidoscópica que invita a caer en el sistema interpretativo que parece construir —comparable con su poética—: el hijo repara su memoria al reparar la del padre. Si bien, en términos generales, esta propuesta es cierta, también podría provocar la distorsión crítica, pues se asume que hay un discurso sin fisuras en el que la emulación del padre resulta transparente e, incluso, procurable. No obstante, la aparente estabilidad del despliegue de sentido de la diégesis se puede contrariar desde el momento en que se identifica que el núcleo de significado que garantiza la emulación del padre es la falta de una interpretación reflexiva sobre el relato familiar, representado en el archivo reunido por Chacho Pron.

Asimismo, el procedimiento asegura que el Pron Ficcional se extravíe en la figura de su padre al convertir el pasado de su mayor en el propio. Por ende, aunque la novela inaugure, mediante la restauración de la narrativa del padre, la persecución de una narrativa propia, la segunda no existe porque se ha desvanecido en la primera. La historia *propia* del hijo desaparece porque *es* la de su padre, única narrativa que para el Pron Ficcional merece la pena de ser revisitada, ordenada, contada y defendida. El relato borra la identidad del hijo, pues su único medio de identificación será la historia paterna, la militancia de izquierda de un periodista nacido en el pequeño pueblo de El Trébol.

Asimismo, el texto que parece regido por la metainterpretación —un hijo que interpreta a un padre que interpreta...— contraria los mecanismos exegéticos que, en apariencia, debería representar. El detective se encuentra sujeto a la agenda del fiscal que es el padre, por lo tanto, cualquier *expediente* que emane de esa revisión se resolverá según las metas narrativas de la generación militante. Aun cuando el hijo pareciera emprender un proceso cognoscitivo en relación con el pasado —cuya marca textual son las intervenciones en los textos periodísticos para señalar sus incorrecciones

idiomáticas—, no hay tal, pues la capacidad de observación se encuentra minada, ya que el vástago se sujeta a la ceguera que implica colocarse las gafas creadas por el padre al momento de revisar el relato —y los materiales archivísticos que lo constituyen— que los une.

El hijo se convierte en padre al aceptar el ciclo que el fantasma le lega, con lo que se reafirma el espacio espectral. El tiempo que debía repararse a través de los procesos de rememoración y el trabajo de duelo continúa desmembrado en tanto que las directrices del pretérito se aceptan sin la menor dilación, sin la menor reflexión. El hijo cae en el engaño del legado, por eso se extravía, por eso no consigue superar la pérdida, y la derrota se transforma en parte de su ser, en parte de la identidad argentina, desde el punto de vista de la izquierda revolucionaria de las décadas de 1960 y 1970, que heredará el fracaso de las luchas militantes como vector de la historia común, como signo inequívoco para interpretar la realidad.

La conclusión del relato, así, es simplemente demoledora, porque perpetúa al hijo como satélite del padre, supeditado a la narrativa teleológica de un conglomerado para el que la prole se caracteriza como premio de consolación después de que la causa izquierdista no se materializara.

Esto también impide el trabajo de duelo: el padre no concluye su duelo por Alicia, pues la coloca en un espacio fantasmagórico pese a valerse de un marco social de duelo que pudo dar fe y acompañarlo en su pérdida. El tiempo sigue su cadencia, su repetición. El Pron Ficcional replica estas máximas en su dolor por el padre —ya no por la infancia, pues se desplazó para dar auge a la revisión de la figura del padre conforme se introduce al archivo de Chacho—, lo que priva de la consecución efectiva de un trabajo de duelo.

La cronología militante, la del padre, gobierna. La pérdida no se supera, al contrario, se garantiza su emergencia potencial. Todo sentido e interpretación se

encuentran contaminadas por las gafas que decidió usar al surcar por los mares del pasado. La proyección autoficcional de Patricio Pron es seducida por el cáliz que Chacho le presenta, del que intentó huir. Lo bebe y en ese trago sella su destino.

CAPÍTULO 4.

Muerte en Buenos Aires: una pérdida doble en *Soy un bravo piloto de la nueva China*

Le néant sublime, tu sais qu'il garde tout. La «correspondance» sera mieux étroite si on fait semblant d'en sauver quelques fragments derisores, quelques clichés bons a mettre entre toutes les mains. L'oubli — notre seule chance n'est-ce pas — nous obliera mieux, il nous laissera recommencer. Peut-être qu'un jour de nouveau je te recontrai. Je t'entends ouvrir la porte.

La carte postale de Socrate à Freud et au-delà, Jacques Derrida

¿Existe un límite de edad para eludir la infame categoría «huérfano»? En *Soy un bravo piloto de la nueva China* (Mondadori, 2011), de Ernesto Semán (1969), ocurren dos pérdidas incommensurables, alguien avanza hacia la orfandad de los dos costados. La muerte planea desde la primera página y colma los espacios y a los personajes, hasta que lo consume todo rumbo al golpe final: el fallecimiento de la madre en el Buenos Aires kirchnerista que pareciera ocurrir paralelo al del padre durante el Proceso de Reorganización Nacional. A pesar de ello, la crítica se ha concentrado de manera sistemática en la ausencia del padre militante, por lo que se ha obviado la relación madre-hijos; también se ha dedicado a hablar sobre los mecanismos de rememoración en torno a la figura paterna (Balleta 2018; Blejmar 2014; 2017; A. P. Badagnani 2012; 2013; A. Badagnani 2014; Geeroms 2016; González 2018).

La novela se divide en cinco partes más un epílogo; cada una se compone de tres capítulos: La Ciudad, El Campo y La Isla. Los fragmentos de La Ciudad corresponden a la vivencia empírica al interior del relato, los eventos que Rubén Abdela —narrador protagonista de estos segmentos y los de La Isla, además de despliegue autoficcional del autor extratextual— experimenta junto con su madre, Rosa, su hermano, Agustín, y su

padre, Luis, cuya ausencia se matiza según se integra a las dinámicas familiares. Los pasajes de *El Campo* cuentan —gracias a la mediación de un narrador heterodiegético— las vivencias dentro de un centro de detención clandestino de las fuerzas castrenses durante la última dictadura militar argentina, desde la focalización de quienes formaron parte del aparato represor, en particular, de Aldo Capitán. Las escenas de *La Isla* se despliegan en un espacio dislocado, con tiempo y forma mutables. En él, los actores dialogan con el pretérito para incorporarlo a su vida cotidiana. La diégesis se desencadena desde una visión de muerte: Rubén Abdela es testigo recurrente de varias muertes de su padre, el Camarada Abdela, en diferentes lugares, días, años; sin embargo, ninguna de estas imágenes es real, en tanto que el padre lleva desaparecido —y presumiblemente muerto— desde 1978. A ello se suma el diagnóstico terminal de Rosa, quien sufre el regreso de un cáncer agresivo. El duelo pospuesto por la figura paterna, cuya infección se percibe en la recurrencia de imaginaciones para dar cuenta de su deceso, se fusiona con la pérdida anunciada de la madre. La transformación de mundo para Rubén ocurre por partida doble: por un lado, la madre que los hijos deben observar morir, mientras negocian el trozo de realidad que habitarán cuando se extinga; por otro lado, el padre a quien deberán enterrar, por asociación y contigüidad, junto con Rosa, depositaria de los últimos remanentes de Luis Abdela.

Aunque pareciera que la novela de Semán y la de Pron guardan estructuras simétricas, puesto que ambas tratan sobre el proceso de ver morir a un padre, de despedirse de él, creo que se distinguen muy fácilmente: mientras que la de Pron se interesa por la historia del padre militante, por contarla y, desde ella, definir el lugar del hijo, la de Semán sólo presta atención al padre militante debido a su vínculo genealógico con la madre, no interesan sus vivencias, mucho menos replicarlas o glorificarlas. Asimismo, resolver los asuntos pendientes con Luis Abdela —aun cuando su

fallecimiento se podría catalogar como omnipresente, pues invade la realidad del hijo en los momentos menos oportunos— no se concibe como el foco de la acción, sino como una resolución secundaria motivada por la transformación de mundo que provoca la agonía de Rosa. Finalmente, *El espíritu de mis padres...* opta por remendar los asuntos de su progenitor para restaurar sus vínculos de pertenencia, además de poder establecer relaciones afectivas y romper con el nomadismo; en contraste, *Soy un bravo piloto...* no depende de ello. La interpretación de ese pasado más bien se trasluce como parte del legado de Rosa.

Aunado a esto, *Soy un bravo piloto...* rescata una visión muy particular de las fuerzas represivas del Estado argentino: al privilegiar sus estamentos más elementales, permite reconocer fugas, cuestionamientos, dudas en relación con su participación en secuestros, torturas y los vuelos de la muerte. La ficción abre la puerta a identificar pérdidas también en ese lado, con lo que se atenta contra la idea monolítica de la bestialidad e inhumanidad de los perpetradores. También, el espacio dislocado de La Isla, en tanto que se muestra como un lugar receptivo para la discusión del pasado, se perfila como un conducto para eludir la sublimación de las víctimas, además de criticar los parámetros narrativos y representacionales de ciertas instituciones —encarnadas alegóricamente en Rudolph y The Rubber Lady, matrimonio regente de La Isla— que recurren a los tiempos de la dictadura para dar fuerza a sus propias agendas políticas y económicas. Esto se complementa con el duelo de un hijo, Rubén Abdela, quien consigue discutir con los muertos, pues aunque «nunca se produce un encuentro frente a frente entre padre e hijo (Rubén es espectador de las escenas donde aparece Luis, nunca participa), toda la novela podría entenderse como ese diálogo imposible entre generaciones» (Blejmar 2014, 177). No obstante, a diferencia de otros críticos, no pienso que haya un diálogo imposible; al contrario, éste ocurre efectivamente mediante la

interpretación de la historia, la glosa del pasado y el trabajo de duelo. No tener una respuesta no equivale a ausencia de conversación.

Con tales características, la única novela del argentino —que también se trata de su único escrito no académico— permite identificar la construcción de un entorno de derrota en el que se imbrican diferentes trabajos de duelo, al tiempo que despliega un cronotopo donde se afronta la pérdida, lo que implica la (re)interpretación de un mundo cuyo resultado es que las narrativas militantes, dictatoriales y posdictatoriales, sirven como referente para la identidad del narrador-protagonista; no obstante, el trabajo de duelo descarta tal posibilidad. Estas consideraciones son el objeto de análisis en las siguientes páginas.

Cuando no hay más que derrota: construcción de un entorno de pérdida

La visión más general de la crítica sobre *Soy un bravo piloto de la nueva China* podría resumirse de la siguiente manera: se trata de una novela que intenta reconstruir una genealogía, apunta a recuperar, por medio de los vestigios, una historia traumática anclada en la desaparición del padre. Esto conlleva la restitución del hogar por medio de la resolución de un trabajo de duelo pendiente, cuyo núcleo corresponde a Luis Abdela, el Camarada Abdela, un militante comunista —con cierto grado de ceguera ideológica. Asimismo, el trabajo de duelo se logra, no mediante la justificación, sino según el entendimiento (Logie y Williem 2015, 16-17). De esta visión interpretativa se pueden extrapolar algunos elementos: primero, el núcleo del duelo se trata de Luis Abdela, el padre comunista desaparecido en 1978; segundo, hay voluntad para revisar el pasado militante de la familia para comprenderlo, lo que derivará en reparar la genealogía en ambas direcciones del árbol; por último, el trabajo de duelo finaliza cuando se comprende la figura del padre, cuando su universo de sentido logra empalmarse con el de los hijos,

lo que deviene en la identificación y la reconciliación. No creo que tal visión sea del todo acertada. Por ello y, para emprender una revisión crítica de tales puntos, conviene señalar que la novela se rige por el paralelismo: a la par de la anécdota principal, la muerte de la madre, se desarrolla una secundaria: el deceso del padre. Ambas se enmarcan en un espacio de pérdida que se despliega a lo largo de la novela:

Cuando abrí la puerta del departamento, la luz entraba por la ventana en diagonal, de costado, aunque fuera casi de noche. Me pareció raro. A la mañana temprano, por ejemplo, el sol que viene del lado del río y aparece primero por el living deforma las sombras de los muebles y los hace alargados, como jirafas, y aunque no piense tanto en esas cosas, uno termina por tener una expectativa sobre la luz y la sombra de cada hora (Semán 2011, 13).

La escena se abre con la descripción de un espacio atemporal: la proyección de las sombras no corresponde a la hora del día. El entorno privado, el hogar, se vislumbra separado de las normas espacio-temporales que rigen el mundo de afuera. De esta suerte, habrá dos tiempos: el que ocurre en el exterior, que puede medirse con respecto a cosas tan sencillas como los ángulos de los rayos del sol al golpear los cuerpos; el que acontece en el interior, dislocado, capaz de deformar la cronología. Ahora bien, en el tiempo inestable se logra apreciar una imagen con nitidez, Luis Abdela muerto:

Ahora el reflejo de la ciudad sobre las nubes bajas daba un resplandor claro y artificial, naranja como en las noches calurosas de tormenta. Así que las piernas del cuerpo que colgaba en el centro de la sala dejaban una sombra estirada, que se arrastraba por el suelo hasta la pared y se me pegaba al cuerpo, a mí que estaba ahí parado, sin terminar de entrar ni de cerrar la puerta (Semán 2011, 13).

El tiempo de la muerte se aprecia absoluto, posee la capacidad de invadir, de contaminar cualquier momento, acudir sin la menor advertencia y desestabilizar la cotidianidad del narrador protagonista. No obstante, la aparente totalización no es tal: «Durante muchos años había pensado en un suicidio de mi padre, en varios. Tan habitual se había hecho esa idea, que me preguntaba si el resto del mundo no tenía esas mismas imágenes en la cabeza, con idéntica insistencia» (Semán 2011, 13). No hay una muerte, sino varias, lo que impide que se convierta en un estatuto inamovible, en algo cerrado, todavía hay margen para

interpretar ese recuerdo y que la espectralidad a la que apunta no se instale de manera permanente. La escena cambia, muta, aunque siempre exhibe la misma causa: «O simplemente no había vuelto a casa, se había ido sin dejar ningún rastro o nota, nada. O se mataba de una forma muy específica, pero el centro de la fantasía era una última y larga, íntima conversación entre nosotros» (Semán 2011, 14). La muerte/huida del Camarada Abdela se encuentra irradiada por la agentividad que denota el suicidio o la decisión de marcharse. Para el narrador protagonista, ese padre, que se percibe muerto y cuya sombra devasta el tiempo, decidió su suerte: no hubo factores externos que lo condujeran al patíbulo, sino la más llana y pura voluntad.

También considero que la maleabilidad de la(s) muerte(s) del padre se debe a la necesidad de confirmación: «De tanto haberlo imaginado, todo parecía un poco más normal, a su modo. Salvo por el hecho de que el hombre colgado del living de mi departamento, mi padre, el Camarada Luis Abdela, había muerto treinta años atrás» (Semán 2011, 15). Podría afirmarse que la repetición de la escena apela a la normalización: hacer habitual la muerte de la que no se tuvo noticia plena. No obstante, se observa que el fallecimiento, el cual debería ser un suceso finito ubicado hace treinta años, se transforma en un suceso infinito, variable, permanente. Si bien se encuentra muerto y hay una distancia insalvable entre él y el narrador protagonista, la muerte se convierte en algo cíclico, repetitivo. Para el protagonista-hijo, el *loop* impide la superación: el deceso que no se ha fijado no puede ser comprendido, de ahí que se encuentre en constante fluctuación. Se advierte que la muerte imaginaria del padre ocurre en un espacio individual, sólo Rubén alucina con él, sólo él percibe cuándo el tiempo cambia su ritmo para instalar la imagen, no lo comunica a nadie, no lo comparte con nadie, además de que aspira a sostener un encuentro final entre ambos. Se precisa de una respuesta definitiva sobre la muerte —lo que no equivale a conocer la verdad sobre cómo

ocurrió— para poder incorporarla positivamente a la existencia del narrador protagonista mediante el trabajo de duelo¹.

Ahora bien, en un Buenos Aires que replica el de la democracia kirchnerista, la madre, Rosa, atraviesa el regreso del cáncer: «Esta vez era distinto, Lanotte sintió la necesidad de puntualizar, con la lengua austera y sumaria que se espera de su profesión. Los tratamientos habían avanzado mucho, pero el cáncer parecía mucho más agresivo que la primera vez, como suele suceder con las segundas» (Semán 2011, 24). La expectativa de la muerte se anuncia con «la lengua austera y sumaria» de los médicos. Lanotte advierte, mas no se presta para iniciar el trabajo de duelo, puesto que el vínculo entre ambos se resume al que se mantiene con alguien que presta un servicio, la distante relación con una persona que cuida la salud de otra como parte de un contrato. El entorno de pérdida se multiplica en el día a día de Rubén: «varias sirenas [sonaron] a las que en otra ocasión no les hubiera dado importancia pero que ahora me parecieron la señal de algo que no alcanzaba a interpretar» (Semán 2011, 27), por una parte, sabe que su madre va a morir irremediablemente, las señales se precipitan y lo colocan en una posición vertiginosa; por otra, se hace evidente que la situación por la que pasan los Abdela se presta a la interpretación. Los signos exteriores —también los interiores— deben recogerse, sistematizarse y recibir un sentido. Las dinámicas de transformación de mundo, derivadas de la muerte de alguien, precisan de la operación conceptualizadora

¹ En paralelo a esta lectura, se puede tomar en cuenta la postura de Blejmar, quien afirma que novelas como la de Semán necesitan de la realidad y la ficción entremezcladas en un juego heterogéneo, pues esta confluencia se identifica como la única manera de acercarse a conocer la verdad sobre el pasado que de otra manera continuaría con su fantasmagórica inenarrabilidad (2014, 171). Si bien esta postura anticipa una novela que posee agencia en los trabajos de duelo, creo que el juego de este tipo de narraciones no va encaminado a localizar y afrontar una verdad porque, desde un inicio, tal objetivo se encuentra imposibilitado debido a los mecanismos de ocultamiento emprendidos por el Proceso de Reorganización Nacional. Asimismo, como argumentaré más adelante, el narrador protagonista no precisa de conocer la historia hasta en su más mínimo detalle, sólo requiere poder hablar de ella, socializar la experiencia de la pérdida paterna (y materna). Tales elementos impactan en el mundo empírico, no como una negociación encaminada a establecer la veracidad o falsedad de lo narrado, más bien abren la puerta para el diálogo y el acompañamiento, pues la creación literaria sirve como un foro para hablar de aquello que no se puede expresar en la realidad extratextual. La experiencia se traslada metonímicamente al continente artístico que, a su vez, regresa al mundo para *generar experiencia* valiosa y socialmente vinculante.

para afrontarlas. Comenzar el duelo por la madre conlleva, gracias a un mecanismo metonímico, la posibilidad de visitar el deceso del padre, de confrontarlo tras mantenerlo en silencio por tanto tiempo. Si bien la muerte de Luis parece invadir la vida de Rubén a cada paso, revisarla no es un proceso voluntario, la narración lo caracteriza como un suceso colateral: se describe como una situación satelital que deviene de la relación Rosa-Luis, magnificada al ser la madre como última depositaria tanto de la memoria como del legado del militante comunista. El núcleo de *Soy un bravo piloto...* entonces se halla en el trabajo de duelo por Rosa: desde ahí se despliega el paralelismo, ahí inicia el efecto dominó cuando se da cuenta de la vulnerabilidad de su cuerpo: «El cuerpo debe cambiar cuando sabemos que nos vamos a morir, esa información circula como un anuncio o recordatorio, para prepararnos de alguna manera» (Semán 2011, 29).

Después del aviso, Rosa se niega a modificar en demasía la vida de sus seres queridos: «Ya habíamos conversado la posibilidad de que se mudara conmigo hacía unos meses, por teléfono, cuando empezó todo. “Soy como los elefantes, nene. No me vas a quitar ese privilegio”. La voz desde Buenos Aires me había llegado nítida» (Semán 2011, 29)². Ella decide permanecer en Argentina, único hogar que conoce. Opta por rechazar la oferta del hijo, su cuidado. De igual manera:

Ella había resistido seis meses de insistencia, hasta que aceptó la invitación [para visitar a Rubén] bajo un rígido estatuto de condiciones, que incluían alojarse en un hotel, por no más de una semana, y sin que yo suspendiera nada de mi vida habitual ni, en general, hiciera ningún gesto que transformara el viaje en un evento. Era, textual, el decálogo de su antítesis. Sus muchos viajes habían implicado siempre alojarse en mi casa, expandir mágicamente su presencia hasta el último segundo y el último rincón posibles, creando una atmósfera en que cualquier otra actividad que no fuera estar con ella fuera no sólo superflua e innecesaria, sino también, veladamente, una traición (Semán 2011, 29).

La larga partida de Rosa muestra, en un principio, un matiz negacionista: aunque conoce su destino, no escatima tiempo en despedidas, además de que se resiste a recibir lástimas

² La autodescripción que el personaje hace de su memoria podría implicar su facilidad para no nombrar al padre de sus hijos, la cual contrasta con la necesidad de integrar —quizá editar— el archivo que les legará en la recta final de su vida.

y atenciones especiales, o eso aparenta. Al observar con atención, se distingue que Rosa se ha transformado en su «antítesis»: solía disfrutar de pasar el tiempo con su hijo durante sus visitas, «expandir mágicamente su presencia», pero a raíz del diagnóstico de Lanotte, ha decidido rescindir esa actitud, mantenerse alejada —quizá para preparar a su hijo para la ausencia inminente. De igual forma, se observa una paradoja: si bien Rosa sabe que muere y actúa en consecuencia, se niega a que la traten como a alguien agonizante. Esto se reafirma durante una discusión con Rubén, primera vez que la madre reconoce con sus propias palabras su estado: «“Vos no querés que me venga a vivir acá. Lo que me estás pidiendo es que me venga a morir acá”» (Semán 2011, 34), tras explicarle que sigue escribiendo, relacionándose con amigas, acudiendo a fiestas, inauguraciones, galerías, que su estado de ánimo no se encuentra magullado, etcétera, agrega: «“Supongo que lo que quiero decirte es que morirme de cáncer no es lo único que hago de mi vida”» (Semán 2011, 34).

El marco de duelo ha comenzado a funcionar debido a la noticia y los preparativos, no obstante, Rosa intenta desviar el potencial devastador de su muerte por el mayor tiempo posible, mediante acciones mínimas que si bien no impactarán en el resultado final de los eventos, sí brindarán la ilusión de que el deceso no ocurre tan rápido, de que el cambio de mundo no impacta de golpe, pues queda tiempo para afrontarlo poco a poco, para explorar cada una de las partes de la nueva realidad a su debida hora. Para Rosa, morir no se trata de un maratón cronometrado, más bien se le presenta como un paseo por el parque; la personaje conoce su destino sin que eso le complique disfrutar de la vida.

No obstante, esta actitud no podrá mantenerse por mucho tiempo: «Ese despliegue formidable se le había resquebrajado en apenas unos meses, ese mundo que parecía cada vez más arrugado y chiquito. El terreno ganado a sudor y marcha a través de lo que a mí me parecía la vida social más extensa de todo Buenos Aires, ahora se amputaba hora tras

hora» (Semán 2011, 92). Progresivamente, Rosa pierde el espacio, se vuelve de a poco incapaz de colmar, de llenar, de hacer suyo, de habitar.

También los lugares la repelen, la distancia se multiplica haciendo que hasta unos metros se conviertan en un abismo insorteable. De igual manera, su dolencia equivale al signo inequívoco de un mundo distinto cuya emergencia se hace manifiesta cuando se modifica la relación con la ubicación de las cosas, con los lugares a los que puede ir y a los que no, lo que también impacta en sus hijos. Pronto, Agustín y Rubén se verán replegados a las paredes del apartamento de Rosa; no obstante, tal recogimiento no corresponde a la soledad, pues se tienen los unos a los otros, sólo que en un espacio más pequeño. Aunque se concentren en un conglomerado privado, no lo hacen en uno individual: socializan entre ellos, se acompañan entre ellos... Rosa acompaña a sus hijos en su dolor por perderla; los hijos acompañan a Rosa en su pena de acercarse al umbral del Hades y dejarlos solos.

Ellos deben adaptarse a que pronto carecerán del vínculo materno que se resume a la actitud de Rosa frente a cualquier actividad de sus hijos: «“Llévame y contame qué vas a decir en la conferencia”. Rosa usaba la palabra “conferencia” para cualquier cosa que hicieran sus hijos, la pronunciaba de forma entera y redonda. Decía “conferencia” pero se escuchaba “Premio Nobel”» (Semán 2011, 32). Así, se ilustra una cuestión fundamental: aunque se hallen inmersos dentro del espacio familiar —que por lo común se asocia al apartamento—, éste no los priva de la socialización ni de diálogo, tan necesarios para Rubén si se considera que en algún punto del relato declara a gritos mentales: «Doña Rosa Gorstein de Abdela está por dejar este mundo y ustedes leyendo un diario como si nada papafritas» (Semán 2011, 39).

Perder conlleva socializar, compartir con otros el dolor, facilitar la emergencia de un marco de duelo que permita, dentro de sus límites, la consecución de un trabajo de duelo exitoso. Resulta curioso que el cáncer que afecta a Rosa se repita:

Cuando era chico y mi mamá me preguntaba: «¿Qué vas a ser cuando seas grande?», yo le decía: «Una vacuna para que no te mueras nunca y para que nunca, nunca, nunca te pase nada». [...] Eso fue Antes del Cáncer, AC, porque Después del Cáncer, DC, el que la iba a salvar era El Monstruo, no sé bien cómo. [...] Lo del Monstruo era algo de lo que no se hablaba con tanta claridad como de la vacuna, porque al fin y al cabo se trataba de un monstruo que de alguna manera rara debía eliminar de un saque los tumores que desde hacía unos meses y sin que nadie lo hubiera notado crecían en el seno izquierdo de mi madre. [...] El Monstruo que salvaba a mi madre era el mismo que se había llevado a mi papá, como para compensar o enmendar las cosas quizás (Semán 2011, 41-42).

La expectativa se modifica. Primero, se observa un tiempo en el que la inocencia infantil obliga a proyectar una vacuna que blindará contra cualquier enfermedad; después, sigue la etapa del cáncer en que los remanentes de esa inocencia llevan a apodarar a la quimioterapia «el Monstruo», el *pharmakos* griego, a la vez la cura y enfermedad. ‘Cura’ porque facilitará la restauración de la salud de Rosa; ‘enfermedad’ porque tiene un costo, la persigue, la hace sufrir. El marco de duelo, tanto con respecto al personaje de Luis como al de Rosa, emerge gracias al cáncer en el presente de la narración. Algo similar ocurrió en el pasado: cuando el primer ataque afectó a Rosa, se estableció el paralelismo con el padre. El Monstruo que se lleva a uno, al tiempo que deja al otro para que los niños no crezcan del todo desamparados. Hablar y experimentar los días finales de la madre se traduce en la llave para acceder al deceso del padre, inscribirlo en un marco de duelo que surge presuroso, vertical, y pareciera exceder a los personajes. Esto gracias a una metonimia provocada —incluso quizá maximizada— por el entorno de pérdida que se describe en *Soy un bravo piloto*.... El duelo se da por traslación:

«Está debajo de mi cama, es una caja.» Yo había dejado las porciones en los platos y ahora estábamos los tres mirándonos sin saber qué decir, hablando por primera vez de lo que estaba pasando desde hace tiempo. «¿Qué son, regalos?», pregunté mirando hacia la cama de su cuarto.

«Son regalitos, sí. Pero no los abran ahora, ¿eh?» Tenía muy poca fuerza para llorar, pero mientras terminaba de decirlo la voz se le resquebrajó y empezó a expirar un sollozo agudo. Nos acercamos y yo le limpié la mejilla con una de las servilletas de papel (Semán 2011, 182).

Rosa entrega a sus hijos la caja que será causa del trabajo de duelo por el padre. Ésta envuelve a Rosa, al tiempo que contiene a Luis. Forman parte de su inventario la carta que Luis le escribió cuando estaban enamorados, la única fotografía familiar y Chinastro, el avión de juguete que el Camarada Abdela trajo desde China como obsequio para sus hijos³. Los tres objetos sirven como un puente para regresar a Luis, mediante un tratamiento metonímico ahora son él, lo contienen. Así se inicia el trabajo de duelo por el padre, de quien Rubén recuerda poco, el hombre que prefirió poner a su familia en la línea de fuego antes que aceptar que su revolución fracasó:

«¿Y no querés que vayamos para allá [habla de Francia, lugar donde Luis Abdela se detuvo en su regreso de China]? Vamos con mami y Agustín. Mami dice que hubo un golpe»

«No, Rubencito. Esperame que ya vuelvo»

«Pero mami dice que si volvés nos van a matar a todos. Yo no quiero que nos maten, papi. Yo quiero ir a China» (Semán 2011, 180).

La ceguera militante del Camarada Abdela será el elemento a abordar durante el trabajo de duelo de Rubén, quien se preguntará por qué prefirió continuar con la lucha militante a permanecer con su familia. El contraste entre la figura materna y la paterna se da desde los primeros años del matrimonio: «El “no” fundacional con el que mi madre recuperaba la energía en la parrillita de Almagro había ocurrido treinta años atrás, cuando Rosa regresó a la casucha que habitaban en la villa y lo encontró a Luis preparando papeles para una reunión» (Semán 2011, 105). El «no» alude a la vez en que el Camarada Abdela,

³ Para un profundo análisis de la fotografía como objeto de memoria, sus procesos efrásticos y su papel en la desorientación del lector propia de los procedimientos autoficcionales, se recomiendan los trabajos de Badagnani (2012, 2013), Balleta (2018) y Geeroms (2016, 2018). La madre lega a los hijos un archivo que contiene tres elementos: la única fotografía de la familia completa, un juguete y una carta del padre para la madre. La fotografía funciona como vínculo extratextual que asigna cierto grado de veracidad a la historia, dando un espacio para que lo inenarrable se articule mediante técnicas semiótico-menemónicas. Asimismo, la imagen expresa el dolor de la familia destrozada por la dictadura militar, con lo que se evidencia la ausencia de un padre cuyo duelo no puede completarse frente a la ausencia del cuerpo (A. P. Badagnani 2013, s/n). Los objetos, entonces, se transforman en el padre para facilitar el duelo. Como complemento, se observa que el archivo de la familia Abdela no se encuentra sellado porque aún faltan matices del pasado por definir. La madre, entonces, no lega un registro puntual, minucioso, sino que coloca el dedo sobre la llaga en el pasado compartido, por lo que hace presentes preguntas sobre la ausencia del padre que se revisan durante el trabajo de duelo.

escudado en las lógicas militantes, dijo a Rosa que la resolución oficial del partido sobre su segundo hijo era un aborto, a lo que ella se opuso⁴. A este incidente se debe sumar otro, que ocurrió cuando al pequeño Rubén lo afectaba una grave infección en el oído:

La revolución se come a sus hijos, pero no así, carajo. No a mí, que a mi humilde modo había sido un buen revolucionario en las dieciséis semanas que llevaba en esta tierra. No a mí que soy tu hijo, Luis, Qué Quilombo. El hijo de la revolución, el hijo del amor, del Camarada Abdela, del que de alguna manera supo, en ese mismo momento, que su abortado filicidio era un gesto que duraría en el tiempo, y con luz propia se proyectará mucho más allá de la revolución, de la vida misma, decidida a rebanarse de este mundo a como dé lugar, años después de servir a mamá con las leches que me producen, eternamente huérfano e indeseado (Semán 2011, 107).

Se resalta el exceso revolucionario de Luis Abdela quien, al considerar los hospitales un privilegio burgués, prefiere que su hijo sucumba ante la enfermedad. Esto podría convertirse en un guiño a algo más: plegarse irreflexivamente a la ideología de extrema izquierda habría significado la extinción del linaje Abdela —y quizá de otros más— dado que Rubén, a diferencia de su hermano, sí se convertirá en padre. También se observa el tipo particular de huérfano que es Rubén, si es que en la orfandad se permiten matices: la suya —por lo menos de padre— se perfila absoluta; similar a la muerte de su progenitor, su duración y su carácter son totales, se trata de un eco que trasciende tiempo y espacio, que se reproduce como ondas cuya longitud y frecuencia no disminuyen, se mantienen constantes, sin que nada lo evite, sin que conozcan final.

Ambas situaciones no son gratuitas, sino resultado de la postura personal de Abdela sobre la revolución y su vida privada. En una carta, escribe a Rosa, entonces su novia: «Pero nosotros, monita, no podemos tener ningún problema individual sin considerarlo como dos revolucionarios» (Semán 2011, 187), continúa: «Algún día, la

⁴ «Hubo dos horas de argumentos a favor y en contra de mi nacimiento, una resolución oficial, y una conversación posterior a ella. “Mirá Rosa, estuvimos viendo tu caso”, le dijo el Camarada Abdela, de pie, con los brazos cruzados sobre su pecho, rodeado de su plana mayor. Carraspeó antes de retomar su discurso, mirando hacia abajo. “Y consideramos que éste no es el momento oportuno para que tengamos un hijo. Sería un costo enorme para nuestra lucha, un obstáculo en este proceso revolucionario, y un beneficio burgués que le está negado a los mismos por los que luchamos. Así que decidimos...” / Y Rosa: / “Mirá, antes que digas nada, hagamos esto: ustedes decidan lo que quieran, yo al hijo lo tengo igual. Y ustedes se pueden ir bien a cagar, juntos o por separado. ¿Qué te parece?”» (Semán 2011, 106).

vida, la vida humana, el amor, el derecho a la pareja y a los hijos, no se interpondrán a nada. Hoy, monita, cuando tenemos que elegir entre el amor como proyecto de felicidad individual y la revolución como proyecto de felicidad de todos, sólo podemos elegir la revolución porque la felicidad individual es un lujo» (Semán 2011, 194). El mensaje es claro: el Camarada Abdela comprende a la familia como un lastre.

Su realización personal —que se relaciona y afecta también al cuidado y al crecimiento de Rosa, Agustín y Rubén— se asume secundaria, ajena al proyecto marxista, por ende, merecedora de poca atención. Siempre que exista una oportunidad para elegir, la familia perderá en beneficio de la causa comunista.

Al respecto, Agustín anota, a manera de hipérbole: «“Decime quién mierda escribe una carta de amor que menciona a todos y cada uno de los genocidios de la humanidad. Hasta de los incas se acordó”» (Semán 2011, 194). De esta suerte, el duelo de Rubén por el padre debe considerar, al revisar el pasado para definir la narrativa sobre la pérdida, que Luis nunca lo sintió propio, que su lazo estuvo condicionado desde el momento cero:

«No, vení acá, Rubencito. Escuchame bien: los juguetes no son tuyos. Los juguetes son.»

Son, son, los juguetes son. Son o no son, ésa es la cuestión.

Después de esta escena hay una interferencia fenomenal que impide escuchar o ver nada de lo que pasa, hasta muchos años después, cuando Luis Abdela desaparece —secuestrado, torturado y asesinado por las fuerzas armadas y de seguridad de su país—, llevándose todo, llevándose todo para que se lleve todo, dejando de este lado del mundo la frase infame.

Leyendo el guion, repasando los diálogos con la distancia de las décadas todo es tan obvio y no por eso menos banal: la relación entre Luis Abdela, su hijo Rubén y los juguetes está levemente desplazada, el audio llega después de la imagen y termina por referir al objeto equivocado, perdiéndose de vista que lo que Rubén reclama no es la posesión de Los Juguetes sino su propia pertenencia a Luis. [...]

Entreguemos la propiedad, eso es lo de menos. Pero un poco de tradición y familia no nos hubiera venido mal (Semán 2011, 74).

Hay una metonimia que inicia con la posesión del juguete: Rubén reclama el derecho sobre el juguete, riñe a Luis la propiedad sobre el avión que trajo desde China y que otro niño en el parque le quería quitar; luego, el sentido se traslada, Rubén se convierte en el

juguete que reclama su filiación a Luis, quien se niega a proveerle los beneficios de una paternidad estándar, ya que su cuidado se encuentra supeditado a lo que es válido o no dentro de los códigos del partido comunista: poner en primer plano la causa revolucionaria y la propiedad colectiva antes que preservar los lazos —tanto con personas como con objetos— individuales.

Por ende, la novela no sólo se duele por la pérdida efectiva del padre en tanto persona física, también se lamenta por el lazo paterno, cuyas características se alienaron en beneficio de la causa revolucionaria. No sólo fue terrible lo que las fuerzas armadas hicieron con Luis, con su cuerpo, con su historia... hubo, en paralelo, un mundo clausurado definitiva y estrepitosamente debido a la voluntad del Camarada: la posibilidad de un padre y una familia amorosos y atentos para Rubén y Agustín. El conglomerado de pérdidas se hace más potente, queda por visitar, de forma breve, la derrota de la izquierda revolucionaria argentina.

Así, al interior de la novela, se asiste a la construcción de un marco de guerra: «la charla había sido más larga y Realte le había hablado de su deber y de su hombría, y le había preguntado por toda su familia, y de cómo podían estar ahí mismo, todos ellos, con la amenaza ahí afuera, en medio de la guerra, devorándose un asado» (Semán 2011, 45). Los militantes se describen como «la amenaza», como los enemigos «en medio de la guerra». Tales aseveraciones obligan a comprenderlos en los límites del cuidado que provee el Estado y, en muchos casos, del que se origina en los conglomerados familiares. Al desplazarlos de esta manera, también sus cuerpos se convierten en algo insignificante, cuya destrucción se identifica como un precio justo a pagar a cambio de la estabilidad.

Esto provoca que, al momento de su muerte, el marco de duelo se encuentre impedido, pues fuera de lo individual no hay margen para elaborar la transformación de mundo acarreada por sus ausencias. El silencio cómplice trunca el lamento, provoca la

melancolía e inspira la ciclicidad, lo crónico, esa temporalidad dislocada de la que hablaba al inicio en la que la muerte del padre se inscribe una y otra y otra vez.

Lo anterior adquiere una dimensión más elevada al sumar el plan de los represores, quienes procuraron que fuera «imposible buscarlos» (Semán 2011, 117). Sin embargo, como reconocen ellos mismos: «“pero aunque nadie los encuentre, siempre va a haber alguien buscando, y en algún momento se van a cruzar, ¿me entendés?” / “Más o menos, ¿quién va a buscar qué? Esto se acaba y es asunto liquidado, vas a tener que buscar a alguien que quiera buscar”» (Semán 2011, 119).

El aparato represor descrito en la novela de Semán persigue la pretensión de no búsqueda, la ignorancia de las huellas, quizá fundamentada en los blasones y el poderío de la institución militar para desmotivar cualquier pesquisa y desestimar los hallazgos, garantías cuyo declive motivó la entrada de la democracia.

El crimen depende del silencio que se anticipa, que se describe como la Justicia —porque también los milicos añoraron ese espacio que pertenece al pasado, que sólo se proyecta en el futuro y que invade al presente, en el cual cifrar su esperanza (Derrida 1998c, 98), como eso *por venir*, ese *porvenir* en el que ganaban la guerra y la ciudadanía aplaudía su protección— de acuerdo con el sistema axiológico de las fuerzas castrenses. La pérdida en la novela se extiende en todas direcciones. Nadie escapa.

El fractal del duelo: múltiples lamentos

En *Soy un bravo piloto de la nueva China*, se pueden reconocer cinco trabajos de duelo. El primero corresponde al que experimenta Rubén por su madre; el segundo —debido al traslado metonímico— se trata del que sufre el narrador protagonista por su padre; el tercero se trata del que vive Rosa en relación con su propia fragilidad; el cuarto podría describirse como aquél que se activa cuando Luis Abdela es detenido y la familia, a la

cual debido a la causa comunista subestimó, le importa de pronto; el último se trata del que se origina en algunos represores cuando las frágiles líneas de cuidado se confrontan, cuando la lógica castrense se cuestiona.

Para la dictadura, los soldados perfectos son parecidos a Aldo Capitán, quien «no era de pensar sobre sus actos pasados, ni de dramatizar, ni de celebrar» (Semán 2011, 43). Además de esto, él «se sentía más cómodo en el silencio y cuando estaba en confianza con el resto y no había enfrentamientos a la vista, hacían todo muy prolijo y en silencio, tanto que esas veces nadie se daba cuenta de lo que había pasado, aunque fuera en un edificio lleno de departamentos en pleno centro de la ciudad» (Semán 2011, 45). El pacto es el silencio.

La retórica castrense construye un marco de guerra (cf. Butler 2006) en el cual las vidas de los subversivos no importan, son daños bienvenidos en un enfrentamiento para probar la capacidad de las fuerzas del orden y, con ello, garantizar la continuidad de su versión de la nación argentina. Esta visión —aprendida por los miembros de las fuerzas de represión, que convierte al otro militante en alguien alejado de los sistemas de cuidado, en alguien extranjero que no merece ninguna consideración— se torna frágil mientras la novela sigue al grupo de represores de Aldo Capitán. En primer sitio, se desvanece la idea de que se está peleando una guerra:

«Polaco, ¿de qué hablás? Nunca peleamos en una guerra.»
«Ésta es una guerra.»
«¿Esto? ¿Esto es una guerra? Esto es como salir a cazar tortugas con un trabuco naranjero. ¿Vos creés que podemos perder? Es una final contra nadie.»
«¿Perder? ¿Estas loco?»
«Entonces no es una guerra. Es una paliza, lo que quieras, pero no es una guerra. Si no podés perder, no es una guerra.» (Semán 2011, 120).

Capitán habla con el Polaco, quien cree que están en una guerra; sin embargo, pronto el cabecilla de su equipo le hace saber que no, puesto que no hay margen para la derrota ni equivalencia entre las capacidades de los beligerantes. En términos bélicos, no hay condiciones para librar una lucha, por lo menos no una justa. Más allá de la justicia o no,

el enfrentamiento y la etiqueta que pueda recibir, lo que se entrevé es el inicio del quiebre del marco comprensivo inculcado al Polaco: Capitán, sin quererlo, le introduce la idea que perfora el esquema aprehendido con anterioridad: no es una guerra.

En este sentido, las dudas del Polaco se acrecientan conforme avanza su tiempo en El Campo. Dice: «“Y si no te creen que ganaste, te van a empezar a preguntar por qué hiciste cada cosa, como a los alemanes que los cagaron bien cagados”» (Semán 2011, 129). Derivado de su experiencia al lado de los represores y sus consideraciones previas sobre la historia, distingue que su estabilidad, que la fijación de su narrativa heroica depende de obtener el laurel de la victoria, pues si no ocurre así, podrán ser objeto de juicio, de cuestionamiento. El marco de guerra se describe temporal, su duración se vincula con las capacidades de la Junta para mantener cierto estado de las cosas o escribir la historia común. A estos sucesos hay que sumar el siguiente incidente:

«Pasa que... pido permiso para retirarme por hoy, mi General.»

«¿Por qué, Vieira? No me diga que usted también le tiene miedo a éstos». Algo intuía porque había sentido el ruido de una discusión entre varios soldados detrás del camión cuando iba camino a la Sala de Interrogatorio. Diez minutos después, cuando volvió y entró al comedor de la Casa 1 escuchó un lloriqueo que venía desde la cocina. Creyó que se trataba de alguno de los secuestrados, pero cuando se acercó hasta la puerta lo vio a Vieira solo, con los codos apoyados sobre la mesada de mármol cubriéndose la cara con las manos y llorando como un chico.

«No, mi General, no es miedo, así. Pero, si me permite, mi General, no es necesario, el camión está lleno de gente...»

«Subversivos.»

«Sí, mi General.»

«¿Entonces?»

«Hay pendejitas de quince años... están ahí enchastradas de sangre. Tienen la edad de mi hermana, mi General. Yo no puedo. No puedo ni entrar al camión.»

«Su hermana no es subversiva, no es lo mismo. Esto no es una guerra, hay que pensar en lo que está en juego. ¿O usted se cree que si éstos la secuestran a la hermana le van a venir a lloriquear al jefe? [...]» (Semán 2011, 131)

Vieira parece no tener en claro la situación; acaricia su vulnerabilidad al reconocer la de los cuerpos militantes. Asimismo, hay una identificación con la hermana, las chicas que secuestran y han sido destinadas a los vuelos de la muerte comparten rasgos con ella, ya sea la edad o el físico, motivos suficientes para inspirar semas compartidos.

La figura de la hermana, entonces, se asemeja por rasgos de sentido —que se extrapolan de la interpretación y asociación de la característica física— a las más jóvenes militantes, a grado tal que inspiran piedad al soldado de origen paraguayo. El llanto lo provocan ellas, se lamenta —y quizá sea el único que lo haga, porque no todos los militantes fueron llorados por alguien— por el destino que les espera. Lo aplasta el peso de los asesinatos de los que será partícipe; lo incomoda cobrar vidas porque, debido a la contigüidad con la hermana, les ha asignado un factor de cuidado. Prefiere evitar la parte final del trabajo.

La actitud con la que se ha configurado a Vieira viene a reforzar lo que ya se entreveía con la anunciada movilidad del marco narrativo instaurado por el Proceso de Reorganización Nacional: los crímenes cometidos no conseguirán permanecer inadvertidos, incluso al interior del aparato represor alguien se dolerá al reconocer el componente humano en las víctimas, al facilitarles un marco social de duelo y restaurar su acceso al cuidado. Tan fuerte es la identificación en el otro de Vieira que el jefe lo invita a «“En lugar de preocuparse tanto por estos zurdos de mierda debería pensar más en el país, Vieira, porque esto lo hacemos por el país y no porque sea joda”» (Semán 2011, 133).

Tras una acalorada discusión en que el General Realte amenaza con acusarlo de traición y deja entrever su disgusto por su origen paraguayo —pues para él «“son gente ladina, ya nos quisieron cagar mil veces”» (Semán 2011, 135)—, Vieira cede, incluso pide acompañarlos en el vuelo de la muerte: «“Mi General, si igual lo van a hacer, yo hago la entrega, pero pido permiso para subir al avión”» (Semán 2011, 136). No es gratuito el gesto; el que pida permanecer a su lado significa: una vez identificada la humanidad en el enemigo, el paraguayo opta por acompañarlos, estar con ellos en sus

momentos finales para no abandonarlos, para confortarlos, tal vez lo haga por culpa, sin embargo, la acción permanece.

No ocurre lo mismo con Aldo Capitán. Su hijo acaba por asesinarlo a causa de los crímenes que cometió durante la dictadura. Como muchos otros, Capitán no tiene tiempo para dolerse ni cuestionarse por qué sirve a un aparato como el de la dictadura cívico-militar; es un engrane que permite el funcionamiento preciso de una gran maquinaria, sin interrogantes, sin tintas medias, sin margen para pensar.

Aun así, la novela anuncia su pesar: en el espacio de La Isla, Rubén lo observa mientras dialoga con su padre, Luis. Uno increpa al otro sobre sus acciones durante el Proceso, se responden con honestidad. Aldo Capitán lamenta sus decisiones, se duele porque a causa de ellas perdió a su familia y arrebató vidas motivado por un conjunto de principios retóricos diseñados para sostener el privilegio de unos cuantos. También se duele por lo que le hizo al Camarada Abdela, a quien le pide perdón, éste le contesta: «“Los perdono, a Capitán lo perdono, condenado como está”» (Semán 2011, 269); sin embargo, el tono inquieta al soldado, quien agrega «“[s]u perdón se parece al odio”» (Semán 2011, 269), comentario que se suma a uno anterior: «“Le tienen más miedo al perdón que a la verdad”» (Semán 2011, 268).

Hijos, madres, parejas, tíos, abuelas, primos, todos buscan la verdad, soportan los hallazgos y acuden puntuales a los procesos judiciales para comprender; no obstante, ninguno perdona, porque perdonar equivaldría a reconocer la humanidad de los perpetradores y que sus acciones se encuentran dentro del esquema de lo que se concibe como humano⁵. El marco de duelo para los militares se encuentra suspendido por partida

⁵ Para Jacques Derrida, el verdadero perdón se alcanza cuando se excusa algo, escapa del conjunto de principios y valores que rigen al perdón —de lo que es considerado *humano* y, por ende, *perdonable*. Cualquier cosa que exceda este marco se concibe como *imperdonable*, por lo que se intuye que el *perdón genuino* en realidad no existe (véase: Derrida 2017). A este perdón es al que apela Capitán, el que lo conduce a suponer que el perdón otorgado no es real y corresponde a una manifestación del odio.

doble: primero, debido a la prohibición de las cúpulas castrenses sobre la posibilidad de conmoverse por el izquierdista; segundo, derivado de los mecanismos de pesquisas y perdones propios de la democracia que los colocan al margen de la humanidad, incapaces de expresar, de ser acompañados, de dolerse. La novela de Semán permite observar que las cosas no son blanco y negro en relación con este grupo, hay matices, una escala de grises que se hace presente aun cuando se presume la máxima de obviarla.

Junto con este duelo debe pensarse el de Luis Abdela cuando se entera que será detenido y perderá a su familia, puesto que ambos ocurren al margen de los grupos en pugna durante el Proceso de Reorganización Nacional. El Camarada Abdela pide al jefe de sus captores visitar a su esposa e hijos para despedirse, se vuelve humano, desciende del alto peldaño revolucionario. Después de una batalla de voluntades en la que ninguno de los dos se puede perfilar como el indiscutible ganador, el militar accede: «“Está bien, vamos. Diez minutos y nada más. Pero déjeme decirle algo: si se hace el vivo o hay algún problema, los boleteamos a todos ahí mismo y nos dejamos de joder. No me rompa las pelotas, ¿entendió?”» (Semán 2011, 57). Lo que une a Capitán con Abdela es la paternidad, por ello accede a la petición, a la última voluntad de un hombre que se encontraba muerto desde que lo metieron al Ford Falcon. El lector acude a una despedida familiar:

El departamento era muy chico, y adentro todos lloraban. Rosa, Agustín. Rosa parecía una polaquita de campo con las ancas de las chicas del barrio. Agustín iba y venía entre los dos. Luis los consolaba a todos, con mano temblorosa o trataba al menos. Los diálogos eran extraños, toda la conversación le parecía ridícula a Capitán, lo que quería evitar.

«¿Y adónde se lo llevan?»

«¿Cuándo lo voy a ver?»

«¿Y por qué no me lo pueden decir?»

«¿Por qué no se van a la mierda?»

«A mí no me vas a asustar con una metralleta.» (Semán 2011, 59).

El padre acepta su destino, asume su pérdida cuando se le permite conversar por última vez con su familia. Un marco breve, pero efectivo para el militante. No obstante, el ritual inaugurado para los demás no equivale a uno de clausura, sino a uno de despedida, por lo

que estriba una esperanza. Se abre un espacio donde, pese a las señas que indicarían la muerte inminente, se opta por un estado suspendido que equivale a aguardar el retorno de Abdela. Ese limbo, ese bloqueo fundamental en la vinculación con el mundo, que se transforma desde ese instante, se distingue como el elemento a quebrar para que se dé un trabajo de duelo efectivo, para aceptar los cambios en el entorno: «Ahora sí, hubo unos apretones, los dos chicos ya estaban en el departamento, entendiendo a su modo que había algo más de lo que Abdela repetía. “Va a estar todo bien. No le avisen a mi vieja, ¿sí? Se va a asustar.”» (Semán 2011, 59). La imposibilidad de los hijos para dolerse no sólo corresponde a las trabas impuestas por los mecanismos de conmemoración, también los marcos de duelo se ven suspendidos o dañados por los convenios de protección al interior de las familias que los creían muy jóvenes para comprender y, por ello, prefirieron colocarlos en la frontera del mundo que habitarían sin razonar que, en algún momento, deberían lidiar con él. La extensión de Abdela también engendra algo más, ya no se comporta como el mártir comunista, lo hace como un hombre preocupado por su familia quien, por un momento, el personaje identifica los alcances de su propia desaparición. Se enfrenta a la pérdida más real, la que no puede esquivar u obviar, la asimila en un golpe. Frente a esto, no resiste ni siquiera su lógica militante:

«No me hago el héroe.» Abdela miraba para arriba, por encima de sus anteojos desacomodados, sobre el espejito del retrovisor. «Déjeme ver a mi mujer y mis hijos... antes de llevarme. Ya nos tienen a todos, no pierden nada. Sean hombres, carajo.»

Dijo con una voz que parecía la de otro.

Ahora resulta que a éstos les preocupaba la familia, los raviolos del domingo (Semán 2011, 56).

Abdela acaricia su mortalidad, a partir de ella construye la contingencia de su familia y proyecta —ya sin retórica del partido— su rol dentro de ella. No hay vuelta atrás, la causa comunista que defenderá hasta el final de sus días lo condujo a eso, aunque el cariño que profesa por su familia también lo motivó a volver después del golpe: «“¿Y por qué estaba tan apurado por volver? No sé si me explico, la gente estaba tratando de salir, no de entrar.

¿Por qué estaba tan desesperado?” / Por la patria. O por el partido, por mi familia, extrañaba a los chicos, ¡qué sé yo!”» (Semán 2011, 154-155).

Abdela se desarma cuando lo interrogan por la causalidad, al encontrarse al filo de lo inevitable. En contraste, como ya se ha argumentado en el apartado anterior, Rosa descubre su mortalidad poco a poco, asimismo, tanto Agustín como Rubén cuentan con edad suficiente para saber lo que sucede. De ahí que ambos procesos corran simultáneos y que el marco de duelo fluya con normalidad entre una y otra pérdida. Progresivamente, la personaje de la madre pierde el espacio en la diégesis, se vuelve poco a poco incapaz de colmar, de llenar, de apropiarse, se transforma en una desamparada, en alguien que no pertenece a ningún sitio: «Para Rosa, Ezeiza quedaba ahora tan lejos como el bar de la esquina, como todo lo que ocurriera dos cuadras más allá. Mi madre siempre había temido que en algún momento su mundo se empezara a encoger, quizás la única señal de la vejez que de verdad le inquietaba, aunque más no fuera como posibilidad» (Semán 2011, 92). Los hijos testifican el desgaste, al tiempo que la madre emprende ciertos esfuerzos por ayudarlos a comprender lo que se encuentra a la vuelta, aunque ello no lo haga menos estrepitoso:

Llevaba algo así como una hora en casa, y si algo había cambiado definitivamente, nadie lo había explicitado. Pero lo cierto era que Rosa Gorstein, aquella mujer baja y compacta que se había puesto a la revolución y a la familia sobre sus espaldas, la enorme presencia, enana y morruda, que se distinguía en medio de la cosecha tucumana por los pechos enormes y las piernas blancas debajo de las faldas en las que se acopiaba durante horas las hojas de tabaco, ahora estaba sentada enfrente mío, con el cuerpo quebradizo de un pájaro azul, muriéndose en mis manos, revertida en su lugar en el mundo, acomodada para escuchar como un aprendiz menor y vulnerable de lo que su hijo tuviera para decirle (Semán 2011, 98).

El estado de Rosa es triste, se evidencia cómo cambió: pasa de ser Rosa Gorstein, una mujer cuya presencia invitaba a la reverencia, que combatió todo, que sacó adelante a sus hijos, a ser Rosa Gorstein, una versión esquelética, decolorada, disminuida de esa mujer, quien ya no puede hacerse cargo y aguarda «lo que su hijo tuviera para decirle». El contraste es demoledor, se pasa de la mujer que no dejó entrever sus dudas durante la

causa comunista al lado de Luis Abdela; que no se permitió quebrarse cuando su marido fue secuestrado; a una mujer que contempla su propia fragilidad, cuyos hijos se conmueven frente a ello.

Por su parte, Rubén debe asimilar un mundo en que ha perdido a su protectora: «Ahora, en la parrillita, atosigado de carne, Qué Quilombo, con sus años de haber sobrevivido, pensaba en que el problema de un ingreso tan accidentado a este mundo es como salvarse luego de una madre que te ha salvado no una, sino dos veces, de las garras del impío, que me amparó de la muerte y me salvó, para dejar sobre mí una nube terrible que me oprime» (Semán 2011, 108).

La partida de Rosa advierte un mundo lleno de dolor, sin redención para el hijo al que rescató y protegió, incluso de la voluntad comunista del padre. De igual manera, hay que observar que no todos pueden acompañar a Rubén:

«Lanotte, mi madre tiene un tumor en los huesos del tamaño de una sandía, que cada día se agarra de un órgano nuevo. Si esta noche le inyectoro huevo frito en el hígado igual se muere de cáncer.»

«Perdóneme, ¿pero entonces para qué me pregunta?»

Para confirmar las carencias de su raza, pensé en contestarle. Para darle una última oportunidad a usted, no a ella. Yo qué sé para qué lo llamo. Quizá lo llamo para reafirmar mi sentido de pertenencia a una comunidad en la que doctores y científicos seguimos teniendo algo que decir que es mucho más importante que lo que digan los demás, que el amor, más cerca de la crueldad (Semán 2011, 102).

Para el médico, no hay margen para conmovearse ni para ceder, controla su carácter, muestra mesura. Esto provoca ira en Rubén, quien descubre que sólo llama «para confirmar las carencias de su raza», esta oración final se suma a la siguiente «[p]ara darle una última oportunidad a usted, no a ella», que si bien inicia un nuevo enunciado, encadena su valor composicional al anterior. En suma, Rubén lo llamó para no sentirse solo, para acompañarse por la comunidad científica a la que pertenece, representada en el médico, pero cuya membresía no alcanza a cubrir la muerte de un ser querido. Este acercamiento al marco social de duelo y a la socialización de la pérdida revela que sólo podrá discutir y consolarse con su hermano Agustín, y con su novia, Clara.

Entra en juego una idea distribuida en la familia de Rosa: «que la educación es un instrumento de progreso era una verdad tan arraigada e improbable como la de que los pueblos que olvidan repiten su pasado» (Semán 2011, 37). Aunque parece una frase hecha cuestionable, ella enuncia el recurso que permitirá a Rubén aceptar la Muerte de Rosa, pues —aun cuando el dolor cercena la existencia e impide concebir el futuro— hay margen para catalogar el pasado, organizarlo, interpretarlo y, con ello, acercarse a distinguir y aceptar la transformación de mundo que implica la extinción de la madre, proceso equidistante del caso del padre, donde no hubo margen para organizar los signos y darles sentido.

Además de eso, Rubén y Agustín no se encuentran solos, se tienen entre ellos, incluso al hallarse enclaustrados en la esfera privada, que no por reducida deja de ser social. No experimentan el duro trance de convertirse en huérfanos después de los treinta en la soledad absoluta que trunca la socialización de la pérdida y contribuye al estado melancólico. La novela nos revela, entonces, que la pérdida silenciosa —como la de Luis Abdela— quema, se enraíza e infecta todo, mientras que cuando se pasa acompañado, el proceso suele terminar con un balance positivo.

Dialogar con los muertos: La Isla como espacio de duelo

Queda un trabajo de duelo por revisar, el cual, aunque no se trata del duelo principal en la novela, quizá sea el caso de análisis más interesante. He señalado ya, en varias ocasiones, que el dolor por el padre no surge solo, no es un proceso que se detone por la importancia de Luis Abdela en la vida de Rubén ni por su trascendencia como militante, sino por un fenómeno de contiguidad, huella de un procedimiento metonímico, con la madre, Rosa. Rubén deja en claro su visión sobre su padre tras leer la carta que legó Rosa:

Se había convertido en héroe, pero para mucho más (y para mucho menos) que para ser hombre. Porque, en la mirada torcida del Camarada Abdela, para seguir siendo un hombre

había que convertirse en héroe. Mi padre cita a Sartre y cita mal. Como Sarmiento, en el momento culminante de su vida, mi padre citaba mal justo al momento de rematar su conquista. [...] En pleno 1961, Abdela había quedado atrapado por su propia interpretación de aquel llamado atávico. Su patria era un lugar para la rutinaria tarea de levantar un país en caída (Semán 2011, 198).

El narrador protagonista consigue enfrentar a su padre, al Camarada Abdela; logra sacarlo de la burbuja infranqueable en que su estado de desaparecido lo había colocado para constar que su glosa del existencialismo de izquierda, junto con su interpretación de la historia, estaban erradas. Al transformarlo en un ente mundano más, del que se puede dudar, cuyas palabras no son monolíticas, lo confronta; asimila la pérdida al recuperarla dentro de un esquema axiológico que lo humaniza y que difiere del de su infancia y, sobre todo, al disponer de un espacio preciso para expresarse, para dolerse.

El llanto por la madre y el legado que deja permiten sanar la genealogía herida de los Abdela al recuperar, tras décadas de silencio, al padre⁶. A ese punto llega la novela, vale la pena trazar el itinerario hasta tal clímax. Hay que observar que el marco social, con respeto al duelo por el padre, se encuentra suspendido. Primero, por la explicación causal/final en relación con la detención del padre: en la escena de la despedida, Rubén acepta la promesa del regreso.

Además, durante el desarrollo del relato, nunca se alude directamente a su muerte cuando se habla sobre él con otras personas, se da por sentado que murió, mas no se

⁶ Aquí podría introducirse una consideración paralela referente a la corporalidad del padre y el valor de los pasajes de El Campo en los que se describe su sufrimiento: «Esta imagen horrorosa sirve, sin embargo, para visualizar otra muerte que le restituya la corporalidad a su padre. De esta forma, las imágenes del campo, al trabajar sobre la materialidad, buscan restituir el cuerpo ausente. Al lograr visualizar el cuerpo sufriente del padre el protagonista logra trascender su propio dolor ante la pérdida experimentada como sentimiento de abandono» (A. P. Badagnani 2012, 7). Aunque esta lectura resulta interesante, se perfila incompatible con mi exégesis. En primer lugar, no considero que las múltiples muertes del padre y los pasajes de El Campo se encaminen a restituir la corporalidad del padre como vehículo para el duelo, pues la materialidad también se consigue gracias al traslado metonímico en los objetos que Rosa lega a sus hijos. Asimismo, el trabajo de duelo, con el que «se logra trascender su propio dolor» no ocurre porque se identifique al padre sufriente —eso equivale a colocar el foco de la pérdida en el progenitor militante, no en el vástago que se duele—, deviene de la interpretación del pasado, que evoca el recorrido en El Campo y en La Isla. El duelo, visto de esta forma, permite restaurar a Rubén como sujeto de su dolor, al tiempo que coloca al Camarada Abdela como su objeto. Con ello también se quiebra un orden interpretativo que tiende a colocar como foco al desaparecido, a la llamada víctima directa.

comunica el deceso. No se nombra la pérdida, lo que impide que se le asigne un sentido pleno, se le interprete y se le ajuste a la realidad relacional compartida por los personajes de *Soy un bravo piloto...*

En relación con esto, hay que observar la actitud de Rosa: «El olor de los diarios viejos se sentía antes de abrirlas [las cajas donde guardaron los periódicos y los álbumes de recortes]. La idea de los recortes había sido de Rosa, después de que yo le dijera que con el tiempo que estaba pasando sin que volviera, papá se iba a perder de todas las noticias» (Semán 2011, 169). En un intento por proteger a su hijo, decide ocultar la realidad: elige seleccionar noticias, recortarlas y almacenarlas para Luis con el objeto de que Rubén no tenga que comprender que no regresará, lo sitúa en un espacio de supuesta protección. Instala al niño en un estado de suspensión:

«[...] Y nosotros no podemos seguir guardando diarios debajo de la cama. [...]»
«Pero es hasta que vuelva papá», volví a gritarle, ahora sí sintiendo la presión de las lágrimas estallándome en las mejillas y el calor subiéndome cada vez que Rosa me acariciaba con manos humedecidas.
«Hagamos los recortes, Rubencito, basta. A papá le va a encantar, vas a ver», dijo ella para terminar (Semán 2011, 171).

El pequeño recurre al presente de subjuntivo. La conjugación «vuelva» anticipa un tiempo potencial a ocurrir a corto plazo, similar a decir «hasta que regrese», sin embargo, no existe un plazo. Sólo la promesa del retorno que podría cristalizarse en cualquier momento, o no. Rosa se perfila incapaz de quebrar el sueño del infante y termina la discusión con un «Hagamos los recortes, Rubencito, basta»; de cierta forma, valida la esperanza del hijo al sumarse a la indefinición, al «cuando vuelva» que carece de una realización efectiva o de un complemento —por ejemplo «cuando vuelva a la noche»— que sitúe el regreso del padre en un punto cronológico preciso. A ello hay que agregar el cambio de casa: «Nuestra mudanza fue un aluvión de felicidad, como volver a insertar nuestras vidas de la ciudad de la que nos habíamos ausentado por años por causas de fuerza mayor» (Semán 2011, 168). La mudanza es símil de «volver a insertar nuestras

vidas en...», es decir, abandonar la casa del secuestro, el lugar donde los separaron de Abdela y al que presumiblemente regresaría equivale a volver a habitar la ciudad, retornar al mundo.

El movimiento ayuda a restaurar el orden quebrantado debido a la transgresión del Camarada Abdela, al disponer de un espacio simbólico para continuar con la vida y pasar página a la ausencia, aunque ello no implique que se superó, que se transitó por un período de duelo. Ni siquiera al interior de la familia socializaron la pérdida, pues recurrieron a paliativos como acumular diarios para aletargar el efecto que tendría hablar, nombrar la muerte del padre militante. El cambio de casa, en este sentido, delata la suspensión de un marco de duelo en la novela, porque se instaura el imperativo de no decir, de no contar, de no apelar a Luis Abdela, de mantenerlo en un estado fantasmal a espera de verlo regresar, aunque ahora no tendrá a dónde volver porque la casa que conoce ya no es suya. Mudarse también implica aceptar que no lo verán de nuevo.

A esto hay que sumar, claro, que durante el Proceso de Reorganización Nacional no se pudo hablar de las víctimas, mucho menos organizarles despedidas o funerales, pues —en semejanza con el hermano de Antígona— se encontraban fuera de cualquier red de cuidado y consideración humanos. El marco social del duelo se suspende también en el entorno social exterior a la familia —base de la comunicación con otros.

Ese limbo se perpetuará incluso en la democracia, dirigida por aquellos que politizan a las víctimas y las utilizan como moneda de cambio —el matrimonio regente de La Isla: Rudolph y The Rubber Lady, alegoría quizá de Cristina Fernández y Néstor Kirchner—: «“A ver, si se me permite la expresión, y si nadie empieza por ofenderse, la idea es... lo que estamos pensando sería algo así como un ‘Reconciliation Tour’. Y si uso la expresión en inglés no es para mandarme la parte, se imaginarán, yo sé que es algo

fashion, pero si lo hago es porque la idea de tener un ojo puesto en el turismo, que es lo que viene para la Argentina”» (Semán 2011, 263-264).

En el periodo referido, las víctimas se convierten en una herramienta de uso político con fines de intercambio económico: los monumentos a su dolor se encaminan a proveer de recursos a las arcas argentinas, no a mostrar el descontento, no a hacer memoria, así «la novela pone en tela de juicio la tendencia a cosificar el pasado no sólo porque facilita la mercantilización neoliberal de la memoria y por su complicidad implícita con la represión, sino también porque le negó al pueblo argentino la posibilidad de reelaborar su pasado de modo sostenido, exhaustivo e inclusivo, fuera a nivel individual o al de la sociedad» (Geeroms 2016, 167).

Así, el *copyright* del recuerdo junto con el proyecto del *reconciliation tour* representan la peor faceta de la democracia: su plan de lucrar con las narrativas militantes y establecer un puente entre el peronismo y el kirchnerismo a través de la historia de las víctimas más evidentes de la Junta. Los procesos memorialísticos se discuten, hay un diálogo sobre la hermenéutica del pasado con miras a instaurar un relato cuyos parámetros sirvan a los intereses de quien regente el espacio de rememoración compartido en sus esferas más influyentes, desde el oficialismo.

En palabras de Rudolph, uno de los dos directores de La Isla: «“¿Vos sabés que existe un copyright de lo que uno recuerda? Pero no de los contenidos, sino de su sentido, del mundo entero que incluye ese recuerdo. ¿O es que lo puede usar cualquiera?”» (Semán 2011, 76). La composición semántica del recuerdo, el elemento más relevante en los procesos de reminiscencia, pues establece la manera en que se conmemorarán los eventos (cf. Halbwachs 2004a; 2004b; Ricoeur 2013); se convierte en un instrumento, en un arma que se puede manipular al antojo de quien tenga la posición privilegiada entre las culturas del recuerdo.

De tal forma, quien establezca los parámetros controlará la imagen del pasado y, con ello, la configuración identitaria que se desprenda de ésta⁷. Esto cobra especial importancia en el caso argentino, porque la democracia kirchnerista se alineó con las exigencias de memoria de las víctimas para potenciar su hegemonía en el campo de rememoración público; sin embargo, lo que los organismos de activistas no notaron fue que los Kirchner explotaron tal sociedad: consolidaron la narrativa militante sólo para legitimar su régimen.

Con tales elementos, en particular los referentes al contexto privado, no es gratuito que en la novela analizada se acceda al padre por traslación metonímica desde la madre. La situación se magnifica cuando los hermanos abren la caja e identifican el contenido, además de la carta y la fotografía se halla el juguete: «estaba Chinastro, el regalo mítico que Luis Abdela había legado a sus hijos. [...] Los juguetes son, pero Chinastro es mío. Y te sobrevivió, a vos y a tu desafortunada frase, Camarada Abdela» (Semán 2011, 186). Así, Rubén consigue hablar de su padre con otro ser humano: su hermano. Lo hace con un tono lúdico, evidente en el apodo del militante y la ironía respecto a la supervivencia del juguete y la muerte de Luis. La madre lega al padre, reinagura la posibilidad de hablar de él para sus hijos. Activa un marco de duelo que sobrevolaba amenazante sobre sus cabezas, pero que no lograba condensarse. La suspensión finaliza y ahora pueden comunicar la pérdida, interpretarla y agregarla a su vida diaria.

El diálogo con el padre comienza cuando se increpa el único objeto que le sobrevivió: por metonimia, el juguete se convierte en padre y el padre se convierte en

⁷ Cabe destacar que la novela de Semán muestra pugnas en torno a la articulación de una memoria individual y colectiva, sobre la fijación de una historia valiosa públicamente que recoja los retazos de la infancia. Esto lo hace a través de la parodia —el humor va de la mano de Rudolph y The Rubber Lady—, así evidencia la complejidad en torno al establecimiento de políticas de la memoria, la simplificación extrema y la banalización de los recuerdos sobre la dictadura. La novela se acerca desde la ironía al conflicto que representa la institucionalización de una reminiscencia (A. P. Badagnani 2012, 8). Lo anterior, porque «lo cómico permite romper con la fijación rectificadora de la memoria, posibilitando la reelaboración del trauma de la desaparición desde nuevas necesidades creadas por un contexto individual y social cambiado» (Geeroms 2016, 159).

juguete. El reclamo se intensifica, abarca a todos los militantes ausentes: «... Pero vida hay una sola, y no sólo la de ustedes. La nuestra también es una sola, así que podrían aprovechar el paso del tiempo y rendir alguna cuenta, ¿no?» (Semán 2011, 144).

En la cita anterior hay un exhorto a las víctimas, a los desaparecidos, se les exige que hablen, que informen sobre sus actividades y lo que les sucedió en oposición al silencio de las fuerzas castrenses. También, el llamado a declarar se vincula con el hablar para reparar, para permitir a los que quedan continuar su vida y librarse de la carga que significa ser familiar de un desaparecido. Es un reclamo al narcisismo, al egoísmo revolucionario que se retrata en Luis Abdela. El tono cómico magnifica el efecto.

Ahora bien, este duelo tiene lugar gracias a las tensiones que ocurren en La Isla, un lugar dislocado del tiempo y del espacio al que se llega después de «un viaje muy tranquilo, que dura entre treinta minutos y una hora, según como esté el agua» (Semán 2011, 20). Asimismo, ahí se da una pérdida sensorial y un estado de relajación/desprendimiento generalizados que podría coincidir con efectos de estupefacientes: «Me levanté descansado cuando el sol ya llevaba tiempo adentro de la habitación. Tenía el cuerpo liviano, esa sensación de haber salido recién ahora de un agotamiento extenso y abrumador, aunque no tenía un punto de referencia respecto de qué era ese agotamiento, de dónde venía o qué había estado haciendo yo para producirlo» (Semán 2011, 62).

La posibilidad de que La Isla sea una alucinación bajo el efecto de las drogas se hace más fuerte si pensamos que Raquel —exnovia de Rubén y su guía en este espacio— se describe como un medio para acceder a la mariguana, tanto al interior como al exterior de La Isla: «Hacia unas cuantas semanas que Raquel había descubierto cómo traer porro desde dentro de La Isla y desde entonces buscaba cualquier momento para recrear nuestra íntima celebración» (Semán 2011, 139); también, hay que tomar en cuenta que para

Rubén, «el porro acentuó la búsqueda más obsesiva de una respuesta [respecto a la fisionomía y experiencia de La Isla], y cuando con el correr de las horas la paranoia se emancipó de su objeto, mi preocupación se transformó en una búsqueda general de la verdad, La Isla y de todo» (Semán 2011, 140). Los alucinógenos motivan en el narrador protagonista la necesidad de indagar; de igual manera, «[e]l efecto del porro en La Isla era muy extraño, empezando por el hecho de que el poco efecto alucinógeno que puede tener en la ciudad es una versión modesta de lo que es la vida cotidiana en La Isla» (Semán 2011, 140). Me gustaría añadir que, en La Isla, se vuelve recurrente el número 4' 20", en pasajes como éste:

Pero a la mañana, cuando salí a correr, sentí el cuerpo liviano y elástico y descansado, debía estar cerca de los cuatro minutos y medio, 4' 20" quizás, y ni siquiera lo sentía en las articulaciones. Salí de la casa sin despertar a Raquel cerca de las seis de la mañana, cuando recién amanecía y la playa todavía estaba fresca. El cuerpo de un atleta en plenitud después de haber pasado por un spa, no mi cuerpo verdadero. Una gacela liviana y fibrosa se había apoderado de mi cuerpo (Semán 2011, 222).

La morfología de La Isla corresponde a la de un espacio infinito que se (re)produce a sí mismo como un caleidoscopio: «no terminaba nunca, nunca nos ofrecía una señal de que tuviera final, o de que estuviéramos iniciando la curva que nos pusiera en dirección de regreso para completar una vuelta entera por la costa» (Semán 2011, 139).

Se trata de un lugar que no conoce final, una alteración geográfica donde el tiempo también se encuentra afectado; no obstante, conforme se avanza en ella se poseen más pistas para su comprensión:

La Isla empezaba a parecerse a un espacio mucho más preciso que lo que ofrece la primera impresión, un terreno de varias dimensiones, un poco distinto a los que yo podría estar acostumbrado en mis mapas satelitales, aun en los modelos más dinámicos que puedo obtener hoy con el trabajo sobre la digitalización de un proceso de formación, pero con su propia forma y dinámica. [...] Me explicó [The Rubber Lady] que su forma y tamaño y peso cambian con el tiempo. Qué novedad, dije yo para adentro. Y que también podía ser totalmente diferente de acuerdo a cada uno, en cada momento, a cómo la viera uno (Semán 2011, 83).

Cada uno construye su propia isla, la cual cambia dependiendo de las circunstancias: conforme se avanza, de acuerdo al momento en que uno se encuentre, su tamaño y forma

adquieren fronteras, disminuye, sus características se delinear. No se trata entonces de una edificación estable, fija, más bien se describe como una maleable. Las condiciones de su variación, de su modificación tienen que ver con la relación que se guarda hacia los sucesos de la última dictadura militar argentina y las pérdidas derivadas de ella.

Para el caso de Rubén, adquiere límites en la medida en que interioriza la afirmación de Raquel: «“... Ruby, criatura de Dios, lo que vos querés es seguridad, no verdad. Y hay que ser muy preciso con lo que uno pide”» (Semán 2011, 142). Rubén no depende de la verdad sobre lo que ocurrió con su padre, sino de la confirmación, de estar seguro de que murió. Saber cómo distinguir entre los dos estatutos le permite salir de La Isla; no obstante, su aprendizaje no termina ahí, pues también dialoga con el pasado y lo interpreta. Raquel le explica que lo que hicieron los revolucionarios, incluido su padre, fue «por la patria», a lo que Rubén responde: «“Pero nosotros también somos la patria. Nosotros somos la patria, así que no sé a quién estaban ofrendando la vida. ¿O quién se quedó esperándolos todo este tiempo? Si era por la patria podían haber vuelto a cenar y nos ahorrábamos el funeral» (Semán 2011, 145).

El diálogo con el pasado de Rubén contribuye a deslindar responsabilidades: las excusas desvinculantes del proyecto marxista se asumen como tales. Así, el narrador protagonista reconoce el sacrificio en aras de una utopía vacía, bosquejada tal vez por el ego de la generación militante, cuyos miembros redujeron la noción de patria a una promesa inmanente en el futuro, sin considerar el presente: ignoraron que la patria no sólo se despliega en el porvenir... también reside en la actualidad. Su necesidad de trascendencia los aplastó: los llevó del deseo de convertirse en *coétaneos de la eternidad* a convertirse en efigies del entramado utilitario de un poder democrático que los honra en la medida en que sean útiles para su narrativa de Estado. Las víctimas fundaron la era kirchnerista, la que se extiende hasta nuestros días, la que sobrevivió a Macri.

Ahora bien, La Isla también supone un espacio propio para la alucinación terapéutica: «Unos pocos metros más allá de nuestra habitación, espiando a los vecinos del living del edificio de enfrente, podía verse a dos personas conversando en un escritorio de por medio» (Semán 2011, 149). Así se abre el diálogo entre Aldo Capitán y Luis Abdela, del que Rubén será testigo y que glosará de vez en cuando.

La Isla se alza como un locus ficcional donde se propicia el diálogo con los muertos sin que se hable concretamente con ellos. Se les escucha, se debate con sus legados y acciones por medio del comentario y la glosa, a la manera de Garcilaso: aunque resulta imposible interpelarlos de frente para obtener una respuesta puntual, sus dichos y hechos se revisan, además de que se discuten para darles sentido, el pasado se comprende en la medida en que los muertos permanecen muertos y se acepta su incontrovertible estado durativo, sin que ello impida emprender un proceso hermenéutico sobre lo que fue.

Luego, la ínsula se perfila como el sitio en que el pasado se pondera y aprecia, mas sin el inocente deseo de modificarlo, con lo que se contribuye a facilitar el trabajo de duelo que inició fuera, en el mundo empírico de la diégesis cuando Rubén Abdela tuvo que empezar a recorrer el camino de la pérdida materna.

«“...Discutir con los muertos siempre es reconfortante, no sólo porque no responden, sino porque es un camino ya conocido, del mismo modo que recordar algo nuevo es mucho más trabajoso que dejar que las pequeñas descargas eléctricas sigan perforando los pocos y conocidos surcos del lóbulo temporal”» (Semán 2011, 77), dice *The Rubber Lady*. Esa es la misión de La Isla, con el matiz de que no se pelea con los muertos en sentido estricto, se le observa y se le glosa; además se les pregunta bajo el entendido de que no responderán, sin que ello anule o suspenda el valor del diálogo, pues la trascendencia se halla en su contribución a interpretar el pasado.

También, gracias a esta práctica se evita la totalización de las víctimas en la que «... terminan por ser una élite sodomizada por sus propios vasallos, que se apropian de la memoria como arma de vejación. ¿Quién va a tener la estatura moral para decir que no eran héroes, y víctimas?» (Semán 2011, 77).

Como se ha observado en muchos casos, las víctimas terminan por alienarse dentro de narrativas de diverso orden como una carta en blanco para eludir cualquier juicio o conseguir trato especial; asimismo, la categoría «víctima» en ciertos contextos se ha convertido en un escudo y espada que deviene en la evasión de responsabilidad...

A las víctimas no se les cuestiona porque, entonces, se pondría bajo tela de juicio su sufrimiento. No se puede dudar de ellas más que en La Isla, lo que deriva en la posibilidad de dolerse gracias a la revisión de una narrativa ya cristalizada, pues las víctimas se humanizan. Uno sólo puede enterrar a los muertos humanos.

La necesidad de revisar el pasado sin glorificarlo para integrarlo a la narrativa propia y dolerse por él ocurre aquí, sin tintas medias, sin perversiones moralinas que anulan todo comentario, sin importar la índole, sobre las víctimas. Tras experimentar esto, Rubén es capaz de mirar la pequeñez de La Isla y salir de ella porque su trabajo de duelo, la interpretación del pasado paterno que implica, finaliza con éxito: «Agarré la taza y me la llevé a la mesita. “Escuchame, el otro día, cuando se encontraron Abdela y Capitán, ¿te acordás que después de eso vimos la costa enfrente? Nunca la habíamos visto.” / “Es verdad” / “Y hoy a la mañana, por primera vez desde que estoy acá, pude dar una vuelta entera a La Isla”» (Semán 2011, 237).

Por ende, La Isla se torna abarcable porque el pasado ya no se desborda, porque el padre ha salido del estante de marfil en que se encontraba intocable, inasequible, para transformarse en un hombre mundano, que confundió su designio histórico y citó mal, pues uno sólo puede dolerse de lo que logra señalar en su entorno, no de lo que habita en

los inmensos caudales del heroísmo y la manipulación histórica. Hacer presentes a los muertos no implica sólo nombrarlos en la escena pública, sino caracterizarlos como personas propias, mundanas, tangibles, humanos, no héroes.

El fin de la omnipresencia: el nuevo mundo de los Abdela

En *Soy un bravo piloto de la nueva China*, Rubén muestra a su madre un mapa de explosión demográfica de Buenos Aires, sobre éste comenta: «“es distinto, ¿ves? La ciudad tiene un mismo color, ese rojo macizo, porque vive casi la misma cantidad de gente que en 1940, no tiene tanta variación. El resto, alrededor, se va haciendo más amarillo, porque creció un poco más, pero no tanto”» (Semán 2011, 97).

El mapa, entonces, no muestra la explosión demográfica esperada para un núcleo urbano de las dimensiones de la capital argentina; por el contrario, sus números permanecen constantes. No sería aventurado suponer que la causa del desarrollo trunco estriba en la represión militar y en las actividades terroristas, en la violencia que recorrió el país del Cono Sur desde su independencia hasta finales del siglo XX. No sólo aletargan el crecimiento los adultos que murieron y dejaron incontables huérfanos que asumieron sus números en el mapa, también la gente que salió en busca de un futuro más alentador, de uno en que perder la vida no fuera el precio a pagar por soñar con una utopía. Entre quienes no consiguieron contribuir a la densidad poblacional se halla Luis Abdela, cuyo trabajo de duelo emprendió y terminó su hijo, Rubén.

La genealogía se encuentra reparada. El componente hermenéutico del pasado familiar ha vuelto a funcionar. La novela nos muestra que se ha roto el ciclo, pues «In order to learn from an event, it is necessary to see it as something completed and no longer active in the present» (Ros 2012, 8). La repetición, por su parte, ha concluido y muestra de ello es que: «En el living no había cuerpos ni padres ni hijos, y por la ventana entraba

toda la luz del día y el ruido de los autos que a esa hora buscaban las calles con menos tránsito para salir cuanto antes de Buenos Aires» (Semán 2011, 284). Ya no se imagina la muerte ni sus variantes, en un tiempo y espacio dislocados.

El lugar donde se colocaba al padre desangrado, herido, colgado se ha integrado a las dinámicas cronotópicas del exterior, ya no se encuentra en el aislamiento, pertenece al resto de la realidad empírica que se despliega en la novela. La interpretación del pasado militante y de la enfermedad de la madre han conducido a la aceptación de la transformación de mundo, cuyo punto más elevado radica en la reinstauración del linaje. Después de la despedida final de Rosa y la repartición de los objetos que contenía la caja, Rubén aclara:

También tenía la foto y, en una cajita más pequeña, llevaba guardado a Chinastro. Hurgué con la mano adentro de la bolsa hasta palparlo con la mano, la lata fría y desapareja del muñequito todavía resultaba inmediatamente familiar al tacto de mis dedos, aun si no lograba recordar por qué razón lo habíamos terminado por llamar así. En cualquier caso, era el vehículo generacional perfecto para que mi futuro hijo tuviera su vínculo delgado y último con el viejo reinado (Semán 2011, 280).

Rubén regresa con su novia embarazada, carga consigo la fotografía familiar y el juguete, Chinastro. El pequeño avión de lata servirá como el nexo de su hijo con sus abuelos, uno que se describe como «delgado» y «último», clausurado: se puede mirar la historia, mas no emergerá ya en el presente para alienar a los descendientes de Rosa y Luis⁸. La reinterpretación del pasado familiar y el trabajo de duelo exitoso han llevado a Rubén a separarse de la condición de satélite del padre y de la ancla de su desaparición. Rubén consigue escapar de «la trampa de quien firma un reconocimiento de deuda en nombre del otro, de tal manera que el otro se halla comprometido sin saberlo, antes incluso de haber abierto los ojos, esta historia de niños es una historia de amor y es la nuestra»

⁸ También existe la interpretación contrastante en que el juguete, Chinastro, guarda dos funciones. Primero, se trata de un objeto que remonta al pasado, señala un tiempo histórico asociado a la emergencia de las izquierdas radicales en los sesenta y setenta. Segundo, es un objeto de carácter íntimo, parte del legado familiar que permite tender un puente generacional: el juguete es la forma de establecer una dinastía que se ancla en ese pasado, permitiendo su emergencia en el presente, su continuidad (cf. González 2018, 321-322).

(Derrida 2001, 113), que se encuentra en la herencia, pues logró deconstruir el pasado, asume la responsabilidad de ser un Abdela sin que ello lo consuma: «No hay herencia sin llamada a la responsabilidad. Una herencia es siempre la reafirmación de una deuda, pero es una reafirmación crítica, selectiva y filtrante» (Derrida 1998a, 106).

El pasado permanecerá ahí, concluido. Se ha desactivado su poder virulento para definir la vida del hijo. El legado fue procesado y la herencia ya no corresponde a la transmisión irreflexiva de una serie de objetos, historias, datos, nombres, sino que, gracias a la glosa, el narrador protagonista consiguió desplegar un espacio propio, autónomo, aunque con ciertos elementos pretéritos.

Rubén —a diferencia del personaje de la novela de Pron, quien decide continuar el legado del padre sin el menor cuestionamiento— funda su familia sobre su apellido, pero sin incorporar los espectros del terrible pasado que asoló a Argentina; conjuró el temor de Clara: «Rosa podía necesitar la paz interior de que su imperio se perpetuaba [es decir, que le comunicaran que tendría nietos en su lecho de muerte], pero Clara estaba más preocupada por el pequeño mundo de los vivos que su futuro hijo iba a tener que cargar» (Semán 2011, 281).

El hijo del personaje no vivirá a la sombra del cíclico temor militante, ya que enterraron a los abuelos: «podría dejar a los muertos enterrar a los muertos: eso no tiene sentido, eso es imposible. Sólo los mortales, sólo los seres vivos que no son dioses vivos pueden enterrar a los muertos. Sólo los mortales pueden velarlos y velar sin más» (Derrida 1998a, 195).

Soy un bravo piloto de la nueva China es una novela fragmentada en la que el tiempo y el espacio se dislocan para dar lugar a posibilidades increíbles, sobre todo en el espacio

de La Isla. Queda claro que el pasado de la dictadura, en el que se enmarca la muerte del padre, parece invadir la realidad del narrador protagonista en cualquier momento. Sin embargo, esto no adquiere relevancia hasta que la madre comienza a morir.

Entonces, se pondrá en marcha un marco social de duelo, relativo a la pérdida de Rosa. Éste, a su vez, mediante un fenómeno metonímico permitirá revisar la historia del padre de una manera objetiva, no condescendiente. Rubén —proyección autoficcional de Ernesto Semán— adquirirá la capacidad de observar el pasado gracias a La Isla, de cuestionarlo y de glosarlo. Actividades que apuntarán a la interpretación del pretérito de la familia Abdela, con lo que se conseguirá concluir satisfactoriamente el trabajo de duelo, además de aceptar la herencia.

Así, Rubén, como personaje en duelo, se asume hijo de su padre y de su madre, mas rompe con la semántica militante —de desaparición y victimización— en la narrativa familiar al comenzar su propia familia. Su hijo será nieto de Rosa y de Luis, el revolucionario marxista, tendrá su conducto a ese pasado rojo con Chinastro, no obstante, eso no lo definirá, pues a lo largo de la novela ese pasado diegético va dejando de ser el núcleo de la identidad de Rubén, por lo que su nonato no sufrirá el traslado metonímico que lo conducirá a replicar la historia del abuelo.

El hijo, de tal manera, se convierte en padre, pero no en *su padre*... lo hace en uno para su propio hijo. El duelo liberador ha ocurrido, tras la negativa a los deudos, el marco social de duelo emerge. Se respeta la historia, sin que se le utilice como estandarte o seña inequívoca de identificación.

Al mismo tiempo, la novela despliega otros duelos, incluido uno irregular: el de quienes participaron de la represión durante el Proceso de Reorganización Nacional. La focalización en Aldo Capitán y otros represores, durante los pasajes de El Campo, revela que tanto él como sus socios tenían dudas sobre sus actividades. El cuestionamiento inicia

al pensar si se le puede llamar «guerra» a un enfrentamiento como éste; se apresura cuando uno de ellos se pregunta cómo será el tratamiento que les den en caso de una derrota en la que las fuerzas armadas ya no tengan control sobre la narrativa argentina; se hace innegable cuando Vieira establece un nexo con las «subversivas».

Según un traslado metonímico —la hermana comparte semas con las detenidas—, consigue restaurar la humanidad del cuerpo militante, del enemigo, lo que lo obliga a dolerse por ellos. Sin embargo, es el único que lo hace en ese entonces... Aldo Capitán enfrentará el arrepentimiento y a la restauración del cuidado al cuerpo militante después, cuando pida perdón a Luis Abdela. Ahí se evidencia algo interesante: la narrativa democrática convirtió al represor en el enemigo, lo apartó de cualquier humanidad y de cualquier cuidado. Por ello, terminada la dictadura, los estamentos más bajos del esquema, quienes obraron así porque su formación los obligaba a acatar órdenes sin reflexión, no tuvieron margen para dolerse, pues nadie los acompañaría en su pena. El efecto adquiere una dimensión estridente cuando Fausto, el hijo de Capitán, lo asesina a causa de sus actividades durante la dictadura. No sólo se encuentran al margen, sino que esto provoca que sus propios hijos no consigan reevaluar el pasado y los condenen sin más, con lo que no sólo se quiebra de manera indiscutible el vínculo con el padre, sino que se extingue también la posibilidad de continuar el linaje.

La dictadura trató de borrar al izquierdista, la democracia hizo lo mismo con el militar, a juzgar por el gesto brutal de *Soy un bravo piloto...* de una manera tremendamente exitosa, según los mecanismos representacionales que se delatan en la diégesis.

CONSIDERACIONES FINALES

Conjurar a los muertos

Sarah Fier: The truth will come out. Maybe not today, and maybe not tomorrow, but it will. The truth shall be your curse. I will shadow you for eternity. I will follow you forever... And everything you take, and everyone you harm... you will feel the grip of my hand. I will show them what you have done. I will never let you go.

Fear Street Part Three: 1666, Dir. Leigh Janiak

En años recientes, aparecieron dos productos visuales que llamaron mi atención. El primero de ellos se trata de la tercera parte de la trilogía *Fear Street* (2021), dirigida por Leigh Janiak; el segundo es la serie *Dark* (2017-2020), creada por Baran bo Odar y Jantje Friese. Una línea de la primera abre estas consideraciones finales.

El filme trata del dolor que infecta a un pueblo: la familia Goode pacta las vidas de otros a cambio de prosperidad; los asesinos seriales van y vienen, fortalecen una leyenda urbana que oculta el verdadero motivo del dolor: la verdad a la que Sarah Fier —acusada y sentenciada por brujería mediante falsos testimonios— condena a aquellos que mintieron sobre ella. El pasado consume al presente hasta que la protagonista consigue descifrar la historia y restaurar el relato de su comunidad.

En la serie alemana ocurre algo similar. El tiempo se encuentra desmembrado: hay una repetición cíclica de 33 años que, a su vez, provoca el quiebre de la cronología en tres universos alternos debido a un incidente, a un dolor que luxó el mundo de origen. Los protagonistas deben, por ende, rastrear el suceso cero —que se oculta entre otros gracias a procedimientos metonímicos— para (re)estructurar el tiempo dislocado.

En ambos casos, la reintegración de la línea y la evasión de la repetición dependen de la (re)interpretación del pretérito y de la (re)escritura de la historia para superar el estado melancólico y dar pie al trabajo de duelo, suspendido por la alteración de las condiciones de emergencia de su marco social. Lo mismo ocurre con las ficciones tratadas en este estudio: se busca el reconocimiento de un objeto de dolor y el despliegue de un marco social de duelo —suspendido por máximas que nacen en el espacio social privado y que se reproducen en las siguientes esferas del contexto que despliega la diégesis— con el fin de superar el estado melancólico que se relaciona con el saber que hay *ceniza* de un bien perdido (cf. Derrida 2009) que choca con un entorno que no facilita la aprehensión de esos residuos para cifrar el dolor, en otras palabras, ontologizar la pérdida (cf. Derrida 1998a).

El trabajo de duelo y la memoria dependen de manera directa de la labor hermenéutica, de la interpretación que permite la desactivación de un relato espectral; además de la inclusión del cuerpo —que se construye mediante sinécdoque o metonimia, originadas en los remanentes mínimos— en los esquemas de cuidado que afianzan el marco social de duelo. De ahí la importancia de emprender una revisión epistemológica sobre el trabajo de duelo en el capítulo dos: una dilucidación profunda que combina ideas de pensadores que van desde Émile Durkheim hasta Judith Butler. La discusión deriva en perfilar el trabajo de duelo como un entramado colectivo.

Asimismo, la naturaleza de este entendimiento lleva a pensar que la melancolía se origina en la imposibilidad de un marco social de duelo, ya sea porque su emergencia se encuentra condicionada o suspendida; o porque sus facultades se ven limitadas al no conseguir delinear un objeto de dolor estable, ya que su comprensión se aleja de la narrativa impuesta por redes externas o no se le consigue identificar por completo, a pesar de sus rastros. Las novelas de los hijos, al desligarlas de la loa a la generación militante y

volver al vástago el sujeto del enunciado, el doliente, permiten reconocer estos mecanismos en relación con la dictadura cívico-militar argentina con respecto a la llamada segunda generación.

No obstante, como lo demuestran los análisis textuales, superar la pérdida sólo se logra cuando la historia se valora desde una (re)construcción del militante —tanto en su condición de «persona» cuanto en lo que respecta a su narración, a su pasado y presente— que privilegie su carácter humano, es decir, desde lo privado y según las redes relacionales que estableció con quienes lo conocieron. En otras palabras, para que el trabajo de duelo funcione y se supere la emergencia espectral del objeto de duelo —relacionada con la melancolía— se precisa de identificar ese objeto y caracterizarlo como algo mundano, propio.

El narrador protagonista de *Soy un bravo piloto de la nueva China*, de Ernesto Semán, consigue concluir de manera exitosa su trabajo de duelo por el padre cuando lo nombra en el espacio social privado, lo baja a tierra y lo separa de cualquier relato heroico-martirizante, enarbolado en torno al régimen castrense que asoló a Argentina entre 1976 y 1983. Lo mismo ocurre, por ejemplo, en *Aparecida* (2015), otra novela de hijos, escrita por Marta Dillon, donde la restitución del cuidado a los pocos huesos de la madre —que por procedimiento sinecdóquico se convierten en un cuerpo entero— se debe a la humanización. La novela trata sobre el proceso de enterrar —y despedirse— de un cuerpo muerto durante la dictadura y encontrado en la democracia, por ende, podría analizarse con las herramientas esbozadas en esta tesis. Queda pendiente un estudio —para el caso del vínculo entre literatura y duelo en el caso de los hijos argentinos— que incorpore otras novelas para admirar un panorama más general del problema. Textos como *Una misma noche* (2012), de Leopoldo Brizuela, *Los pasajeros del Ana C.* (2012), de Laura Alcoba, o *Una muchacha muy bella* (2013), de Julián López.

De esta suerte, observo que uno sólo puede dolerse por lo que es humano, por lo que es propio, por lo que es mortal: un mortal no puede ejercer trabajo de duelo por un dios, una deidad no puede *ser cuidada* —su labor, para empezar, es cuidar— por un hombre...

Luego, cualquier trabajo de duelo que se emprenda por un sujeto u objeto que habite en un mundo etéreo fracasará de manera estrepitosa. Restaurar la humanidad del relato militante, cuya condición monolítica revisé en el capítulo uno, es el primer paso para que los hijos se duelan por sus padres y por la derrota que, como lo plantea Patricio Pron en *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, les heredaron. En este sentido, se observa que el mecanismo mimético —propio de mimesis I, según Paul Ricoeur (2017; 2018)— (re)presenta un objeto de dolor convulso que se halla supeditado a narrativas que tienden a alienarlo, a colocarlo en un estatuto inalcanzable, que debe discutirse, interpretarse, deconstruirse. El motivo del dolor, oculto por metonimia detrás del relato totalizador militante, debe conocerse para conjurar al espectro. Las novelas que desestabilizan el monopolio —propio del victimocentrismo— en el relato encarnan la posibilidad de un trabajo de duelo exitoso. La diégesis genera un mundo de interacción humana donde el duelo ocurre.

El panorama ficcional adquiere una nueva dimensión cuando se le piensa en relación con mimesis II, es decir, lo que se hace con ese referente de la realidad empírica. Cuando el procedimiento mimético muestra la *imitación* de ese pasado totalizado y su (re)producción infinita, como si se colocara la imagen en una casa de espejos que recrea un fotograma una y otra vez. Este tipo de espejismo asuela y encarcela a quien lo mira, además de que trasluce la imposibilidad de un trabajo de duelo exitoso. En *El espíritu de mis padres...*, por ejemplo, se percibe esta situación: las máximas del pasado se imponen al presente. Además, el narrador protagonista decide asumirse en la narrativa teleológica

de la militancia argentina de las décadas de 1960 y 1970; las técnicas narrativas lo conducen a definirse por medio de esa visión de mundo al filiarse al relato paterno sin ponderarlo.

En un principio, el personaje parece dolerse por su infancia y por su padre; sin embargo, conforme avanza el relato, se ve seducido por los vectores que su progenitor imprimió a la historia —tanto personal como social de la última dictadura militar argentina—, de esta suerte, su dolor se desplaza para privilegiar la narrativa paterna. El marco de duelo incipiente se suspende de nuevo, la ceniza choca con un espacio poco receptivo que no logra caracterizarla, sino que refrenda su espectralidad. La diégesis coloca al Patricio Pron Ficcional en la repetición vertiginosa, en el tiempo cíclico y fantasmagórico que su padre preparó para Alicia, para la historia de la militancia.

El efecto de sentido de *El espíritu de mis padres...* es brutal: mientras el pasado se encuentre cristalizado, no habrá lugar para el trabajo de duelo ni para el desarrollo de la individualidad de los llamados hijos al margen del pasado militante. La ausencia de visión crítica los conducirá a repetir el tiempo cíclico, a reproducir el dolor una y otra vez sin conseguir librarse de él, a no poseer una identidad propia, ya que se carece de una narrativa diferenciada que no dependa del aparato axiológico establecido por los progenitores y quienes los han secuestrado para consolidar su espíritu institucional.

Asimismo, gracias a mímesis II, este tipo de novelas permiten la emergencia —aunque no siempre su consecución— de un trabajo de duelo que sería imposible en la realidad empírica a causa de las políticas de la memoria en turno —también recreadas en los textos—, las cuales, si bien se encarnan en la tensión propia del campo de rememoración compartida, dominan el *locus* mnemónico gracias a la alianza entre el estado kirchnerista y los principales grupos de activistas en Argentina: Madres, Abuelas e H.I.J.O.S. En novelas como *Soy un bravo piloto...*, se devela la emergencia de un marco

social de duelo que permite lamentarse por personas de carne y hueso, que no fueron héroes. La discusión del pasado da pie a la consecución del duelo, tanto así que en textos del corte de *El espíritu de mis padres...* donde el pretérito no se interpreta y se mantiene sólido, no hay un trabajo de duelo efectivo.

Entra en juego mimesis III. Al ser las novelas dispositivos culturales que se incorporan a tensiones socio-culturales y tienen capacidad de incidir en los imaginarios colectivos, además de poseer cualidades para elaborar ciertos códigos que sostienen la realidad empírica, permiten la conclusión del trabajo de duelo en el mundo que habitamos todos. En esta línea, la lectura encarna el acompañamiento: al pasar los ojos por los duelos de las proyecciones autoficcionales de los autores extratextuales, acompañamos a los segundos en la expresión pública de su pena, lo que conlleva —como se expuso en el capítulo dos— su validación porque *cuidamos* de ellos, de esta suerte, se garantiza la efectividad del mecanismo.

El trabajo de duelo trasciende el universo diegético al incorporarse a las tensiones socio-culturales del mundo empírico en el que ocurre la literatura y conlleva la solución exitosa de un marco social de duelo —por lo menos en el caso de la obra de Semán— que se encontraba suspendido debido a las regulaciones imperantes en la realidad relacional. Se restaura el tiempo dislocado, ya no será el de la repetición alienante propia de la cronología espectral: se quiebra el ciclo fantasmagórico asociado con los procesos de rememoración posdictatoriales y con el duelo postergado o suspendido.

Aunque no es tema de discusión del trabajo, me gustaría puntualizar de manera sucinta que si bien las novelas de los hijos por lo común enraízan sus tramas en el núcleo familiar, no se trata de novelas fundacionales, como algunos estudiosos señalan, sobre todo al leerlas en relación con un breve pasaje de *Escribir en el aire* (Cornejo Polar

2011)¹. La novela fundacional surge en un contexto socio-político-cultural de cambio, además de que son explotadas por circuitos de poder para lograr que se empalmen con procesos de producción de sentido para la identificación nacional. A esto hay que sumar que este tipo de narraciones se alinean con los valores del proyecto de Estado en turno con el fin de colmar el imaginario con la familia ideal, según una alegoría fundacional (véase: Sommer 1991).

En contraste, las producciones literarias como las analizadas a lo largo de este trabajo no surgen en un momento de coyuntura política, pues para cuando aparecen — después de 2010—, el modelo de organización kirchnerista ya estaba más que consumado. Asimismo, muchos de estos relatos reniegan de lo argentino, pues construyen personajes como Rubén Abdela. Por ende, su papel en el imaginario colectivo no resulta en la propuesta de un prototipo de ciudadanía ideal, podría decirse, incluso, que su relación con el aparato cívico argentino va contra la corriente. El lector debe advertir que la etiqueta «fundacional» se ha usado de manera muy laxa con *corpora* de esta índole.

Por último, las novelas que componen esta investigación —y las de los hijos, en general— permiten distinguir la dificultad para sostener un vínculo crítico con el pasado de la izquierda militante argentina de las décadas de 1960 y 1970, según los remanentes de los parámetros representacionales del mundo empírico evidentes en la (re)presentación del objeto de mimesis. A ello hay que sumar que la crítica literaria se ha interesado de manera sistemática en rastrear a los padres en las ficciones de los hijos.

En este tenor, la aportación medular de este trabajo se perfila en puntualizar que la labor de la crítica sobre las novelas de los hijos se emprende, en muchos casos, con el fin de sacralizar las normas del relato militante, lo que deviene en supeditar la interpretación. Ésta, tanto de las novelas como de los militantes y sus historias, debe partir

¹ El pasaje corresponde a las primeras páginas dedicadas al análisis de *Aves sin nido* (1889), de Clorinda Matto de Turner.

de lo mundano, no de la figuración heroica de un pasado distante. Hay que poner el acento en lo que hacen las obras de los hijos con esa convulsión histórica, no en verificar el aparato axiológico de la democracia kirchnerista y la sublimación de las víctimas.

El despliegue diegético evidencia que los muertos y desaparecidos son el objeto, no el sujeto de la trama. Pese a la recurrencia de ciertos críticos a aseveraciones que podrían resumirse en la línea: «la literatura de los hijos los reconcilia con el pasado militante de sus padres», este estudio demuestra que, más bien, elaboran el trabajo de duelo suspendido por la narrativa heroica, lo que permite que estos sujetos de enunciación se reconcilien consigo mismos —o no, como en el caso de *El espíritu de mis padres...*, donde más bien se explicita el porqué resulta imposible reparar el lazo. El modelo de análisis y el marco conceptual podría aplicarse a otras narrativas de la posdictadura, como las uruguayas y chilenas, con el fin de convertir a los que sobrevivieron —y perdieron— en objetos de su propio dolor.

El rumbo de este trabajo me lleva a pensar en cómo discursiva y retóricamente se han configurado modelos representacionales para el duelo y la pérdida en América Latina desde el inicio de la tradición hispánica. A reserva de plantear la posibilidad de entender el duelo con los elementos propios de cada época, considero que este trabajo puede ser punto de partida para acercarse a obras tan antiguas como *Comentarios Reales* (1609), de Garcilaso de la Vega, el Inca, obra que incorpora la derrota indígena al marco conceptualizador europeo. Me pregunto cómo la literatura funge como un espacio para la expresión del duelo en este caso. Asimismo, creo que las consideraciones teóricas y metodológicas podrían aplicarse a otros cronotopos literarios, incluso en otras lenguas.

Otra idea que surgió, en la recta final de este estudio, fue el papel de la distribución editorial y crítica de las novelas de los hijos argentinos. En primer sitio observo que, fuera de obras celebradas con premios importantes como *Una misma noche* y otras con autores

reconocidos en el sistema literario internacional como *El espíritu de mis padres...*, las obras de los hijos son de difícil acceso, pues en su mayoría corresponden a tirajes únicos de entre 200 y 500 piezas con distribución concentrada en Argentina. Asimismo, percibí que obras, como *Diario de una princesa montonera*, alineadas de mejor manera con las políticas de memoria del kirchnerismo son más leídas, distribuidas y criticadas. Por ello, valdría la pena preguntarse ¿cómo los mecanismos editoriales han configurado la constelación literaria de los hijos y cuál ha sido su influencia en la crítica de estos materiales?

La crítica *comprometida*, que se dedica a rastrear el dolor de los izquierdistas de los sesentas y setentas del siglo pasado en cualquier producto literario que mire —aunque de reojo— el pasado dictatorial, *comprometió* su *capacidad crítica* en aras del victimocentrismo. El verdadero peligro está ahí: en cómo una serie de valores extraliterarios modifican el repertorio teórico-analítico, y así conducen al exégeta a un tipo de ceguera que suspende su capacidad de juicio, porque las gafas con las que mira fueron hechas para sacralizar al militante (cf. Derrida 2018, 17).

Toda crítica literaria, nos recuerdan Doris Sommer (cf. 2020) y Otmar Ette (cf. 2015, 2018), encarna una postura ética, sobre todo aquélla que reclama moral al crítico: uno no debe ni puede banalizar su actividad para alinearse con la moral en turno, eso equivale a cancelar el potencial desestabilizador de nuestro discurso (cf. Asensi Pérez 2011).

Al finalizar este trabajo, me pregunto dos cosas: primera, ¿por qué la crítica literaria cede frente a las máximas con las que se saturó el campo de rememoración compartida? Segunda, ¿qué directrices discursivas han configurado la *representación* literaria de la violencia y su hermenéutica en América Latina?

BIBLIOGRAFÍA

- Alberca, Manuel. 2007. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- . 2012. «Las novelas del yo». En *La autoficción. Reflexiones teóricas*, editado por Ana Casas, 125-149. Madrid: Arco/Libros.
- Alberione, Eva. 2018. «Narrativas contemporáneas de exiliadxs hijxs: esa particular manera de contar-se». En *Exilios: un campo de estudios en expansión*, editado por Soledad Lastra, 197-210. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Almerich, Arcidiano de Antiochia. 1963. *La fazienda de ultramar. Biblia Romanceada et Itinénaire Biblique en prose castillane du XIIIe siècle*. Editado por Moshé Lazar. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- Anónimo. 2001. *Poema de Mio Cid*. Editado por Ian Michael. Madrid: Castalia.
- Apfelbaum, Erika. 2010. «Halbwachs and the Social Properties of Memory». En *Memory. Histories, Theories, Debates*, editado por Susannah Radstone y Bill Schwarz, 77-92. New York: Fordham University Press.
- Asensi Pérez, Manuel. 2011. *Crítica y sabotaje*. Madrid: Anthropos.
- Auerbach, Erich. 2017. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Traducido por Ignacio Villanueva y Eugenio Ímaz. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Avelar, Idelber. 1999. *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durham: Duke University Press.
- Badagnani, Adriana. 2013. «¿Cómo se hace un autor? Laura Alcoba y el exilio de segunda generación». *Malas artes. Revista de teoría y crítica de la cultura*, núm. 2-3: 63-79.
- . 2014. «La representación fragmentaria de la dictadura en la literatura argentina reciente. La utilización de fotografías en las novelas de Ernesto Semán y Patricio Pron». En *V Congreso Internacional de Letras*, 265-269. Buenos Aires: Universidad Autónoma de Buenos Aires.
- Badagnani, Ana Paula. 2012. «Representaciones de la dictadura. La mirada reciente de la literatura y las ciencias sociales». En *VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*. La Plata.
- . 2013. «La construcción de las memorias mediante los archivos personales de los hijos de desaparecidos: Ernesto Semán, Mariana Eva Pérez y Ángela Urondo Raboy». En *VI Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística*. La Plata.
- Balleta, Edoardo. 2018. «Fotografía y testimonio: mundos entrecruzados entre la imagen y la palabra en la post-dictadura argentina». En *Memoria de la ficción, ficción de la memoria: entre el ritual y la crítica*, editado por María A. Semilla Durán, Marie Rosier, y Sandra Hernández, 199-219. Columbus: Alter/nativas y Université Lumière Lyon 2.
- Blejmar, Jordana. 2014. «Copyright de la memoria, autoficción y novela familiar en *Soy un bravo piloto de la nueva China*». *Kamchatka*, núm. 3: 169-179.
- . 2017. *Playful Memories. The Autofictional Turn in Post-Dictatorship Argentina*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Booth, W. James. 1999. «Communities of Memory: on Identity, Memory, and Debt». *The American Political Science Review* 93 (2): 249-263.

- Brault, Pascale-Anne, y Michael Napas. 2005. «Introducción». En *Cada vez única, el fin del mundo, de Jacques Derrida*, editado por Pascale-Anne Brault y Michael Napas, traducido por Manuel Arranz. Valencia: Pre-Textos.
- Brizuela, Leopoldo. 2012. *Una misma noche*. Ciudad de México: Alfaguara.
- Butler, Judith. 2006. *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*. New York: Verso.
- . 2016. *Frames of War When Is Life Grievable?* New York: Verso.
- . 2021. *The Force of Nonviolence: An Ethico-Political Bind*. New York: Verso.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando. 2014. «Teatralidad, itinerancia y lectura: sobre la tradición teórica de la autoficción». En *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, editado por Ana Casas, 25-43. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Calveiro, Pilar. 2004. *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- Casas, Ana. 2012. «El simulacro del yo: autoficción en la narrativa actual». En *La autoficción. Reflexiones teóricas*, 9-42. Madrid: Arco/Libros.
- . 2014. «La autoficción en los estudios hispánicos». En *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, editado por Ana Casas, 7-21. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Cohn, Dorrit. 2000. *The Distinction of Fiction*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Colvin, Andrea. 2018. «La transmisión intergeneracional y la crisis de la memoria en *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, de Patricio Pron». En *Memoria de la ficción, ficción de la memoria: entre el ritual y la crítica*, editado por María A. Semilla Durán, Marie Rosier, y Sandra Hernández, 330-350. Columbus: Alter/nativas y Université Lumière Lyon 2.
- Corominas, Joan. 1984a. «Contar». En *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico. Tomo II. CE-F*, 180-181. Madrid: Gredos.
- . 1984b. «Doler». En *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico. Tomo II. CE-F*, 513. Madrid: Gredos.
- . 1984c. «Ligar». En *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico. Tomo III. G-MA*, 647-648. Madrid: Gredos.
- . 1984d. «Luto». En *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico. Tomo III. G-MA*, 718. Madrid: Gredos.
- . 1985. «Narrar». En *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico. Tomo IV. ME-RE*, 214. Madrid: Gredos.
- Dalmaroni, Miguel. 2003. «La moral de la historia: Novelas argentinas sobre la dictadura (1995-2002)». *Hispanamérica*, núm. 96: 29-47.
- . 2004. *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina 1960-2002*. Santiago: Editorial Melusina y RIL editores.
- Daona, Victoria. 2017. «Las voces de los/as hijos/as de desaparecidos/as en Argentina: un género». *El taco en la brea*, núm. 6: 37-55.
- Darriussecq, Marie. 2012. «La autoficción, un género poco serio». En *La autoficción. Reflexiones teóricas*, editado por Ana Casa, traducido por Enric Sullá, 65-82. Madrid: Arco/Libros.
- Dema, Pablo Darío. 2017. «Pasado en disputa y utopía política en la literatura argentina de los hijos de militantes políticos de la década de 1970». *Boletín GEC*, núm. 21: 97-114.
- Déotte, Martine. 2000. «Desaparición y ausencia de duelo». En *Políticas y estéticas de la memoria*, editado por Nelly Richard, 93-97. Santiago: Editorial cuarto propio.

- Derrida, Jacques. 1998a. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Traducido por José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti. Valladolid: Trotta.
- . 1998b. «Introduction: Desistance». En *Typography*, de Philippe Lacoue-Labarthe, editado por Christopher Fynsk, 1-42. Stanford: Stanford University Press.
- . 1998c. *Políticas de la amistad seguido de El oído de Heidegger*. Traducido por Patricio Peñalver y Francisco Vidarte. Madrid: Trotta.
- . 2001. *La tarjeta postal. De Sócrates a Freud y más allá*. Traducido por Haydée Silva. Ciudad de México: Siglo XXI editores.
- . 2005. *Cada vez única, el fin del mundo*. Traducido por Manuel Arranz. Valencia: Pre-Textos.
- . 2008. *Memorias para Paul de Man*. Traducido por Carlos Gardini. Barcelona: Gedisa.
- . 2009. *La difunta ceniza/Feu la cedre*. Traducido por Daniel Álvaro y Cristina de Peretti. Buenos Aires: La cebra.
- . 2017. *Perdonar lo imperdonable y lo imprescriptible*. Traducido por Carlos Contreras Guala y Javier Agüero Águila. Santiago de Chile: LOM ediciones.
- . 2018. *Memorias de ciego. Del autorretrato y otras ruinas*. Traducido por Tupac Cruz y Bruno Mazzoldi. Bogotá: Universidad de Los Andes.
- . 2019a. *De la gramatología*. Traducido por Óscar del Barco y Conrado Ceretti. Estado de México: Siglo XXI editores.
- . 2019b. *Márgenes de la filosofía*. Traducido por Carmen González Marín. Madrid: Cátedra.
- Díaz Facio Lince, Victoria Eugenia. 2019. *La escritura del duelo*. Bogotá: Universidad de Los Andes y Universidad EAFIT.
- Diéguez, Ileana. 2013. *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Ciudad de México: Ediciones DocumentA/Escénicas.
- Dillon, Marta. 2017. *Aparecida*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Douailler, Stéphane. 2000. «Tragedia y desaparición». En *Políticas y estéticas de la memoria*, editado por Nelly Richard, 99-104. Santiago: Editorial cuarto propio.
- Dobrovsky, Serge. 2012. «Autobiografía/verdad/psicoanálisis». En *La autoficción. Reflexiones teóricas*, editado por Ana Casas, traducido por David Roas, 45-64. Madrid: Arco/Libros.
- Drucaroff, Elsa. 2011. *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- Durkheim, Emilé. 2014. *Las formas elementales de la vida religiosa*. Traducido por Ana Martínez Arancón. Madrid: Alianza editorial.
- Elgueta, Gloria. 2000. «Secreto, verdad y memoria». En *Políticas y estéticas de la memoria*, editado por Nelly Richard, 33-40. Santiago: Editorial cuarto propio.
- Ette, Ottmar. 2015. «La filología como ciencia de la vida. Un escrito programático en el año de las humanidades». En *La filología como ciencia de la vida*, editado por Ottmar Ette y Sergio Ugalde Quintana, traducido por Ute Seydel, Elisabeth Siefer, y Sergio Ugalde Quintana, 9-44. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- . 2018. *El caso Jauss. Camios de la comprensión hacia un futuro de la filología*. Traducido por Rosa María Sauter de Maihold. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México y Almadía.
- Even-Zohar, Itamar. 1999. «La posición de la literatura traducida en el posistema literario». En *Teoría de los polisistemas*, editado y traducido por Montserrat Iglesias Santos, 223-231.

- . 2017. «El sistema literario». En *Polisistemas de la cultura (un libro electrónico provisional)*, traducido por Ricardo Bermúdez Otero, 29-48. Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv.
- Fandiño, Laura. 2016. «Las memorias de los hijos en la literatura argentina y chilena. Sobre la transmisión y la recepción de los legados en torno al pasado traumático». *Cuadernos de la ALFAL*, núm. 8: 139-149.
- Forcinito, Ana. 2006. «Narración, testimonio y memorias sobrevivientes: Hacia la posmemoria en la posdictadura uruguaya». *Letras femeninas* 32 (2): 197-217.
- Foucault, Michel. 2016. *El orden del discurso*. Traducido por Alberto González Troyano. Ciudad de México: Tusquets.
- Freud, Sigmund. 2002. «Duelo y melancolía». En *Obras completas. Tomo XIV*, traducido por José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu.
- Galende, Federico. 2001. «Postdictadura, esa palabra». En *Pensar en/la postdictadura*, editado por Nelly Richard y Alberto Moreiras, 143-152. Santiago: Editorial cuarto propio.
- Gallegos Cuiñas, Ana. 2015. «Comienzos de la novísima novela argentina (2001-2011)». *Hispanamérica*, núm. 130: 3-14.
- Gane, Mike. 2011. *On Durkheim's Rules of Sociological Method*. Oxfordshire: Routledge.
- García, Victoria. 2016. «Testimonio y ficción en la Argentina de la postdictadura. Los relatos del sobreviviente-testigo». *Revista chilena de literatura*, núm. 93: 73-100.
- Garramuño, Florencia. 2009. *La experiencia opaca*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Geeroms, Marteen. 2016. «Trauma, humor y reparación del núcleo familiar en la narrativa postdictatorial argentina: el caso de *Soy un bravo piloto de la nueva China* de Ernesto Semán». *Letras Hispanas*, núm. 12: 155-169.
- . 2018. «Autoficción y legitimidad de voces en la generación de los 'hijos': *Soy un bravo piloto de la nueva china* y *Una misma noche* de Leopoldo Brizuela». En *Memoria de la ficción, ficción de la memoria: entre el ritual y la crítica*, editado por María A. Semilla Durán, Marie Rosier, y Sandra Hernández, 351-371. Columbus: Alter/nativas y Université Lumière Lyon 2.
- Goldberg, Florinda F. 1997. «*La pesquisa* de Juan José Saer: alambradas de la ficción». *Hispanamérica*, núm. 76-77: 89-100.
- González, Cecilia. 2018. «Variaciones poéticas sobre el libro, el juego y el juguete en *El premio*, de Paula Markovitch y *Soy un bravo piloto de la nueva China*, de Ernesto Semán». En *Memoria de la ficción, ficción de la memoria: entre el ritual y la crítica*, editado por María A. Semilla Durán, Marie Rosier, y Sandra Hernández, 306-329. Columbus: Alter/nativas y Université Lumière Lyon 2.
- Halbwachs, Maurice. 2004a. *La memoria colectiva*. Traducido por Inés Sancho-Arroyo. Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza.
- . 2004b. *Los marcos sociales de la memoria*. Traducido por Manuel Antonio Baeza y Michel Mujica. Barcelona: Anthropos.
- Hibbett, Alexandra. 2019. «La problemática centralidad de la víctima en la memoria cultural peruana». En *Pasados contemporáneos. Acercamientos interdisciplinarios a los derechos humanos y las memorias en Perú y América Latina*, editado por Lucero de Vivanco y María Teresa Johansson, 149-165. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Hirsch, Marianne. 2008. «The generation of postmemory». *Poetics today* 29 (1): 103-128.

- . 2012. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Izquierdo, Iván. 2008. *El arte de olvidar*. Traducido por: Mónica Herrero. Buenos Aires: Edhasa.
- Jelin, Elizabeth. 2002. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España editores y Social Science Research Council.
- Krell, David Farrell. 2000. *The Purest of Bastards: Works of Mourning, Art and Affirmation in Thought of Jacques Derrida*. University Park: The Pennsylvania State University Press.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. 1998. *Typography*. Editado por Christopher Fynsk. Stanford: Stanford University Press.
- . 2010. *La imitación de los modernos (Tipografías 2)*. Traducido por Cristóbal Durán R. Buenos Aires: La cebra.
- Lausberg, Heinrich. 1983. *Elementos de retórica literaria. Introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana*. Traducido por Mariano Marín Casero. Madrid: Gredos.
- . 1994. *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Tomo II. Traducción de José Pérez Riesco. Madrid: Gredos.
- Leader, Darian. 2009. *The New Black. Mourning, Melancholia and Depression*. Minneapolis: Graywolf Press.
- Lejeune, Philippe. 1994. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Traducido por Ana Torrent. Madrid: Megazul-Endimion.
- Lewis, Charlton T., y Charles Short. 1891. «pūto». En *A New Latin Dictionary Founded on the Translation of Freund's Latin-German Lexicon*, editado por E. A. Andrews, 1495–96. New York: Harper and Brothers Publishers.
- Logie, Ilse. 2018. «Relatos autoficcionales de filiación que operan desde un descentramiento lingüístico: *Lenta biografía* de Sergio Chejfec, *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* de Patricio Pron y *Más al sur* de Paloma Vidal». En *La impronta autoficcional. (Re)fracciones del yo en la narrativa argentina contemporánea*, editado por José Manuel González Álvarez, 59-74. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- . 2019. «¿Posmemoria en el Cono Sur? Sobre la aplicabilidad de un concepto». En *Pasados contemporáneos. Acercamientos interdisciplinarios a los derechos humanos y las memorias en Perú y América Latina*, editado por Lucero de Vivanco y María Teresa Johansson, 275-292. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Logie, Ilse, y Bieke Williém. 2015. «Narrativas de la postmemoria en Argentina y Chile: la casa revisitada». *Alter/nativas*, núm. 5: 1-25.
- Ludmer, Josefina. 2010. *Aquí América latina: una especulación*. Buenos Aires: Eterna cadencia editora.
- Man, Paul de. 2007. «La autobiografía como des-figuración». En *La retórica del romanticismo*, traducido por Julián Jiménez Heffernan, 147-206. Madrid: Akal.
- Marco, Miguel Ángel de. 2010. *La guerra de la frontera: luchas entre indios y blancos, 1536-1917*. Buenos Aires: Emecé.
- Muñoz Barreiro, David Antonio. 2012. «Postmodernidad y (post)dictadura. Consideraciones teóricas sobre la literatura argentina postdictatorial». *Impossibilia*, núm. 3: 150-163.
- Orecchia Havas, Teresa. 2018. «Ficciones de la memoria con retrato de niños». En *Memoria de la ficción, ficción de la memoria: entre el ritual y la crítica*, editado por María A. Semilla Durán, Marie Rosier, y Sandra Hernández, 285-304. Columbus: Alter/nativas y Université Lumière Lyon 2.

- Panizo, Laura Marina. 2009. «Muerte, desaparición y memoria: el caso de los desaparecidos de la última dictadura militar en Argentina». *Literatura, antropología y fuentes orales*, núm. 42: 71-84.
- Plotnik, Viviana. 2007. «Terrorismo de Estado y memoria transgeneracional: Hijos de víctimas en la ficción argentina reciente». *Hispanamérica*, núm. 106: 111-116.
- Pozuelo Yvancos, José María. 2012. «“Figuración del yo” frente a la autoficción». En *La autoficción. Reflexiones teóricas*, editado por Ana Casas, 151-173. Madrid: Arco/Libros.
- Pron, Patricio. 2017. *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*. Ciudad de México: Literatura Random House.
- RAE. 1734. «Legado». En *Diccionario de autoridades. Tomo VI*. Madrid: Real Academia Española y Francisco del Hierro. <https://apps2.rae.es/DA.html>.
- RAE, y ASALE. 2020a. «Luto». En *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/luto?m=form>.
- . 2020b. «Pesar». En *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/pesar?m=form>.
- Ragazzi, Bruno. 2013. «Autoficción y trabajo de memoria en *La casa de los conejos* de Laura Alcoba». *Orbis Tertius* XVII (19): 126-134.
- Ramírez-Bermúdez, Jesús. 2022. *La melancolía creativa*. Ciudad de México: Debate.
- Reati, Fernando Óscar. 2015. «Entre el amor y el reclamo: la literatura de los hijos de militantes en la posdictadura argentina». *Alter/nativas*, núm. 5: 1-45.
- Ricard, Patricia Belén. 2018. «Reconstrucción del pasado, entre la historia y la ficción. Diversos modos de representación en hijos e hijas de militantes». En *Memoria de la ficción, ficción de la memoria: entre el ritual y la crítica*, editado por María A. Semilla Durán, Marie Rosier, y Sandra Hernández, 264-284. Columbus: Alter/nativas y Université Lumière Lyon 2.
- Ricoeur, Paul. 2013. *La memoria, la historia, el olvido*. Traducido por Agustín Neira Calvo. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- . 2017. *Tiempo y narración II*. Configuración del tiempo en el relato de ficción. Traducido por Agustín Neira. Ciudad de México: Siglo XXI editores.
- . 2018. *Tiempo y narración I*. Configuración del tiempo en el relato histórico. Traducido por Agustín Neira. Ciudad de México: Siglo XXI editores.
- Robin, Régine. 2012. *La memoria saturada*. Buenos Aires: Waldhuter ediciones.
- Ros, Ana. 2012. *The Post-Dictatorship Generation in Argentina, Chile, and Uruguay. Collective Memory and Cultural Production*. New York: Palgrave Macmillan.
- Rosenfield, Israel. 1995. «Memory and Identity». *New Literary History* 26 (1): 197-203.
- Rubin Suleiman, Susan. 2002. “The 1.5 Generation: Thinking about Child Survivors and the Holocaust”. *American Imago* 59 (3): 277-295.
- Saítta, Sylvia. 2007. «Cruzando la frontera: La literatura argentina entre exilios y migraciones». *Hispanamérica*, núm. 106: 25-35.
- Sarlo, Beatriz. 2005. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Schmitt, Arnaud. 2014. «La autoficción y la poética cognitiva». En *El yo fabricado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, editado por Ana Casas, 46-64. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Semán, Ernesto. 2011. *Soy un bravo piloto de la nueva China*. Buenos Aires: Random House Mondadori.
- Sommer, Doris. 1991. *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press.

- . 1999. *Proceed with Caution, when Engaged by Minority Writing in the Americas*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- . 2020. *El arte obra en el mundo. Cultura ciudadana y humanidades públicas*. Traducido por Pilar Vicuña Domínguez. Santiago: Metales pesados.
- Starobinski, Jean. 2016. *La tinta de la melancolía*. Traducido por Alejandro Merlín. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Szurmuk, Mónica. 2009. «Posmemoria». En *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, editado por Mónica Szurmuk y Robert McKee Irwing, 222-225. Ciudad de México: Siglo XXI editores e Instituto Mora.
- Thomas, Louis-Vincent. 2017. *Antropología de la muerte*. Traducido por Marcos Lara. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Todorov, Tzvetan. 2000. *Los abusos de la memoria*. Traducido por Miguel Salazar. Barcelona: Paidós.
- Vaan, Michiel de. 2008a. «Lego». En *Etymological Dictionary of Latin and the Other Italic Languages*, 322-333. Leiden: Brill.
- . 2008b. «Lex». En *Etymological Dictionary of Latin and the Other Italic Languages*, 337. Leiden: Brill.
- Vásquez Rodríguez, Gilberto D. 2014. «Condición de verdad y ficción (literaturas del recuerdo y autoficción)». En *Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, editado por Ana Casas. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Velázquez Soto, Armando Octavio. 2020. «Constelaciones literarias de posmemoria». En *Memoria cultural y culturas de rememoración en América Latina*, editado por Ute Seydel, 127-152. Ciudad de México: Bonilla Artiga Editores y Universidad Nacional Autónoma de México.
- Vezzetti, Hugo. 2012. *Presente y pasado. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Vivanco, Lucero de, y María Teresa Johansson. 2019. «Autoficciones de filiación en las narrativas de la memoria: Chile, Argentina y Perú». En *Pasados contemporáneos. Acercamientos interdisciplinarios a los derechos humanos y las memorias en Perú y América Latina*, editado por Lucero de Vivanco y María Teresa Johansson, 311-325. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Zambra, Alejandro. 2019. *Formas de volver a casa*. Barcelona: Anagrama.
- Žižek, Slavoj. 2009. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Traducido por José Antonio Antón Fernández. Barcelona: Austral.