



## Narraciones de la infancia política: memoria y reconstrucción

Martín Lombardo<sup>1</sup>

Université Bordeaux-Montaigne  
martinlombardo@hotmail.com

**Resumen:** El presente artículo analiza las novelas *Manège* de Laura Alcoba, *Una muchacha muy bella*, de Julián López, *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, de Patricio Pron, *Tanto correr*, de Mariano Quirós y *Los topos*, de Félix Bruzzone. Se trata de novelas escritas por autores nacidos entre finales de los sesenta y los años setenta en donde se aborda la dictadura militar. A partir de los conceptos de Giorgio Agamben y de Jacques Rancière, el objetivo del artículo es indagar acerca de la relación entre relato y experiencia así como la frontera entre lo privado y lo político.

**Palabras claves:** Literatura argentina – Dictadura – Experiencia – Relato – Historia

**Abstract:** This article analyzes the novels *Manège* by Laura Alcoba, *Una muchacha muy bella* by Julián López, *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* by Patricio Pron, *Tanto correr* of Mariano Quirós and *Los topos* of Félix Bruzzone. These authors were all born between the late 1960s and the 1970s, and they write about the military dictatorship. Taking the concepts defined by Giorgio Agamben and Jacques Rancière, the aim of this article is to explore the link between narrative and experience as well as the border between what is private and what is political.

**Keywords:** Argentine literature – Military dictatorship – Experience – Narrative – History

---

<sup>1</sup> **Martín Lombardo** es psicólogo por la Universidad de Buenos Aires y doctor en Estudios Iberoamericanos por la Université Bordeaux-Montaigne, con una tesis sobre la representación de la ley en la literatura argentina contemporánea (1976-2001). Trabaja como docente en la Université Savoie Mont-Blanc y publicó artículos en revistas académicas de diferentes países (Francia, Estados Unidos, Italia). En 2015 obtuvo el accésit del Premio Lucian Freud organizado por la Fundación Proyecto al Sur.

## La política de la literatura: de fronteras e intrusiones

Al abordar la tensión entre literatura y política, Jacques Rancière mantiene la especificidad de ambos campos al afirmar que la literatura hace política sin dejar de ser literatura. A la intervención de la literatura en el discurso político, la define como “política de la literatura” (*Politique de la littérature*). Su tesis apunta a que la condición para la existencia de la literatura es la configuración de una forma específica de la comunidad. A las formas de la configuración comunitaria, las define como “reparto de lo sensible” (*Le partage du sensible*): se trata de la distribución y redistribución de los espacios, del tiempo, de los lugares y de las identidades, de la palabra y del ruido, de lo invisible y de lo visible que caracterizan una comunidad. La literatura interviene desde el discurso literario en el terreno político al representar el recorte de la forma comunitaria en la que surge.

En el caso argentino, podemos abordar esa política de la literatura relacionada con la última dictadura militar y preguntarnos acerca de las maneras en que la literatura abordó y todavía hoy aborda esos años. Al respecto, en su artículo “Política, ideología y figuración literaria”, Beatriz Sarlo analiza la representación y figuración de la historia argentina de la dictadura a través de la oposición entre el discurso político y el discurso literario de la época. Frente al autoritarismo militar, Sarlo ubica la disidencia de la literatura, que busca la reconstrucción del pasado y de su experiencia. Uno de los argumentos principales de Sarlo asegura que la literatura argentina intentó construir discurso en donde había silencio.

La política literaria no se realiza en la misma dirección que el discurso autoritario que buscaba imponer una identidad, un “ser nacional”. Por el contrario, la literatura restauraba la diferencia y la heterogeneidad, creando un discurso crítico a partir de las elipsis, las alusiones y las figuraciones. La oposición entre el discurso literario y el discurso político, según Sarlo, no implicaría dos identidades en tensión, sino un discurso, el político, que busca naturalizar sus ideas y otro discurso, el literario, que interroga esa identidad y la cuestiona. Para decirlo en otros términos, frente a la certeza del poder, la literatura plantea preguntas.

El punto en común de las novelas de la dictadura, según Sarlo, es el interrogante que estas novelas plantean en torno a la “cuestión argentina”: “No es extraño, entonces, que las novelas planteen un doble orden de preguntas: sobre la historia que cuentan y sobre las modalidades empleadas para contarla” (43). A este doble interrogante, se suman dos

elementos. Por un lado, cierta desconfianza y alejamiento de la representación realista. Por otro lado, los textos se construyen a través de complejas construcciones de sentido.

La Doctrina de la Seguridad Nacional en la que se inscribe la dictadura militar que toma el poder en marzo del setenta y seis supone, entre otras cosas, una redefinición de todas las fronteras, ya que se sostiene en la idea de la existencia de un "enemigo interno". Si en los años anteriores al golpe la frontera aparece como un lugar poroso, la pretensión de los militares consiste en zanjar claramente los campos: del "ser nacional" a la "subversión". Si el enemigo es interno, el poder militar se arroga el derecho de irrumpir y violar el terreno de lo íntimo. De ahí el doble interrogante señalado por Sarlo en las novelas que abordan la época dictatorial, interrogantes que podríamos plantear de la siguiente manera: ¿de qué manera contar lo privado cuando lo privado adquiere carácter político y, al mismo tiempo, de qué manera contar lo político cuando lo político es parte de lo privado? Tales preguntas nos resultan de particular interés al estudiar las novelas de los escritores nacidos hacia finales de los años sesenta y durante los años setenta.

Si los debates y disputas políticas de la década del setenta, anteriores y posteriores al golpe de Videla, se centraron en la construcción de una nueva configuración comunitaria, ¿de qué manera representan esos años los escritores que durante ese tiempo eran niños? Si la configuración comunitaria de la dictadura implicó una intrusión política en el ámbito de lo íntimo, ¿de qué manera los escritores argentinos relatan la intimidad de la infancia bajo un contexto determinado y definido por el conflicto político? La representación de los años de la dictadura a través de relatos de infancia implica, entre otras cosas, una redefinición de la frontera entre lo privado –la infancia y la familia– y lo público –el lugar político que la familia ocupa en una determinada comunidad–. A su vez, estos escritores, en muchos casos, recuperan el discurso de sus progenitores, posicionados en la corriente revolucionaria de principios de la década del setenta, en donde también existía un interés por configurar un nuevo tipo de comunidad. Se produce una nueva manera de abordar la política. Por otra parte, este vínculo entre la familia y la política se evidencia en el discurso social y de los derechos humanos, ya que las organizaciones más emblemáticas portan en sus nombres alusiones familiares: Madres de Plaza de Mayo, Abuelas de Plaza de Mayo, HIJOS.

En estas novelas se plantea el problema de la distancia entre la experiencia y el relato. Al respecto, tomamos la postura de Giorgio Agamben en cuanto a la manera en que el texto

literario aborda la experiencia. En su reflexión sobre la literatura y el acto creador (en *Le feu et le récit*), Giorgio Agamben apela a la mística judía, más precisamente a una historia contada por Scholem. A partir de esa historia, afirma que la humanidad se aleja cada vez más de las fuentes del misterio y así pierde poco a poco el recuerdo de aquello que la tradición le había enseñado sobre el fuego, sobre el lugar, sobre la memoria. Sin embargo, los hombres todavía pueden relatar la historia del fuego, del lugar, de la memoria. Esa distancia entre el "fuego" y el "relato" define a la literatura: toda literatura es memoria de la pérdida. El "relato" viene a contar la pérdida del "fuego", del "lugar", incluso de la "plegaria". Si del lado del "fuego" ubicamos la experiencia, del lado del "relato" podemos ubicar al lenguaje.

Tal vínculo nos lleva a otro de los ensayos de Giorgio Agamben, en donde, inspirándose en Walter Benjamin, reflexiona sobre la infancia, la experiencia y el lenguaje. Ubica una infancia del hombre en donde, en tanto *infans*, el hombre se encuentra por fuera del lenguaje; sin embargo, está atravesado por la experiencia. A partir de esa lógica, Giorgio Agamben define su idea de la "experiencia": "Como infancia del hombre, la experiencia es la mera diferencia entre lo humano y lo lingüístico. Que el hombre no sea desde siempre hablante, que haya sido y sea todavía in-fante, eso es la experiencia" (*Infancia e historia* 70). La infancia constituye y condiciona el lenguaje. La existencia de la infancia hace que el lenguaje nunca pueda ser completo: "Lo inefable es en realidad infancia. La experiencia es el *mysterion* que todo hombre instituye por el hecho de tener una infancia" (71).

El desafío que aborda el conjunto de novelas aquí analizadas es doble: por un lado, representar el "reparto de lo sensible" de una configuración comunitaria pasada; es decir, representar una experiencia vivida por otros. Por otro lado, reconstruir un relato de infancia, entendiendo por infancia el momento en donde no hay habla. En el primer caso, se trata de revertir la lógica del poder para recortar el espacio y el tiempo pasado de una manera diferente. En el segundo caso, se trata de poner palabras en donde no hubo palabras sino pura experiencia. La manera en que se decide reconstruir un lenguaje para un momento de pura experiencia es lo que determina a cada una de las novelas aquí analizadas.

## La voz de la infancia: *Manège* de Laura Alcoba y *Una muchacha muy bella* de Julián López

En el año 2007 Laura Alcoba publica su primera novela, *Manège*, en la editorial francesa Gallimard. Desde aquel año, ha publicado otros tres libros de ficción: *Jardin blanc*, *Les passagers de l'Anna C.* y *Le bleu des abeilles*. Con excepción de *Jardin blanc*, Laura Alcoba se propone una reconstrucción de su vida y la de sus padres. En ese cuestionamiento de sus orígenes y, sobre todo, de los pasajes que marcan su vida, está en tensión permanente el discurso político con el discurso familiar. Si en *Les passagers de l'Anna C.* busca recuperar el itinerario de un grupo de militantes revolucionarios argentinos de los años sesenta, entre los que se contaban sus padres, dispuestos a formarse de manera clandestina en Cuba, en *Le bleu des abeilles* procura retratar la experiencia de su llegada a Francia, la manera en que, siendo niña, se introduce en la lengua y en la cultura francesas.

En *Manèges* se reconstruye la voz de una niña que se encuentra viviendo junto a su madre en una casa clandestina en La Plata y con un padre preso. En el breve texto que funciona como prefacio de *Manège*, la autora se pregunta por el motivo que la lleva ahora a relatar esa historia de la infancia. Esa pregunta retórica se dirige a Diana, desaparecida por la dictadura y protagonista de la novela. Se aduce que el deseo de escribir esa historia se encuentra motivado por un viaje realizado a Argentina junto a su hija en el año 2003. Ese breve texto que aparece antes del primer capítulo es uno de los pocos fragmentos de la novela escrito desde una perspectiva adulta, ya que la mayor parte de la historia, la historia de la infancia, esa "*petite histoire argentine*" a la que alude el subtítulo de la novela, se focaliza en la voz de la niña. La novela se construye desde un lugar fronterizo: entre la infancia y el mundo adulto, entre la hija propia y la niña que fue la narradora, entre los sobrevivientes y los desaparecidos. Desde ese lugar puede entenderse la frase de Gérard de Nerval que introduce la novela: "*Un souvenir, mon ami / Nous ne vivons qu'en avant ou en arrière*". La historia relatada se ubica entonces en un lugar inasible y es ese lugar atemporal en donde convive el discurso familiar con el discurso político.

La historia es, en parte, una novela de formación. La niña de siete años protagonista del relato aprende lo fundamental para su supervivencia y la de sus familiares más directos: la importancia del silencio, la escritura como medio de comunicación con el padre preso, la distancia entre la casa deseada y la casa en donde efectivamente se vive, el peligro que supone tomar una fotografía, el peso real del nombre propio, las argucias necesarias para vivir

en la clandestinidad. Así puede entenderse el título francés de la novela: "*manège*" alude a las calesitas de la infancia, pero también quiere decir "estratagema". Se trata por tanto de una infancia marcada por las argucias y las estratagemas propias del terreno político de la época; más precisamente, de pesquisar las formas en que ese contexto político atraviesa la vida de una niña. Dos "repartos de lo sensible" conviven con significados y consecuencias diferentes. En la delimitación del espacio y del tiempo realizada por la niña, los lugares de la casa tienden a convertirse en lugares de juego, así como el colegio se vuelve un lugar de obligaciones y normas. Las acciones políticas cobran un matiz lúdico: hacer los moños que ocultan los periódicos clandestinos se vuelve una actividad de entretenimiento y diversión, lo mismo que realizar crucigramas con las consignas de la época. El paso del tiempo aparece ligado a la angustia por no realizar las obligaciones propias de la edad: la narradora se preocupa porque, al no ir al colegio, piensa que se volverá tonta. Sobre ese "reparto de lo sensible" surge lo político: el escondite no es un espacio de juego sino de resistencia y todas las acciones deben tener un significado revolucionario. El significado político de los acciones es pleno para los adultos, pero, en el "reparto de lo sensible" de la niña, se convierten, por momentos, en ruido, ya que no alcanza a cifrar el sentido adecuado.

En la casa de La Plata en donde transcurre el grueso de la historia, la protagonista vive con su madre, con Cacho y Diana, que está embarazada. En ese lugar reciben las visitas del Obrero y del Ingeniero. En el fondo de la casa, y bajo la apariencia de un criadero de conejos, se esconde la imprenta clandestina de Montoneros. En esa frontera entre el presente y el pasado, entre el mundo adulto y la recuperación de una voz infantil, surge una palabra intraducible, una palabra que apunta directamente a la experiencia de esos años: "embute". Se produce entonces un salto temporal: la narradora abandona la voz infantil para interrogarse desde el presente, desde su perspectiva adulta, acerca de esa palabra. Término tan utilizado por esos años setenta al que, sin embargo, la narradora no encuentra en ningún diccionario.

A pesar de sus esfuerzos en la búsqueda, esfuerzos que la llevan a contactarse con la Real Academia Española o con foros en internet, la palabra "embute" no es reconocida de manera oficial. Su uso sólo está ligado a la experiencia revolucionaria argentina. Frente a la dificultad de reconstruir una experiencia de vida a través de las palabras, surgen palabras propias a esa experiencia, por fuera de cualquier otro universo simbólico. Es en esos puntos

en donde se centra el relato de Laura Alcoba, son esas palabras, esos malentendidos los que sostienen la historia. El juego en el título y subtítulo en francés permite una comprensión diferente del texto, ya sea desde el punto de vista adulto, ya sea desde el punto de vista de la infancia. Lo mismo puede señalarse de la palabra "embute": o se busca un sentido oficial y se la relaciona con los "embutidos" o se acepta el uso que se le dio en la Argentina de la época y se fija entonces un sentido político. Considerar la infancia como un acontecimiento de lenguaje implica la existencia de un cierto vocabulario relacionado unívocamente a esa época. Recuperar esas palabras supone restituir la experiencia.

En el epílogo, una vez más, la narradora deja de lado la voz infantil. En ese fragmento se dice que luego de vivir en la casa de La Plata, la madre de la narradora renuncia a la organización Montoneros y se va del país clandestinamente. A su vez, la narradora también abandona el país pero de manera legal. Se trata de reconstruir lo sucedido en la casa de La Plata luego de que la narradora y su madre dejaran de vivir ahí. En esa casa nació Clara Anahí, la hija de Cacho y Diana. Surge así un nuevo espacio fronterizo: el personaje de Clara Anahí, quien en la época de la historia es un bebé y ahora, en el presente, una víctima más de la dictadura, alguien a quien le usurparon la identidad. Se puede establecer cierta continuidad entre la narradora o, más bien, entre la infancia de la narradora y ese personaje evocado al final, Clara Anahí: las identidades de los dos personajes son alteradas en sus primeros años y esas alteraciones dejan marcas indelebles.

Al mostrar el contacto entre el pasado y el presente la novela aborda el conflicto político. Son los equívocos, los malentendidos, los fallidos en donde surge el cruce entre la voz infantil y el adulto que busca reconstituir los hechos. Esas dos voces aluden a dos "repartos de lo sensible" diferentes, ya que se trata de dos configuraciones comunitarias distintas. La casa, el "embute" de la infancia, representa la tensión entre diferentes recortes espaciales. Así se lo explicita hacia el final del texto, cuando la narradora habla de sus intentos por averiguar acerca de lo ocurrido en la casa de La Plata después de su partida. El padre le da un libro en donde se habla de la caída de la casa. Se entera de que la policía, al entrar, encontró siete cuerpos muertos, tres de los cuales estaban calcinados. También se entera de que ese día Cacho no estaba en la casa pero que fue abatido poco después. La narradora se pone en contacto con Chicha Mariani, madre de Cacho, abuela de Clara Anahí.

Hoy la casa es un lugar de la memoria. Frente a ese espacio de la memoria, la narradora se hace una pregunta fundamental: ¿quién los traicionó? Las sospechas apuntan al Ingeniero, quien le había regalado a la narradora un ejemplar de “*La carta robada*” de Edgar Allan Poe. El Ingeniero entraba y salía de la casa encapuchado, por lo tanto, no sabía la dirección exacta del lugar. En el texto de Poe, la manera más eficaz para ocultar una carta consiste en, paradójicamente, situar la carta en el lugar más visible. La narradora sospecha que el Ingeniero diseñó el “embute” de manera tal que pueda ser identificado desde el aire: así se entienden los vuelos en helicópteros para identificar la zona antes de que ocurriera el ataque.

La novela se cierra con la tensión entre dos momentos, entre dos maneras de entender y de interpretar el mundo: en términos de Jacques Rancière, se trata de la tensión de los recortes de lo visible y de lo invisible dentro de la configuración comunitaria. Si en la configuración comunitaria de la infancia el texto de Poe es sólo un cuento, desde el recorte adulto, se convierte en un presagio, casi en un mensaje metaliterario. Esa sobredeterminación del mensaje es señalada en la última frase del libro como una “excesiva evidencia”. Se observa la casa desde un determinado lugar y, por lo tanto, desde el punto de observación surge no sólo lo visible sino también lo invisible. El lugar del observador no sólo es espacial sino también simbólico y temporal. Sólo a posteriori se puede juzgar como excesiva esa argucia, en el momento, tal cosa resultaba impensable, invisible. En el relato de infancia construido por Alcoba surge la tensión política a través de un desvío, el producido por la voz adulta: la voz adulta interrumpe el texto para marcar el “exceso”, lo político, el uso del lenguaje, aquello irrecuperable, incierto y, a la vez, imborrable. Esos desvíos apuntan a la tensión entre los diferentes “repartos de lo sensible” y, por lo tanto, desde las diferentes posturas con respecto al poder. El título en francés resume perfectamente ese juego, esa tensión. Al mismo tiempo, esa tensión irresoluble, esa convivencia de dos configuraciones comunitarias en apariencia opuestas –la familiar y la política, la infantil y la adulta– dan cuenta de una identidad en permanente redefinición, una identidad en conflicto que nunca termina por resolverse.

Podemos encontrar algunos de los elementos utilizados por Laura Alcoba en *Manège* en la novela de Julián López, *Una muchacha muy bella*. De las ciento cincuenta y siete páginas de la novela, las primeras ciento treinta y una están focalizadas en la voz del protagonista

cuando era niño. En las últimas páginas, en donde se utiliza el presente, el narrador es adulto y procura buscarle un cierre a la historia infantil. Puede situarse en esas últimas páginas el desfasaje entre una infancia sin palabras pero densa en experiencia y una voz adulta, ya dotada de palabras pero que busca en la infancia una experiencia definitiva.

El niño protagonista de la novela de Julián López parece ajeno a cualquier conflicto externo: la narración se basa en el vínculo entre el hijo y la madre. Se evocan diferentes recuerdos: los actos escolares, los festejos de Navidad, los recuerdos del campo junto al tío Rodolfo, el color rojo de su pelo, al igual, según dicen, que su padre, la casa de Elvira, la vecina, en donde la madre lo deja cuando ella tiene cosas que hacer, las vacaciones en carpa en San Antonio de Areco, los programas de televisión y la visita al espectáculo de los Titanes en el Ring. Al contrario que el personaje de Laura Alcoba, el niño de *Una muchacha muy bella* pareciera desconocer lo que sucede en el país y la participación política de su madre. A pesar de esa ausencia que se vuelve demasiado presente, el lector detecta las alusiones al contexto político. La novela se centra en lo invisible del recorte político, es decir, el relato de la vida cotidiana de un niño cuya madre es militante. La novela revierte la lógica del recorte político propio del adulto, ya que vuelve invisible en su trama todo contenido político explícito.

En la primera parte de la novela, cuando el protagonista es niño, las alusiones políticas aparecen fundamentalmente de dos maneras. A través de un protagonista que no entiende realmente lo que sucede, las implicancias que están en juego en los hechos vividos: se abre así una distancia entre la experiencia, lo que se está viviendo, y el relato de esa experiencia, aquello que un niño es capaz de registrar y de relatar acerca de lo sucedido. La infancia es representada como un acontecimiento de lenguaje. Al respecto, podemos enumerar varias escenas: el acto escolar que termina por una falsa amenaza de bomba en el colegio; las ausencias de la madre, quien, en ocasiones, lo debe dejar con la vecina Elvira, y que se siente culpable por hacerlo; los días que la madre pasa encerrada y con las persianas cerradas; el uso por parte de la madre del teléfono de la vecina y la angustia que sufre cuando recibe algunos llamados, repitiendo, en ocasiones, la frase “no voy a ir”; los libros que están en la biblioteca de la madre.

La segunda de las maneras en que aparecen las alusiones políticas es similar a las utilizadas por Laura Alcoba: la irrupción en el relato de la infancia de una voz adulta. Se produce un hiato entre el pasado y el presente, situando al narrador en un lugar fronterizo y,

por momentos, inasible. La voz adulta que irrumpe en el relato de la infancia, más que aclarar los hechos, introduce misterio. En la novela de López, esas preguntas se centran en la madre: “¿Quién hablaba por mi madre y a quiénes? ¿Qué era ese plural que aparecía para terminar nuestra salida? ¿Quiénes hablaban en mi madre?” (21). Sólo la voz adulta puede *a posteriori* introducir una pregunta que alude al recorte político de la configuración comunitaria de la época, ya que para la voz del niño ese recorte político aparece representado como ruido, algo a lo que es imposible otorgarle sentido.

Cuando la mirada de la madre se desvía del hijo, surge el miedo y los celos en el niño. Al igual que en la novela de Alcoba, pesquisamos aquí un lugar fronterizo: la pregunta apunta a lo que hace que la madre hable y también al interlocutor imaginario de la madre; es decir, de dónde vienen las ideas de la madre y a quiénes están dirigidas. Esas preguntas podrían situarse no sólo en el plano personal del personaje de la madre sino también en el plano político: las causas de la revolución y los objetivos de la revolución. Nos encontramos una vez más con la tensión entre dos “repartos de lo sensible” diferentes: el político y el familiar. Luego de la pregunta retórica, cuando la voz adulta retoma el relato y vuelve a centrarse en el niño, se describe el miedo y la imposibilidad de crearse un lugar propio:

Hubiera preferido no saber, hubiera preferido que la respuesta hubiese sido una pregunta, como siempre. Hubiera preferido que mi madre intuyera que justo esa era la pregunta que no tenía que responderme. Que yo necesitaba saber que había un barco en el medio de la noche, que las sirenas me avisaban que había algo más allá, tras todos los mares que nos separaban del mundo. Que aunque hubiera que dejar el puerto en medio de la noche, la misma oscuridad era el seguro, el salvoconducto a otro puerto diurno, en el que la luz del sol brillaba como algunas sonrisas que hacía mucho que no veía (77-78).

En el cruce entre los celos y el miedo infantil y la reconstitución adulta de la infancia, se borran las fronteras entre lo privado y lo público, apareciendo así todo espacio como un espacio peligroso, abierto a la violencia. Situamos la novela en una zona de anomia. Giorgio Agamben define a la zona de anomia como la consecuencia de un poder que introduce al ser vivo –el simple hecho de vivir, la vida en tanto *zoé*– en el terreno político –la manera de vivir en un grupo, *bíos*–. Se funda así la “nuda vida”, en donde el sujeto es incluido en la *polis* a través de su exclusión. Existe entonces “un umbral, o una zona de indiferenciación, en el cual dentro y fuera no se excluyen sino que se indeterminan” (*Estado de excepción* 59). Esa indeterminación marca el vínculo entre el recorte político y el recorte de la infancia cuando se

narra desde una voz de niño. La misma indeterminación existe entre la voz del adulto y la voz del niño. El vínculo entre el ser viviente y la *polis* es similar a la escisión entre el lenguaje y la experiencia: "El viviente posee el logos suprimiendo y conservando en él la propia voz, de la misma forma que habita en la polis dejando que en ella quede apartada su propia nuda vida" (*Homo sacer* 17).

El recuerdo junto a la vecina Elvira de la visita a los Titanes en el Ring da cuenta de ese temor y de una configuración espacial en donde lo privado y lo público entran en tensión: "No parecía estar tranquila en la calle, como si fuese un espacio en el que podía pasar cualquier cosa, y que llegara la mole de 20 asientos significaba que casi estábamos rumbo a territorio amigo" (*Una muchacha muy bella* 96). La narración de la infancia termina con la salida del colegio, con la presencia de Elvira, que fue a buscarlo, y luego, con el regreso a la casa, en donde está la policía. Cuando el niño ve a la policía, se desprende de Elvira y corre a la casa, lugar que encuentra desordenado, o, como lo describe el narrador, roto: "mi casa estaba rota" (129). Hay una enumeración acerca de todos los objetos de la casa y del desorden. Sin embargo, en ningún momento explicita la ausencia de la madre. Primero, se alude a la madre a través del pasaje a la segunda persona, dirigiéndose a "vos", creando un espacio de intimidad entre el narrador y la madre. Luego, se habla de la muchacha muy bella a través de un libro cuyas páginas se desprenden:

Como esas hojas que caían en espiral cuando el aire de mi vida parecía conmovirse porque desde algún lugar retornaba una muchacha muy bella al camino que la llevaba de vuelta hasta mí. Una muchacha como no creo haber visto. Una morena de piel azulina y noble, de pelo negro y fastuoso, como el paño de un torero (129).

La voz infantil no puede aludir al recorte político de la escena, sino que sólo ve una alteración del orden en su propio recorte del espacio familiar y es a partir de esa alteración del orden que intuye la irrupción del conflicto.

En la descripción de ese regreso a la casa en donde ya no está la madre se impone una certeza en el narrador: "Yo sabía algo. Sabía" (128). Ese saber no sabido no es explicitado en la primera parte, pero ressignifica todo el juego de alusiones a partir del que se construye la novela. Puede definirse como una certeza acerca de la pérdida: la distancia que impone el objeto amado supone una pérdida y, por lo tanto, un intento de recuperación a través de un relato posterior. Se sitúa aquí el nudo del conflicto de concebir la infancia como un

acontecimiento del lenguaje: el saber de la infancia se encuentra entramado en la experiencia, por fuera del lenguaje. El intento de simbolizar esa experiencia sólo puede realizarse desde otro "reparto de lo sensible"; es decir, por fuera de la infancia.

La novela pasa al presente y a la voz adulta con una sentencia: el deseo de no ser padre por parte del narrador. La negación a ser padre lo perpetúa en el lugar del hijo. Se busca restituir a la madre a través del relato: la novela que se está leyendo puede entenderse como parte de esa restitución. De la figura de la madre hay ciertas cosas que quedan por fuera:

No quiero ser el hijo de ese cuerpo en los días entre el secuestro y el final. No lo aguanto, no lo puedo llevar en mí, no puedo haber sobrevivido a esa muchacha bella y saber todo lo que no sé. No puedo ser el hijo de esa mujer menor que yo ante ese abismo. No lo aguanto. No puedo. Y no me interesa vivir para contarlo. No puedo. No puedo (151-152).

Del mismo modo en que acaba la novela de Laura Alcoba, *Una muchacha muy bella* restituye una historia para, al mismo tiempo, reafirmar la imposibilidad de restitución: queda un vacío, un no saber que nunca se podrá completar. En el caso de la novela de Laura Alcoba, el vacío no sólo se encarna en el interrogante acerca de quién los denunció sino de manera más palpable en el destinatario del relato, Clara Anahí, la hija de Diana y Cacho, nacida en la casa y de quien al día de hoy se desconoce su paradero. En la novela de López, del vacío surge la angustia. Pero también queda un deseo: dejar ciertos hechos por fuera del relato y conservar así una imagen de la madre como "una muchacha muy bella". El relato de lo ocurrido a la madre entre el secuestro y el asesinato supondría, desde esa perspectiva, profanar la belleza del personaje. El relato construye un enigma en torno a la madre. El texto abre una pregunta: "¿Quién fue esa muchacha bella?" (155). Cuanto más se escriba sobre ella, menos se sabe. Así como el narrador prefiere quedarse en la posición de hijo en lugar de la de padre, del mismo modo, opta por el lugar de los muertos frente a los vivos; ambas posiciones lo acercan a la madre y a los intentos por recuperarla:

No pronunciarla como un salmo mudo para aferrarme a esa nada completa. La religión del ausente. Si hay tan poca cosa quiero vivir entre los muertos. Estaba demasiado seguro de que nunca la iba a oír. Ahora me escondo para temblar sin que me vean. ¿Y si alguna vez alguien la dice desde unas zapatillas diminutas, si unos ojos me miran desde abajo? ¿Si un aparecido me mira? (152).

La frontera supone el cruce entre los vivos y los muertos, entre los aparecidos y los desaparecidos. Se pasa a la zona invisible y silenciosa de la configuración comunitaria. La novela se convierte casi en un texto de fantasmas. El carácter fantasmagórico de los personajes se vincula con una zona de anomia: nos situamos en el mismo tipo de espacio ya señalado por Giorgio Agamben, en donde hay una indeterminación entre el afuera y el adentro y en donde el sujeto se ubica por fuera y por dentro de la vida. En todo relato hay un deseo en juego, que circunscribe una escena y, a la vez, una narración: esos son los elementos de toda fantasía; la fantasía constituye el deseo, a la vez que le da forma<sup>2</sup>.

**Prensa, literatura y discurso jurídico en la restitución de una época: *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, de Patricio Pron y *Tanto correr*, de Mariano Quirós**

En el año 2011, Patricio Pron publica *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*. Si aceptamos la idea de que la novela de Pron busca reconstruir, por un lado, la historia de un desaparecido y, por el otro, la historia de la militancia política de los padres, en un principio puede resultar paradójico que el texto comience señalando el vacío de la memoria: el narrador, en el primer párrafo, asegura que el consumo de diferentes sustancias hizo que los recuerdos de los años vividos en Alemania estén borrados. La ausencia de memoria sólo podría ser recuperada a través de un hipotético hijo que en el futuro busque entender lo ocurrido con el padre durante esos años:

Un día, supongo, en algún momento, los hijos tienen 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 (12).

Es interesante notar la manera en que el narrador plantea el vínculo entre la experiencia y el lenguaje: a la figura del padre, tanto a la figura del padre del protagonista como a la figura del protagonista mismo proyectado en su futuro de padre, les corresponde la experiencia. Esa experiencia está vaciada de relato y de memoria. Lo vinculado con el padre implica una incertidumbre en cuanto a la veracidad del relato:

Existían muchos recuerdos más pero éstos se adherían para conformar una certeza que era a su vez una coincidencia, y muchos podrían considerar esta coincidencia meramente literaria, y quizá lo fuera efectivamente: mi padre siempre había tenido una mala memoria. Él decía que la tenía como un colador, y

---

<sup>2</sup> Al respecto, ver Žižek, Slavoj. *El acoso de las fantasías*. Madrid: Siglo XXI Editores, 2010.

me auguraba que yo también la tendría así porque, decía, la memoria se lleva en la sangre (19-20).

Por el otro lado, a las figuras del hijo –el narrador como hijo, el supuesto hijo futuro del narrador–, por su parte, les corresponde la función del relato y la restitución de la historia. En los primeros capítulos de la novela, cuando el narrador emprende el viaje de regreso a Argentina, se ocupa de recordar aquello vivido por su familia, como si la identidad de la familia, sobre todo del padre, sólo pudiera sobrevivir a través de los recuerdos del hijo.

Si en las novelas de Alcoba y de López esa distancia entre el pasado y el futuro se producía en el narrador, en el hiato entre la voz infantil y la voz adulta, en el caso de Pron se trata de posiciones encarnadas en diferentes personajes. Es interesante notar cómo se abre una serie de equivalencias frente a la mala memoria del padre: el hijo es el encargado de la narración, el relato es la historia del padre y la figura del narrador, la forma en que se construye un relato es similar al trabajo de un detective. Narrar consiste en cifrar una historia –restituirle frente a la falta de memoria–, a la vez que descifrarla –develarla y sacarla a la luz, encontrarle los hilos y resignificar los sentidos–.

Hay otra zona fronteriza en la novela de Pron: la que divide la vida y la muerte. Nos situamos en el terreno de la indeterminación caracterizado por Giorgio Agamben, en donde la inclusión en la *polis* se realiza a través de la exclusión. En términos de Jacques Rancière, se trata de las fronteras del “reparto de lo sensible”, entre el espacio de la palabra y del silencio: lo que es palabra para el protagonista de la novela es silencio para el padre. Se trata de una frontera porque la muerte y la enfermedad motorizan el relato y la vida. De hecho, la enfermedad es uno de los vectores del relato. La estancia del narrador en Alemania se termina de manera abrupta cuando le informan acerca de la enfermedad del padre. Regresa a Argentina y, desde un lugar fronterizo, entendiendo que la casa familiar ya no cumple la función de hogar, el narrador se interesa por la manera en que la historia política atravesó tanto la vida familiar como la del pueblo El Trébol.

El inicio de la investigación se produce en la biblioteca del padre: al interesarse por la experiencia del padre y construir un relato, se sustrae de la experiencia y se aboca a las palabras. Encuentra una frase subrayada por el padre: “He peleado hasta el fin el buen combate, concluí mi carrera: conservé la fe” (39). El narrador marca una diferencia entre la generación del padre y la propia: si la generación del padre había peleado, en cambio, la

generación del narrador no lo había hecho. El punto en común entre las dos generaciones es la derrota. Esa distancia entra la experiencia y el relato se traslada así del vínculo padre-hijo al vínculo entre generaciones. Asimismo, se deduce la ausencia de fe de la generación del narrador. La búsqueda y la escritura del narrador buscan restituir un “reparto de lo sensible” propio de la generación precedente no sólo para entender la fe de los padres sino también la ausencia de fe propia.

En la biblioteca del padre, encuentra el material que da comienzo a la investigación: una foto del padre junto a una mujer, ambos jóvenes y con aspecto revolucionario. La mujer es Alicia, quien introdujo al padre en el ámbito de la política y quien está desaparecida. Al lado de la foto, una carpeta con un nombre, Alberto José Burdisso. La segunda parte de la novela se centra en los artículos acerca del caso Burdisso, de la historia de El Trébol y de la manera en que los periódicos del pueblo abordaron el episodio. La novela utiliza un recurso ausente en los textos de Alcoba y de López: el uso del documento. De hecho, la frase de César Aira que abre el apartado apunta a la posibilidad de convertir lo escrito en documento.

Si bien la apelación al documento, a las fuentes periodísticas y a la reconstitución casi policial de los hechos podría hacer pensar en una posible restitución completa de la historia, la historia de los Burdisso nunca termina de revelarse. Más bien, se duplican los vacíos y las desapariciones. Como si abordar las zonas invisibles y silenciosas del “reparto de lo sensible” de una configuración comunitaria determinada, en lugar de develar los hechos mostrara que el silencio y lo invisible es todavía más extenso de lo que se creyó en un principio.

El primero de los artículos, del año dos mil ocho, se refiere a la misteriosa desaparición de Burdisso, un empleado del Club Trebolense y al que el narrador describe en varias ocasiones como “una especie de tonto faulkneriano” (72). Esa desaparición se duplica ya que, en los años de la dictadura, la hermana de Alberto José Burdisso desapareció. A la simetría de la doble desaparición se suma una segunda simetría: si el narrador busca información sobre el padre, el padre, a su vez, busca información sobre Burdisso. El uso de los documentos, en lugar de cerrar el sentido, suscita más interrogantes. Finalmente, la resolución del caso de Alberto José Burdisso se vincula con la desaparición de la hermana: el hombre había recibido la indemnización por la desaparición de su hermana y, para robarle el dinero, lo habían matado. Si en las novelas analizadas con anterioridad se observa la consecuencia actual de los crímenes del pasado en un adulto que fue niño, en la novela de

Patricio Pron la perpetuación de la violencia se efectúa en dos personas diferentes de la misma familia. El análisis de Pron apunta a encontrar los elementos de continuación en el “reparto de lo sensible” en la misma configuración comunitaria y entre las dos épocas.

La tercera parte de la novela se concentra en la militancia del padre. El lugar de hijo ocupado por el narrador se hace más evidente, relacionándolo una vez más con la figura del detective:

Al procurar dejar atrás las fotografías que acababa de ver comprendí por primera vez que todos los hijos de los jóvenes de la década de 1970 íbamos a tener que dilucidar el pasado de nuestros padres como si fuéramos detectives y que lo que averiguaríamos se iba a parecer demasiado a una novela policíaca que no quisiéramos haber comprado nunca, pero también me di cuenta de que no había forma de contar su historia a la manera del género policíaco o, mejor aún, que hacerlo de esa forma sería traicionar sus intenciones y sus luchas, puesto que narrar su historia a la manera de un relato policíaco apenas contribuiría a ratificar la existencia de un sistema de géneros, es decir, de una convención, y que esto sería traicionar sus esfuerzos, que estuvieron dirigidos a poner en cuestión esas convenciones, las sociales y su reflejo pálido en la literatura (142-143).

Si la revolución de los padres se realizó en el campo de la experiencia, la revuelta de la generación de los hijos tiene lugar en el campo del relato; si los primeros buscaron subvertir las convenciones sociales, la generación de los hijos pretende subvertir las convenciones de los géneros literarios. La pregunta del hijo se centra en el modo de narrar, sobre todo, en la manera en que se debe narrar un crimen que es a la vez individual y social (143-144). A esta misma pregunta la encontrábamos en el texto de Beatriz Sarlo acerca de la literatura que aborda la dictadura: la pregunta no sólo acerca de la historia que se cuenta sino acerca de la manera de contar esa historia.

La cuarta parte de la novela se interesa por la historia familiar, en particular por la militancia de los padres, quienes formaron parte de Guardia de Hierro. Del legado revolucionario, el narrador recibe un mandato: la voluntad de la transformación social. Se trata de un mandato anacrónico, ya que al narrador le tocó vivir un tiempo “de soberbia y de frivolidad y de derrota” (168). En términos de Jacques Rancière, podemos señalar cómo entran en juego dos configuraciones comunitarias: la de los padres, en donde ese mandato, al parecer, resultaba posible, y la del narrador, en donde el mandato pierde toda posibilidad de puesta en acto. El segundo de los legados tiene que ver con el origen mismo del narrador: asegura que los nacidos como él a mediados de los años setenta son el consuelo del fracaso

revolucionario vivido por sus padres. De esos legados surgen las preguntas que motorizan el relato y a las que no se responde: ¿cómo contar lo colectivo en lo individual, la historia en la Historia? (170), ¿qué hacer con el mandato recibido? (178) y, por último, ¿qué podía ofrecer la generación del narrador que estuviera a la altura de lo realizado por la generación de los padres? (179). La escritura es la manera de hacer sobrevivir el espíritu de los padres.

La novela de Patricio Pron no es la única que utiliza el recurso a los documentos, tanto judiciales como periodísticos, incluso literarios, para abordar y tratar de comprender la militancia política de los padres, a la vez que dar cuenta de las consecuencias en el presente de los crímenes de lesa humanidad cometidos por la dictadura militar. En 2013, Mariano Quirós obtiene el Premio Francisco Casavella con la novela *Tanto correr*. La primera parte de esa novela comienza y termina con la alusión a la masacre de Margarita Belén: la tortura y desaparición de once personas en la provincia del Chaco durante el mes de diciembre de 1976. La alusión al episodio político se realiza a través de un recuerdo de infancia: a los cuatro años, el narrador escuchó hablar por primera vez de aquel hecho. Al final de la primera parte, la masacre de Margarita Belén es evocada a través de un recuerdo del año 1996: con motivo del vigésimo aniversario de la masacre, una revista de la provincia de Córdoba le pide que escriba sobre el acontecimiento. Notamos la distancia entre la experiencia muda de la infancia y el relato adulto, en donde se trata de reconstruir la experiencia.

En la primera parte, el narrador realiza un *racconto* de su vida, basándose en la militancia política de sus padres, desde la dictadura hasta los primeros años de la democracia. En esos recuerdos, lo familiar y lo político se entremezclan. La educación sentimental del narrador se sostiene en la historia política del país: el nacimiento de la hermana en cautiverio, la detención de los padres, la entrevista que tiene su madre con Galtieri, quien le dice que los militares trabajan para el futuro de sus hijos, las pintadas realizadas juntos a su padre y su tío, la incompreensión frente a los libros de los padres, el recuerdo de jugar con el revólver del padre cuando él tenía ocho años, la participación en las manifestaciones que pedían la liberación de Mario Firmenich, los primeros encuentros sexuales y el final de la adolescencia y el principio de la edad adulta marcado por el ingreso en la militancia dentro de la organización HIJOS. Como integrante de HIJOS, como hijo de militantes de los años setenta, es convocado a escribir.

En la segunda parte, el narrador se interroga acerca de las formas de contar la historia. Al igual que en la novela de Pron, la pregunta del narrador de *Tanto correr* también recae en la manera en que debe de ser abordada la historia. El narrador se refiere a su experiencia como alumno y luego coordinador de talleres literarios. Siente cierta incomodidad frente a una manera recurrente de abordar la historia desde la ficción. Entonces aparece un hombre llamado Carneri, que le propone un trato: que acuda los sábados a la casa para tomar notas acerca de su vida y luego le escriba la biografía. El espacio del taller literario remite al interés no sólo por la historia sino por las formas de narrarla. Si en el texto de Beatriz Sarlo se menciona la preocupación por la manera de narrar la historia en las novelas publicadas durante la dictadura, aquí encontramos una preocupación similar, ya que se trata de buscar la manera de narrar la experiencia de la generación de los padres. Se debe reconstruir una experiencia ajena y, al mismo tiempo, se debe reconstruir a través del lenguaje una experiencia de infancia, de cuando no había lenguaje.

La tercera y última parte de la novela se centra en los juicios sobre la masacre de Margarita Belén realizados en 2010. El narrador acude a las sesiones ya que debe escribir las crónicas. Del mismo modo en que Patricio Pron recurre a los textos periodísticos, la novela de Mariano Quirós se sostiene en el discurso judicial para restituir los hechos. A partir de esa restitución de los hechos, surgen las discusiones con los padres: le molesta la desaprensión del padre y lo incomoda el fanatismo de la madre. Los padres encarnan las dos posturas que él busca evitar. El narrador se sitúa en la frontera. A partir del contrapunto entre lo dicho en las audiencias judiciales y el discurso de los padres, incomodado por la presencia en el juicio de Carneri, quien toma partido por los represores, el narrador comienza a sentirse interpelado frente a las posturas discursivas tomadas con respecto al pasado político del país: no termina de creerle al abogado de la querrela durante la inspección ocular del lugar de la masacre o asiste a las disputas internas en la organización HIJOS.

El final de la novela coincide con el veredicto judicial: veinticinco años de cárcel para todos los represores. Con el fallo, aparece cierta reconciliación y calma en el narrador: se prepara para correr una maratón junto a su padre, asiste a su madre luego de la operación que ella sufre y, por último, conoce a una mujer, Zoe, con quien habla de tener un hijo. Si la novela comienza con la configuración de su lugar de hijo, termina con el plan de convertirse en padre. Como si el juicio le permitiera al narrador pasar de un lugar exclusivo de hijo a un

probable lugar de padre. Encontramos una diferencia importante con respecto a las otras novelas analizadas, ya que hay un discurso externo, el discurso judicial, que en cierto sentido resuelve la pregunta por el modo de narrar la historia y, a la vez, supone la reconciliación del personaje con la figura del padre: no sólo porque reestablece contacto con sus padres sino porque desea convertirse él mismo en padre.

### **La restitución delirante: apuntes sobre *Los topos*, de Félix Bruzzone**

Publicada en 2008, las dos partes que estructuran *Los topos*, la novela de Félix Bruzzone, corresponden a dos maneras de representación diferentes: del realismo de la primera parte, en donde el personaje parece determinado por su destino de hijo de desaparecidos, a una segunda parte en la cual las narraciones se deslizan hacia otros terrenos, más cercanos al delirio y la fantasía, en donde, incluso, se hacen críticas hacia las organizaciones de Derechos Humanos. Esas dos maneras de representación, coinciden con los dos espacios geográficos en los que transcurre la trama: Buenos Aires y Bariloche. En la novela de Félix Bruzzone encontramos la desconfianza en la representación realista. Aquí no se busca reestablecer un vínculo entre experiencia y el relato sino explorar las formas mismas que permite el relato; no se busca un punto de anclaje en lo real sino un punto de fuga en lo simbólico y en el cuerpo.

En la primera parte, el narrador se refiere a su vida como hijo de desaparecidos, a la convivencia con sus abuelos y luego a la mudanza junto a la abuela, cuando él ya es adulto, a un departamento cercano a la ESMA. Su novia, Romina, también es hija de desaparecidos y militante de HIJOS. Es Romina quien le insiste para que él también milite en HIJOS. Desde su orfandad hasta el embarazo de su novia, pasando por la indemnización que le corresponde en tanto hijo de desaparecidos, el narrador está atravesado por la tensión entre una postura de hijo y de padre. Comienza a frecuentar a Maira, una travesti, quien despierta en el narrador un delirio persecutorio. Cuando busca denunciar a Maira en HIJOS, le dicen que en realidad la travesti también es hija de desaparecidos y que se encarga de vengarse de los torturadores. El hecho de que Maira también fuera hija de desaparecidos le hace pensar que tal vez sean hermanos. Cuando en su trabajo de repostero hace una torta con los personajes de Batman y Robin, el narrador imagina una versión delirante, inspirada en el mundo del comic, de su condición de hijo de desaparecido y de militante:

Pasé buena parte de la noche frente a la torta. La escena, en algún momento, cobró vida: papá era Batman y Maira y yo éramos Robin. Un Batman y dos Robin. La aventura que emprendíamos juntos consistía en caer por sorpresa a una reunión de mafias aliadas que estaban en la cuenta final para un devastador asalto a Ciudad Gótica. Todo sucedía en un galpón donde había autos, camiones, topadoras y hasta dos helicópteros que, si eran usados de acuerdo al plan, provocarían el caos necesario para sorprender a las autoridades y mantener a la ciudad totalmente indefensa durante las horas que durara el saqueo. Esto va a ser algo mucho más grande que el asalto de Fidel al cuartel Moncada, escuché que decía uno, ametralladora en mano, mientras arengaba a los de su grupo (6g).

Hacia el final de la primera parte, el narrador va perdiendo todas sus pertenencias y sus puntos de anclaje: Maira desaparece, tal vez secuestrada, le roban el auto, le usurpan la casa, muere la abuela y pierde el rastro de los amigos. Le dicen que tanto Luis y Ludo –sus amigos–, como quizá también Maira, se han ido al sur, a Bariloche. La segunda parte transcurre en Bariloche, en donde el narrador trabaja picando paredes en la casa de un hombre conocido como el Alemán. El narrador empieza a relacionarse con las travestis de la zona, sobre todo con Micaela, y a pergeñar una venganza contra el Alemán, quien maltrata a las travestis. A la par que concibe la venganza, intenta dar con Romina para saber si ella ha tenido el hijo. La venganza aparece relacionada con la figura de padre: “Buscar a mi hijo era buscar mi lugar de padre. Vengar a Maira era hacer justicia también con su padre –y, si éramos hermanos, con el mío– y ser, en cierta forma, su hermano mayor, que también es una especie de padre. Tres padres en uno” (128).

Se encuentra con Romina, quien le dice que finalmente no tuvo al hijo. Luego, surgen las dudas acerca de su padre: al parecer, fue un traidor que no sólo traicionó a los compañeros sino también a la madre del narrador. Bajo un fuerte cuestionamiento de su propia identidad, el narrador decide convertirse en travesti y se relaciona con el Alemán, quien dice conocerlo de otro lado: lo confunde con un alguien del barrio de Liniers, alguien que le decía “papá”, que lo acusaba de “doble agente” y de entregar a la madre; esa persona se llamaba Maira. La transformación en Maira va siendo progresiva: los amigos del Alemán también lo encuentran parecido a Maira, el narrador acepta una operación para así, al final de la novela, encontrarse igual a Maira.

En la novela de Bruzzone, la pregunta acerca del lugar de un hijo y de un padre dispara al personaje hacia el campo de la transformación y del delirio. En lugar de intentar restituir la historia a través de las palabras, lo realiza a través del acto y del cuerpo. Más que fijar

identidad, la ausencia produce una multiplicidad de sentidos: los límites entre el sujeto y los otros son borrosos y así ya no se sabe exactamente quién es el narrador, ni tampoco qué historia es verídica. La pregunta por la identidad se sitúa en el cuerpo: el narrador se convierte en su hermano imaginario y, puesto que supone que el lugar de un hermano mayor es también un lugar de padre, se vuelve su propio padre. Si aquello que falta es el padre, él mismo se convierte en padre –y también en hermano–. Recupera en acto, en su propio cuerpo, la historia del desaparecido: es el padre y el hermano desaparecido, se ofrece como objeto a quien sospecha pudo ser un torturador. No se trata de iluminar los recortes invisibles de cierta configuración comunitaria sino de situarse en ese lugar vacío, que le corresponde a otro. Esa tensión entre dos historias, la pasada y la presente, esa convivencia temporal, se realiza a través del cuerpo del narrador. Es el cuerpo el que vincula el pasado y el presente, el que evidencia los efectos en el presente de la configuración comunitaria anterior.

## Conclusiones

En las novelas aquí analizadas se evidencia este límite del lenguaje, fundado en la infancia, a la vez que la distancia entre el relato y la experiencia. En la novela de Alcoba y de López vemos esta tensión en los pasajes de una voz infantil a una voz adulta. En *Tanto correr* y en *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, en donde los padres sobreviven a la dictadura, también encontramos esta distancia, ya que los recuerdos acerca de la militancia de los padres sólo pueden ser entendidos como tales desde la visión adulta. En *Los topos* se busca abolir la distancia a través del cuerpo y de la repetición de la historia. Si la experiencia corresponde a la vida de los padres, el relato del hijo aborda esa experiencia de vida. La experiencia de los padres excede la capacidad del lenguaje del niño, a la vez que determina y funda su voz. En la novela de Alcoba y en la de López, cuando la voz narradora del infante se topa con la pérdida y con la imposibilidad de poner en palabras ciertos hechos, surge la voz adulta que señala ese malentendido. En las novelas de Quirós y de Pron, frente a ese mismo hiato, se acude a otras fuentes: periódicos, juicios, fotos. En la novela de Bruzzone, esa distancia lleva al narrador a una transformación física, a convertirse en otro; más que una interrogación en el lenguaje, hay una metamorfosis del cuerpo: de la palabra se pasa al acto.

Al igual que lo señalado por Beatriz Sarlo acerca de las novelas publicadas durante la dictadura, aquí también encontramos la pregunta acerca de cómo contar la historia. En la novela de Bruzzone la pregunta no es explícita sino que hay un alejamiento del realismo.

La distancia entre experiencia y relato construye no sólo el relato sino que configura las características del narrador: si bien toda restitución es fallida ya que nunca puede ser completa, a partir del relato surgen las preguntas acerca del objeto del relato –la experiencia de los padres– y del narrador mismo: la narradora de *Manège* afirma que el deseo de escribir la historia surge por un viaje realizado junto a su hija; el narrador de *Una muchacha muy bella* concluye que no desea ser padre; en *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* se habla de un futuro hijo que tendrá como tarea contar la historia del narrador; luego del veredicto judicial, el narrador de *Tanto correr* habla de su deseo de ser padre; el embarazo de la novia produce un quiebre en el narrador de *Los topos* y un cambio en el registro del relato. Al indagar en esa distancia entre el lenguaje y la experiencia, surge entonces la cuestión de la filogenia: de la pregunta de un hijo acerca de la experiencia de los padres, la historia se desplaza hacia la pregunta de ser padre, ya sea a través de un deseo, de la ausencia de deseo, ya sea a través de una transformación física. Si en la configuración comunitaria de la dictadura aparece la familia anclada dentro de la política, en estas novelas se toma la configuración política para entender lo familiar. En cierto sentido, siguiendo la idea de “política de la literatura” propuesta por Jacques Rancière, en las novelas de la dictadura, la “política de la literatura” daba cuenta del espacio político mientras que en estas novelas el movimiento es inverso: se busca lo político del pasado para entender lo familiar del presente.

## Bibliografía

Agamben, Giorgio. *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, Filosofía e historia, 2004.

---. *Le feu et le récit*. Paris: Éditions Payot & Rivages, Bibliothèque Rivages, 2015.

---. *Estado de excepción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, Filosofía e historia, 2004.

---. *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Editorial Pre-Textos, 2003.

Alcoba, Laura. *Manège*. Paris: Éditions Gallimard, 2007.

---. *Jardin blanc*. Paris: Éditions Gallimard, 2009.

---. *Les passagers de l'Anna C.* Paris: Éditions Gallimard, 2012.

---. *Le bleu des abeilles.* Paris: Éditions Gallimard, 2014.

Bruzzone, Félix. *Los topos.* Buenos Aires: Random House Mondadori, Literatura Mondadori, 2008.

López, Julián. *Una muchacha muy bella.* Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2013.

Pron, Patricio. *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia.* New York: Random House Mondadori, Vintage Español, 2013.

Quirós, Mariano. *Tanto correr.* Barcelona: Ediciones Destino, 2013.

Rancière, Jacques. *Politique de la littérature.* Paris: Éditions Galilée, 2007.

---. *Le partage du sensible. Esthétique et politique.* Paris: La fabrique éditions, 2000.

Sarlo, Beatriz. "Política, ideología y figuración literaria". Balderston, Daniel (ed.). *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar.* Buenos Aires: Alianza Editorial, 1987.

Zizek, Slavoj. *El acoso de las fantasías.* Madrid: Siglo XXI Editores, 2010.