



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
(*ordinamento ex D.M. 270/2004*)

in Lingue e Letterature Europee e
Americane Postcoloniali

Tesi di Laurea

—

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

La reinterpretación de la madre en la literatura argentina del proceso dictatorial

Relatrice

Ch. Prof.ssa María Eugenia Sainz Gonzalez

Laureanda

Claudia Zanardello
Matricola 809038

Anno Accademico
2012 / 2013

Índice

INTRODUCCIÓN.....	pág. 4	
1. CUANDO LA MADRE TOMA LA PALABRA		
1.1. El concepto hegemónico de maternidad y las reacciones feministas.....	pág. 10	
1.2. Recuperar la relación con la madre.....	pág. 17	
1.3. <i>Una habitación propia</i> de Virginia Woolf.....	pág. 24	
1.4. Las Madres de Plaza de Mayo.....	pág. 28	
2. <i>CONVERSACIÓN AL SUR: EL RELATO DE LAS MADRES</i>		pág. 37
2.1. La novela: tiempo y espacio.....	pág. 40	
2.1.1. Personajes maternos y el silencio masculino.....	pág. 43	
2.2. La madre enunciadora.....	pág. 49	
2.3. La búsqueda de un lenguaje alternativo.....	pág. 53	
3. <i>UN SECRETO PARA JULIA: MADRE E HIJA, CUERPO Y PALABRA</i>		pág. 65
3.1. Mercedes y Julia: el conflicto entre madre e hija.....	pág. 72	
3.1.1. La invisibilización del cuerpo y la palabra anulada.....	pág. 78	
3.2. La transmisión de la memoria.....	pág. 82	
3.3. El re-nacimiento de la madre.....	pág. 85	

4. <i>LA CASA DE LOS CONEJOS: LA MIRADA DE LA HIJA</i>	pág. 91
4.1. Dualidad de lenguas y voces narrativas.....	pág. 92
4.2. La ausencia de la madre.....	pág. 98
4.3. El lenguaje de la infancia.....	pág. 106

CONCLUSIONES.....	pág. 112
-------------------	----------

BIBLIOGRAFÍA

Obras literarias.....	pág. 116
Crítica.....	pág. 116
Sitios Internet.....	pág. 119

Da come stanno le donne si misura come sta una nazione.

Roberto Benigni, *La più bella del mondo*, 17 Dicembre 2012

Introducción

Antes de exponer los objetivos de este estudio, quisiera detenerme un momento en las reflexiones previas que me han llevado a la definición del tema, es decir el concepto de maternidad desarrollado en la literatura argentina del siglo XX.

Diferentes estudiosos se han quejado y se quejan aún en nuestros días de la escasez de textos literarios que presenten a la madre como figura central de la narración. Analia Roffo de la Redacción de *Clarín* titula su artículo del domingo 1 de Febrero de 1998 “La madre es una figura ausente en la literatura argentina”¹ y aquí sintetiza parcialmente la línea general de la obra de Nora Domínguez, *De donde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*². Roffo, a través de las palabras de Domínguez, explica que la mayoría de las madres representadas en la literatura argentina son madres “estereotipadas”, que no tienen voz propia y que siempre están narradas por otros (a menudo por sus hijos). No existe un texto que las celebre de manera privilegiada y completa, las madres existen por el hecho de haber dado a luz un hijo y por lo tanto merecen ser narradas en calidad de madres, no de personas protagonistas de una historia antecedente al alumbramiento.

Ya alrededor de los años 40 del siglo XX, Roberto Arlt, continúa Roffo, en una de sus *Aguafuertes porteñas*, “La madre en la vida y en la novela”, se quejaba de la ausencia de representaciones maternas en la literatura argentina. Tomando como modelo a los escritores rusos, Arlt declara:

[...] el hombre todavía no se ha acostumbrado a ver en la madre sino una mujer vieja y afeada por el tiempo. Es necesario que esta visión desaparezca, que la madre ocupe en el lugar del mundo un puesto más hermoso, más fraternal y dulce. [...] Y como muchas otras cosas esta exaltación de la madre, esta adoración de la madre, llegando casi a lo religioso, se la debemos a los escritores rusos.³

¹ ROFFO, Analia, (Febrero 1998): “La madre es una figura ausente en la literatura argentina”, *Clarín* (Crítica literaria). Acceso electrónico en la página web <http://edant.clarin.com/diario/1998/02/01/i-02010d.htm>, consultado el 10-08-2012.

² DOMÍNGUEZ, Nora, (2007): *De donde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

³ ARLT, Roberto, (1958): “La madre en la vida y en la novela” en *Aguafuertes porteñas*. Acceso electrónico en la página web <http://es.scribd.com/doc/90175793/30/LA-MADRE-EN-LA-VIDA-Y-EN-LA-NOVELA>, consultado el 03-07-2012.

Lo que Arlt remarca es la ausencia en el mundo literario argentino de un texto que exalte a la madre y que haga de ella el personaje principal de la historia, un personaje potente y conmovedor, una madre “luminosa, doliente y revolucionaria”⁴, como explica Nora Domínguez en los primeros capítulos de su obra.

Adrienne Rich en 1977 escribe que “la compenetrazione tra madre e figlia – essenziale, distorta, male usata – è una della grandi storie non scritte”⁵. Parece que de esta relación entre dos cuerpos biológicamente idénticos, uno de los cuales ha padecido para dar la vida al otro, emana un flujo de energía incomparable a cualquier otra. Pese a esto, durante el patriarcado la existencia de madres e hijas siempre fue minimizada, resultando a los ojos de los hombres una pareja algo amenazadora.

También María Elena Walsh concuerda con esa omisión. En 1981, al publicar una antología de poemas titulada *A la Madre*, Walsh evidencia las dificultades encontradas a lo largo de su búsqueda, ya que muchos de los poemas son semejantes y “casi todos celebratorios de la madre muerta”, para decirlo con las palabras de Analia Roffo⁶. La mayoría de las madres relatadas está colocada en el pasado, donde resulta más fácil borrar defectos e imperfecciones; este tipo de elogio casi siempre representa a la madre dentro de las paredes domésticas, entre las labores y los utensilios de la que es más una ama de casa que una madre. No hay poema que describa a una madre lectora o escritora, a una persona que antes de ser madre es primero una mujer que tiene intereses distintos de los exclusivamente ligados a la vida doméstica. El rasgo que destaca mayormente dentro de este relato tradicional sobre la madre es la pérdida de su capacidad hablante, de la cual casi siempre se apodera el hijo. Esta mujer, por lo tanto, tiene derecho a ingresar en la historia a partir del momento en que se convierte en madre, todo lo que le ha pasado antes se borra y su vida se desarrolla en función del hijo que ha parido. “La centralidad que se construye para las madres resulta la jerarquía de la desposesión máxima: han perdido su cuerpos, su historia, su nombre, su voz y el espejo donde mirarse ya que no tienen una imagen de sí mismas”⁷ Nora Domínguez afirma a este propósito.

⁴ DOMÍNGUEZ, N., ob. cit., pág. 47.

⁵ RICH, Adrienne, (1977): “Madri e figlie” en *Nato di donna. Cosa significa per gli uomini essere nati da un corpo di donna*, Milano, Garzanti, pág. 229.

⁶ ROFFO, Analia: “La madre es una figura ausente en la literatura argentina”, ob. cit.

⁷ *Ibid.* pág. 38.

Saliendo de los bordes exclusivamente argentinos y abarcando el inmenso espacio de la literatura en general, se puede observar que también aquí el contraste entre la importancia del tema de la maternidad y su limitada presencia en el ámbito literario resulta chocante. Laura Freixas se ocupa en particular de la relación madres-hijas cuando en 1996 publica su antología titulada precisamente *Madres e hijas*, en la cual recopila relatos de importantes autoras españolas como Rosa Chacel, Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité y Ana María Matute y otros inéditos. En su prólogo la autora constata que si bien las relaciones madre-hijo, padre-hijo y padre-hija son temas presentes en muchas obras, “son llamativamente escasas las obras que ponen en escena a madres e hijas, y todas muy recientes.”⁸

Según Laura Freixas se tendrá que esperar el siglo XX para que la relación madre-hija deje de tener solamente algunas representaciones aisladas. De hecho se ha de constatar que esta particular dualidad siempre está narrada por mujeres; no es un caso entonces, sostiene la autora, que la aparición del tema coincida con la salida a la escena de las mujeres escritoras. En efecto si se piensa en el siglo XIX en Argentina, las mujeres escritoras que podían sustentarse con esa actividad se pueden contar en los dedos de una mano. A lo largo de este siglo en Argentina como en la mayoría de las nacientes naciones hispanoamericanas era muy fuerte el debate sobre la construcción de la nación y la mujer, según el sistema patriarcal, tenía que contribuir a esta causa. Durante y después del régimen de Juan Manuel de Rosas (1829-1852) había tenido éxito “la leyenda de domesticidad” según la cual la esposa y madre argentina, convertida en “angel in the house”⁹, era “responsable de la formación de los futuros ciudadanos de la nación”¹⁰ y por lo tanto su papel era el de criar y educar a los niños dentro de las paredes domésticas. Las mujeres disfrutaron de esta “leyenda” para crear dentro del hogar un espacio propio de reunión y de reflexión, reflexiones que después desembocaron en el creciente número de revistas de mujeres. De hecho, una de las

⁸ FREIXAS, Laura, (1996): *Madres e hijas*, Barcelona, Editorial Anagrama, pág. 11.

⁹ Acuñada por la escritora inglesa Virginia Woolf con el propósito de referirse al modelo de feminidad típico de la Inglaterra victoriana (1837-1901), esta expresión se encuentra en la obra *Women and Writing* (1904) donde la autora declara que para llegar a ser escritora la mujer debe, metafóricamente hablando, matar al ángel del hogar. Woolf se ocupa de este tópico también en *Una habitación propia*, ensayo al cual se dedicará espacio en el primer capítulo de este trabajo.

¹⁰ MASIELLO, Francine, (1997): *Entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, pág. 76.

En esta obra Masiello traza las pautas principales de la historia argentina desde los primeros años del siglo XIX hasta los años 30 del siglo XX, focalizando su atención sobre la figura de la mujer argentina y sobre los cambios de actitud que se han producido hacia ella a lo largo de los años citados.

primeras formas que las mujeres tuvieron para poder expresarse fue el periodismo, pero sin el acceso a la educación y al pensamiento científico era muy difícil para ellas acceder al ámbito público. Juana Manuela Gorriti, Eduarda Mansilla y Juana Manso, tres de las autoras más destacadas de la Argentina del siglo XIX, debatieron mucho sobre esta cuestión a través de la escritura doméstica e incluso a través de revistas. Sostenían además, afirma Francine Masiello, la necesidad de profesionalizar la actividad de la escritura para lograr sustentar a la familia, algo que comenzará a verificarse hacia finales del siglo cuando las mujeres ingresan en la sociedad civil como trabajadoras y figuras públicas. El siglo XX se abre con escritoras como Norah Lange y Victoria Ocampo, que circulan en los salones de vanguardia y que logran dar forma a la experiencia personal convirtiéndose en figuras “puente” entre el espacio privado y el espacio público.

De este pequeño panorama sobre el siglo XIX se desprende entonces que sea más fácil encontrar el motivo de la relación madre-hija en la literatura del siglo XX que en la de los siglos anteriores. Sin embargo, existe, como ya se ha dicho, un relato hegemónico de la maternidad cuyos orígenes, subraya Domínguez¹¹, se remontan al siglo XVIII cuando se asiste al ascenso de la burguesía. El problema es que se trata de un relato sobre la maternidad pero escrito, en la mayoría de los casos, por hombres; la maternidad es una construcción social definida por el discurso patriarcal y en la cual la madre tiene espacios limitados.

El presente estudio se propone entonces como objetivo parcial el de presentar y explicar, a lo largo del primer capítulo, el concepto hegemónico de maternidad vigente hasta los años Setenta del Novecientos, identificando después cuáles fueron algunas de las propuestas avanzadas por el feminismo con el fin de acabar con tal condición femenina. Entre las teóricas del tema, Luisa Muraro será fundamental para los fines de este trabajo gracias a su investigación sobre la importancia de un nuevo orden simbólico materno. A lo largo de esta parte teórica se dedicará espacio también a la ilustre escritora inglesa Virginia Woolf por al menos dos motivos: por un lado, la descripción que Woolf hace de su madre en *To the Lighthouse*, uno de los raros documentos literarios en el cual una mujer pone su madre como personaje central de una historia (lo que Arlt reclama para la literatura argentina); por otro lado, la importancia que la autora

¹¹ DOMÍNGUEZ, N.: *De donde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*, ob. cit., pág. 18.

inglesa tuvo en la consolidación de una literatura femenina escrita por mujeres, cuyo pensamiento está expresado en el ensayo *A Room of One's Own*. Lo más interesante será reflexionar además sobre la importancia que tuvieron las Madres de Plaza de Mayo sobre la maternidad y cómo la revolucionaron. De hecho la irrupción de las Madres en la historia provoca transformaciones profundas: a partir de su “toma de la palabra”, como la define Nora Domínguez, las Madres desvían lo que ha sido el relato tradicional de la maternidad hasta aquel entonces y promueven la figura de la mujer revolucionaria y políticamente comprometida que Arlt propugnaba en su *Aguafuerte* “La mujer en la vida y en la novela”. Las Madres que salen al espacio público de la Plaza para preguntar por su hijos desaparecidos durante la horrible dictadura militar hacen posible que todas las madres recobren la capacidad hablante de la cual habían sido privadas y se hagan promotoras de su propio discurso, dando impulso también a una nueva manera de narrar la maternidad. Es evidente que la transformación de la madre implicará necesariamente una transformación de relaciones, puesto que no existe madre sin hijos, sin hijas, ni tampoco existe madre sin un compañero de vida, un marido o, en todos casos, un hombre. Es decir que la madre siempre se establece como “centro relacional”. En el espacio de esta investigación nos ocuparemos en manera particular del vínculo madre-hija, puesto que los hijos varones no están y los padres no actúan o están silenciados.

En los capítulos sucesivos se pasará, pues, a investigar sobre el tema de la maternidad y de la dualidad madre-hija específicamente en tres novelas: *Conversación al sur* (1981) de Marta Traba, *Un secreto para Julia* (2000) de Patricia Sagastizábal y *La casa de los conejos* (2008) de Laura Alcoba. Como señalan las fechas, la primera es publicada en plena dictadura militar, las otras dos pertenecen a la llamada literatura de la post-dictadura. Se ha elegido la obra de Traba en cuanto novela excepcional que presenta por primera vez a las Madres de Plaza de Mayo como protagonistas de un relato literario; se reflexionará sobre cómo la presencia de las Madres se hace promotora de una “toma de la palabra” no solamente en la realidad sino también dentro de la ficción de la novela, cuyo eje principal es el de la búsqueda por parte de las madres protagonistas -entendidas como Madres de la Plaza e incluso como madres personajes del relato- de un lenguaje femenino que contraste y se oponga al discurso oficial del régimen. También en *Un secreto para Julia* el lenguaje asume una importancia relevante como medio para que se produzca la “toma de la palabra” y quede

solucionado el conflicto; aquí en cambio ya han pasado veinte años desde la muerte de la dictadura y el conflicto se realiza entre una madre, derrotada por las consecuencias de la violencia sufrida en el *Proceso*, y una hija, que no encuentra las respuestas deseadas a causa del silencio de su madre. Por último, en *La casa de los conejos* se asiste, en cambio, a la desaparición de la madre del relato; el punto de vista de la hija y el lenguaje de la infancia constituirán los recursos gracias a los cuales la autora logrará narrar la historia.

Objetivo de la presente investigación será entonces indagar en cuáles de las tres novelas propuestas el proceso de apropiación del lenguaje por parte de las figuras maternas produce los efectos deseados, es decir en cuáles la madre logra establecerse como enunciativa de su propio discurso apropiándose de un lenguaje alternativo al lenguaje impuesto. Se reflexionará además sobre el lenguaje como medio para solucionar un conflicto madre-hija en el cual la hija tiene que aprender a amar y a hablar de la madre para la conformación de su identidad. Claramente las tres novelas elegidas ofrecen distintas claves de lectura e interpretaciones y abarcan temas tan amplios que cada una necesitaría el espacio de una tesis. En esta ocasión, sin embargo, se ha querido dar un sentido de continuidad abordando cada texto desde el eje de la maternidad y del vínculo madre-hija, teniendo en cuenta que, como sostiene Muraro, “la matrice della vita è per noi anche la matrice della parola”¹² y que antes que nada hay que liberar las voces silenciadas de las madres para que la relación se establezca.

¹² MURARO, Luisa, (1991): *L'ordine simbolico della madre*, Roma, Editori Riuniti, pág. 43.

Capítulo I

CUANDO LA MADRE TOMA LA PALABRA

Chi vuole modificare l'esistente deve
saper parlare, questo si sa, e a parlare,
lo ripeto, s'impára dalla madre.¹³

LUISA MURARO, *L'ordine simbolico della madre*

Perchè sembra sempre che noi popoli non sappiamo,
che non possiamo, che siamo ignoranti [...]
ma noi abbiamo rotto con tutto questo.
Abbiamo mostrato al mondo che, dalla cucina
alla piazza, si può fare tutto questo, e di più.¹⁴

DANIELA PADOAN, *Le pazze. Un incontro con la Madri di Plaza de Mayo*

1.1 El concepto hegemónico de maternidad y las reacciones feministas.

En la introducción se ha mencionado cómo la toma de acción de la Madres de Plaza de Mayo entre los años Setenta y Ochenta del siglo XX representa un punto de ruptura con la imperante concepción sobre las mujeres y una apertura al feminismo, lo cual coincide con un corte en literatura en lo que se consideraba el relato tradicional de la maternidad. Este cambio de perspectiva no se desarrolla solamente en la Argentina, sino que tiene repercusiones también allende el océano, en particular en Europa. Las madres, hasta este momento cerradas dentro de la rigurosa visión del sistema patriarcal, salen al espacio público y toman la palabra, de la misma manera en que lo hacen las Madres argentinas cada jueves por la tarde, aunque con objetivos distintos. El propósito principal es más que nada el de lograr escindir los conceptos de feminidad y maternidad, que durante la época patriarcal nunca iban sueltos, y defender la tesis según la cual una mujer puede ser mujer sin necesariamente ser madre y tiene el

¹³ MURARO, Luisa: *L'ordine simbolico della madre*, ob. cit., pág. 47.

¹⁴ PADOAN, Daniela, (2005): *Le pazze. Un incontro con le madri di Plaza de Mayo*, Milano, RCS Libri, Bompiani, pág. 169.

derecho de disfrutar de la posibilidad de afirmarse fuera del hogar. Como afirma Anna Scacchi en la introducción a *Lo Specchio Materno*¹⁵, a partir de esta época las mujeres se ponen a analizar de manera más compleja el contexto histórico y social de la maternidad. En particular el feminismo empieza a disentir con las representaciones que la ideología patriarcal atribuía a las mujeres y se asiste a una revaluación de la figura de la madre a la cual se llega mediante la recuperación y el estudio de la relación madre-hija. Antes de llegar al análisis de las propuestas feministas de finales del siglo pasado, es interesante examinar brevemente cuándo y mediante cuáles métodos el concepto hegemónico de maternidad se ha enraizado en la sociedad. De esta manera se entenderán más fácilmente las razones por las que este proceso de cambio ha sido tan difícil de llevar a cabo, aunque es arriesgado decir que se haya llevado a cabo completamente.

Como Saletti Cuesta apunta en su artículo¹⁶, la visión tradicional de la madre relacionada con la familia data del siglo XVIII, cuando con la Revolución Industrial y el nacimiento de la clase burguesa se asiste a una clara separación entre el espacio abierto, público (el lugar de trabajo) y el espacio cerrado, privado (el hogar, donde cultivar el matrimonio y la maternidad). De aquí resulta muy fácil asociar el hombre al primero y la mujer al segundo, ámbito en el cual ella desempeña sus labores domésticas y se ocupa de la educación de los hijos, tareas consideradas por el discurso patriarcal las máximas aspiraciones para una mujer. El hecho de tener una mujer que se queda en casa para cuidar el hogar de manera que el marido pueda encontrar un momento de sosiego es además signo de status y bienestar económico, como señala Silvia Carnero en su ensayo¹⁷. Por lo que concierne a las clases proletarias, en cambio, aunque las mujeres empiezan a ser incorporadas al trabajo, no significa que se las considere al mismo nivel del hombre; al contrario, la razón de esta inclusión reside en su mano de obra más barata y sumisa comparada a la de los hombres.

¹⁵ SCACCHI, Anna (ed.), (2005): *Lo specchio materno. Madri e figlie tra biografia e letteratura*, Roma, Luca Sossella Editore, págs. 7-22.

¹⁶ SALETTI CUESTA, Lorena, (Enero 2008): "Propuestas teóricas feministas en relación al concepto de maternidad", Revista *Clepsydra*, Universidad de Granada, 7, págs. 169-183. Acceso electrónico www.ugr.es/~esmujer/pdf/Saletti_Cuesta_articulo_revista_clepsydra.pdf, consultado el 01/09/2012.

¹⁷ CARNERO, Silvia, (Julio 2005): "La condición femenina desde el pensamiento de Simone de Beauvoir", Revista de Filosofía *A Parte Rei*, 40, pág. 2. Acceso electrónico <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/carnero40.pdf>, consultado el 12/09/2012.

Con el objetivo de subordinar a las mujeres y segregarlas en la casa surge la necesidad de moldear un nuevo concepto: el del amor maternal, por el cual las mujeres tienen que sentirse obligatoriamente e instintivamente madres. Se introduce por lo tanto la condena del uso de las nodrizas para el amamantamiento de los niños de manera que cada una tenga que proveer a la lactancia de su propio hijo/a. En los siglos XVII y XVIII, continúa Saletti Cuesta, se desarrolla también una ideología según la cual se considera la infancia como un período inocente y valioso que necesita de la protección y del cuidado de la madre, la cual se entrega cuerpo y alma a esa misión. Sucesivamente, en el siglo XIX¹⁸, se promueve otra ideología, más científicamente apoyada, que pone en las manos de las madres el destino y la gloria de la nación, siendo ellas responsables de la educación de los niños y en consecuencia del futuro del estado. En suma, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII empieza a forjarse la concepción cultural hegemónica de la maternidad que durará muchos años: la madre como ángel del hogar. Lo que esto comporta está muy claramente expresado en las siguientes líneas de Lorena Saletti Cuesta:

La maternidad ha quedado enmarcada en una identificación con la feminidad, [...], proporcionando una medida común para todas las mujeres, que no da lugar a las posibles diferencias individuales con respecto a lo que se puede ser y desear. [...] Estas representaciones imponen una única forma de conceptualizar lo femenino, anulando otras posibles definiciones de lo que significa ser mujer. El resultado es la equivalencia de que toda mujer equivale a una madre.¹⁹

La maternidad aparece entonces como una construcción social llevada a cabo por el discurso patriarcal, el cual establece cuáles son los cánones de normalidad y de moralidad para la mujer; maternidad que siempre coincide con el concepto de identidad femenina, no existiendo para la mujer otra posibilidad de elección para su propia vida, salvo la de la procreación y del instinto maternal. Estos aspectos relacionados con la reproducción continúan perteneciendo a la esfera de lo no dicho, limitados al espacio privado que permanece en el silencio porque no ha sido codificado.

¹⁸ Hace falta agregar que éste en América Latina es el siglo dedicado a la construcción de las nuevas naciones, puesto que la mayoría de los países latinoamericano alcanzan la independencia de la Corona española entre 1810 y 1825. Los escritores estudian y proponen ideologías aptas a hacer del propio país una nación fuerte y gloriosa.

¹⁹ SALETTI CUESTA, L., "Propuestas teóricas feministas en relación al concepto de maternidad", ob. cit., pág. 177.

Trasladando esta visión a la literatura, se regresa a los rasgos característicos del relato hegemónico de la maternidad que se acaban de citar en la introducción: la figura materna (cuando está presente en la narración) aparece como personaje congelado, colocado en el pasado y por lo tanto “más apto para la idealización”²⁰. El sacrificio y el amor materno son los aspectos que tienen que sobresalir durante la descripción de la madre, mientras que los defectos y las imperfecciones siempre están borrados. Parece casi como si la madre estuviera sobre un pedestal desde el cual no puede ni subir ni bajar, no puede mostrar sus características negativas, pero tampoco puede hacer oír su voz. Por esta razón la capacidad hablante le está negada y su ámbito es restringido al del hogar, como apuntan las distintas enumeraciones de utensilios domésticos que siempre la acompañan, excluyendo para ella cualquier otro destino. ‘Nacidos los hijos, muertas las madres’ denuncia Domínguez, subrayando el hecho de que el pasado de las mujeres desaparece a partir del momento en que ellas se convierten en madres. El parto va a señalar no solamente el nacimiento del hijo, sino también un segundo nacimiento para la mujer: ahora que, gracias a la maternidad, ha alcanzado su máxima afirmación, su historia merece ser contada. En la mayoría de los relatos es el hijo el que se apropia del lugar de la enunciación para narrar a la madre desde su punto de vista, sin tener en cuenta que antes de su nacimiento su madre ya existía y con otra historia para él desconocida.

Simone de Beauvoir²¹ es una de las primeras que quiere otorgar al cuerpo materno un significado diferente y romper con el concepto de que toda mujer es madre y que si no es madre tampoco es mujer. El hecho biológico de dar a luz y crear nueva vida no es el papel primario para una mujer, pero ha sido convertido en eso por las construcciones simbólicas y socio-culturales que se han desarrollado alrededor del concepto de maternidad. Según la pensadora francesa la maternidad es algo que anula a la mujer como persona, ya que las tareas de generar y criar a los hijos le impiden triunfar civil y

²⁰ DOMÍNGUEZ, N.: *De donde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*, ob. cit., pág. 37.

²¹ Simone de Beauvoir (1908-1986), pensadora y novelista francesa, fue una figura muy importante en la reivindicación de los derechos de la mujer. En *El segundo sexo* (1949) de Beauvoir elabora una historia sobre la condición social de la mujer y examina los rasgos de la opresión por parte del sistema patriarcal. Esta obra fue un punto de partida para el movimiento feminista que, luego de haber conseguido el derecho al voto, se subleva a finales de los años Sesenta. Las ideas de la autora francesa tuvieron mucha influencia no solamente sobre las intelectuales sino también sobre las masas.

socialmente. En consecuencia lo que queda de las mujeres-madres es una imagen limitada, depauperada tanto de lenguaje como de participación social.

Estas ideas tuvieron mucha influencia sobre las jóvenes feministas de los años Sesenta que consideraban la maternidad un obstáculo para la emancipación, una trampa de la cual escapar. Rechazando la maternidad rechazaban también a sus propias madres que según ellas se habían subyugado o, peor aún, habían sido cómplices del pensamiento patriarcal. Estas jóvenes mujeres, sostiene Anna Scacchi²², que quemaban los símbolos de la opresión sexual y reivindicaban el derecho a la sexualidad sin procreación, no podían imaginar a una mujer que fuese tanto madre como artista, escritora, pintora, obrera. Ser madre anulaba completamente a la mujer que no tenía más alternativas que la de desempeñar dignamente el papel que le había sido asignado por la fisiología de su cuerpo y por la sociedad toda. La solución residía en la muerte simbólica de la madre (en el matricidio, para decirlo con palabras de Luce Irigaray); la total exclusión de la madre significaba total libertad de pensar, escribir, crear. La clave para el cambio era denunciar todos los aspectos en los que las madres había fallado y hacer todo lo posible para no parecerse a ellas. También Laura Silvestri en su artículo “Amare la madre. Danielle Girard, Carmen Martín Gaité”²³ confiesa pertenecer a la generación de mujeres que creían encontrar la salida para la emancipación dando la espalda a las madres. “Non ci rendevamo conto” declara Silvestri “che se il patriarcato ha fatto circolare tutto “in nome del padre” è perché nega sistematicamente alle donne la possibilità di mettersi in relazione con le loro madri.”²⁴ Esto significa que se puede hacer un paralelismo entre el discurso patriarcal, o androcentrismo, y el feminismo, dado que ambos comparten el concepto de “matar simbólicamente a la madre”. Estas mujeres rechazando a la madre y criticando su postura de subordinación al androcentrismo no hacen otra cosa que alinearse con la tradición patriarcal misma. Como conviene Laura Colombo²⁵, esta asunción de lo masculino a símbolo universal obstaculiza la posibilidad a las mujeres de constituirse como sujeto de un discurso autónomo; el universo masculino continúa siendo la única forma de mediación

²² SCACCHI, A., *Lo specchio materno. Madri e figlie tra biografia e letteratura*, ob. cit., pág. 8.

²³ *Ibid.*, págs. 201-235.

²⁴ *Ibid.*, págs. 201-202.

²⁵ COLOMBO, Laura: “La passione di esserci” en DIOTIMA, (2007): *L'ombra della madre*, Napoli, Liguori Editore, págs. 65-75.

permitida. Intentar insertarse en el mundo de los hombres para alcanzar la emancipación esperada equivale a negar la diferencia sexual.

Ahora bien, si la madre está ausente ¿cómo explicar el milagro extraordinario del nacimiento? El hombre, envidioso de la capacidad procreativa de las mujeres, se encarga también de la función de dar a luz una criatura y sustituye a la mujer, como por ejemplo en el caso de Eva que nace de la costilla de Abramo o incluso Minerva que sale de la cabeza de Zeus o Venere que brota del semen de Urano, dios del cielo. Siempre Laura Silvestri en otro de sus artículos²⁶ trata sobre este tema y a este propósito explica cómo algunas interpretaciones feministas hayan encontrado en la novela de Mary Shelley, *Frankenstein*²⁷, el motivo de la ausencia de la figura materna y la atribución del nacimiento a un hombre. El científico, el doctor Victor Frankenstein, durante sus visitas a los cementerios, abre las tumbas y estudia la descomposición de los cadáveres, hasta cuando el conocimiento adquirido le permite engendrar un ser viviente de la materia inanimada. La criatura, deforme y dotada de una fuerza inconmensurable, será rechazada por su padre-inventor que no puede establecer alguna relación con el monstruo ni tampoco darle un nombre (aunque el monstruo será conocido con el mismo nombre de su creador) a causa del cuerpo demasiado diferente del suyo. Aquí la prueba procreativa del hombre fallece; disgustado por su aspecto exterior, el doctor Frankenstein abandona el monstruo a su destino. A pesar de que no exista una semejanza objetiva la madre es la única que está en condiciones de reconocer a su criatura, nacida de su propia carne. Ningún nacimiento, ningún proceso procreativo puede tener lugar sin el reconocimiento materno. En definitiva el hombre no puede sustituirse a la madre, el niño necesita la mediación femenina para mantener el contacto con sus orígenes.

Regresando al tema de la “muerte simbólica de la madre”, Anna Scacchi se pregunta: “Dove avrebbero trovato la loro origine le figlie che rabbiosamente denunciavano la complicità e l’asservimento delle madri al fallogocentrismo?”²⁸. El odio hacia la madre y su exclusión no puede ser la solución para alcanzar la

²⁶ SILVESTRI, Laura, (1996): “Queste donne”, en PERASSI, Emilia (a cura di): *Tradizione, innovazione, modelli. Scrittura femminile nel mondo iberico e americano*, Roma, Bulzoni, págs. 9-34.

²⁷ *Frankenstein, or the Modern Prometheus*, escrito por la escritora inglesa Mary Shelley entre 1816 y 1817, fue publicado en 1818 y modificado y publicado otra vez en segunda edición en 1831. Se puede considerar esa novela la precursora del género de la ciencia ficción gracias a la figura del monstruo, que expresa el miedo humano causado en la época por el desarrollo tecnológico. *Frankenstein* se ha convertido en una de las novelas clave para toda la literatura y ha entrado también en la cultura popular a través del cine y de los medios televisivos, que lo han propuesto muchas veces bajo distintas reexaminaciones.

²⁸ SCACCHI, A.: *Lo specchio materno. Madri e figlie tra biografia e letteratura*, ob. cit., pág. 9.

emancipación femenina. Como indica Silvestri²⁹, la ausencia de la figura materna provoca un desequilibrio mental en las mujeres, que no están en condiciones de ponerse en contacto con su estado primordial y en consecuencia propenden a rechazar a los hijos.

Por fin entre los años Setenta y Ochenta³⁰, el feminismo comienza a abandonar la teoría de la negación de la autoridad materna y avanza otras propuestas acerca de la condición femenina. De la celebración de la madre buena, dotada de instinto maternal, pasando por el rechazo de la misma, señalada como causa de la inferioridad femenina, se llega finalmente a una reflexión más crítica y compleja sobre el discurso de la maternidad. Tanto en la teoría como en la literatura las madres se apoderan del lugar de la enunciación que hasta ese momento les había sido quitado por los hijos o por los hombres en general.

En este contexto hace falta abrir un pequeño paréntesis sobre la aparición de la píldora anticonceptiva que se había empezado a utilizar algunos años antes y que seguramente tuvo consecuencias significativas en la vida de la mujeres. Como señalan Felitti y Puppo en su artículo³¹ sobre *Una muerte muy dulce* de Simone de Beauvoir, este descubrimiento otorga a la identidad femenina mayor libertad y autonomía sobre su cuerpo, puesto que gracias a esta innovación las mujeres pueden elegir si tener hijos o no. De esta manera ellas no pueden “definirse y agotarse en su función maternal”, como propugnaba el sistema patriarcal, sino que pueden vivir la experiencia de la maternidad (si lo desean) sin que esta se convierta en institución. Esta dicotomía que contrapone la maternidad como institución a la maternidad como experiencia ha sido propuesta por Adrienne Rich en su obra *Nacida de mujer. La crisis de la maternidad como institución y como experiencia*. La autora define la primera como la construcción socio-cultural, promovida por la ideología patriarcal gracias a toda una serie de argumentos, que somete a las mujeres y las relega dentro de las paredes domésticas donde tienen que desempeñar su papel de madres. El segundo término se refiere, en cambio, a la potencial

²⁹ SILVESTRI, L.: “Queste donne“, ob. cit., pág. 16.

³⁰ Se ha dicho que las Madres de Plaza de Mayo tuvieron una influencia significativa sobre la manera de ver y considerar la maternidad y no solamente desde un punto de vista literario. No es justamente un dato casual que las Madres empezaron a marchar en la Plaza el 30 de abril 1977 y continúan haciéndolo también hoy, cada jueves a las tres y media de la tarde.

³¹ FELITTI, Karina A. y PUPPO, María Lucía, (2004): “Esta relación tan delicada: itinerarios de una madre y una hija en *Una muerte muy dulce* (1964) de Simone de Beauvoir”, Revista de estudios literarios *Espéculo*, Universidad Complutense de Madrid. Acceso electrónico: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/unamuert.html>, consultado el 28/08/2012.

reproducción biológica y la consecuente relación con los hijos que cada mujer puede elegir si llevar a cabo o no. A partir de los años Setenta y Ochenta el pasaje desde la maternidad como institución hasta la maternidad como experiencia parece estar a punto de realizarse. Además las mujeres se dan cuenta de que no es la madre la culpable de la fallida emancipación femenina y que no es ella la que se tiene que vencer, sino la ideología patriarcal.

1.2 Recuperar la relación con la madre.

En las últimas décadas los estudios de mujeres sobre las mujeres han dedicado mucha atención al tema de la relación madre-hija, considerándolo el punto de partida apto para alcanzar un orden simbólico materno que sustituya el imperante orden simbólico de los padres. Según Laura Silvestri³², hace falta regresar a los orígenes, a la dimensión en la cual la codificación lingüística impuesta por el padre todavía no ha tenido lugar, para lograr de este modo reestructurar el orden social en función de lo femenino. En efecto, el hecho de que el discurso patriarcal siempre haya impuesto sus reglas sobre la maternidad y sobre el mundo femenino en general ha obstaculizado la construcción de un sistema simbólico creado por mujeres. Si antes se creía que “matar a la madre” fuese la solución para eliminar la sumisión femenina, ahora por el contrario se le da vuelta a este pensamiento y recuperar la relación con la madre se convierte en el imperativo que perseguir. Las mayores posturas feministas acerca del tema trabajan todas en una única dirección, o sea cumplir con el pasaje de la fase crítica a la fase de creación de un imaginario femenino que haga de la madre una figura central. La teoría de la igualdad de los sexos promovida a partir de la Revolución Francesa sucumbe ante la valorización de la diferencia sexual y de la relación privilegiada entre mujeres, en primer lugar entre madre e hija. Es muy significativa en tal sentido la frase de Carla Lonzi que Colombo cita en su artículo: “Il mondo dell’uguaglianza è il mondo della sopraffazione legalizzata, dell’unidimensionale; (...) L’uguaglianza tra i sessi è la veste in cui si maschera oggi l’inferiorità della donna.”³³

³² SILVESTRI, L.: “Queste donne”, ob. cit., pág. 17.

³³ LONZI, Carla (1974): *Sputiamo su Hegel*, citado por COLOMBO en “La passione di esserci”, ob. cit., pág. 19.

Luisa Muraro, precisamente pensadora “de la diferencia”³⁴, publica en 1991 *L'ordine simbolico della madre*, un libro fundamental que se convierte en un punto de referencia para los estudios que enfrentan el tema de la relación con la madre. En el primer capítulo Muraro confiesa su error inicial, o sea su completo entregarse a la filosofía con la esperanza de lograr regresar al orden primordial de las cosas y alcanzar así la independencia simbólica. Sin embargo, sucesivamente se da cuenta de que es justamente la filosofía la que ha avivado en su mente una oscura aversión en contra de la autora de su vida. Ella define la actitud negativa de las mujeres hacia la madre como un ‘terrible desorden simbólico’ que la filosofía junto al patriarcado han contribuido a crear, presentando al padre como al verdadero autor de la vida, el cual ha aprovechado de su sexo para dominar la potencia materna, despojándola y reduciéndola a sujeto dominado. A pesar de que la filosofía, y la sociedad patriarcal en la cual se ha desarrollado, alaben y ennoblezcan el amor entre madre e hijo, los filósofos, denuncia Luisa Muraro, no se dan cuenta de que la madre a la que ellos aman es una figura muda, presentada a imagen y semejanza del hijo, una copia de sí mismos. Su objetivo, pues, no es criticar la filosofía, sino más bien buscar el orden simbólico que en la filosofía no ha logrado encontrar. Por estas razones la autora declara haber dejado a un lado los estudios filosóficos (demasiado ‘anti-maternos’ en su opinión) para ocuparse de la política de mujeres, de la cual ha aprendido que para garantizarse la libertad una mujer necesita la potencia materna de la misma manera en que la ha necesitado para ver la luz. A este propósito sus palabras son muy clarificadoras:

Sono nata in una cultura in cui non s'insegna l'amore della madre alle donne. Eppure è il sapere più importante, senza il quale è difficile imparare il resto ed essere originali in qualcosa... Improvvisamente mi accorgo che l'inizio cercato è davanti a me: è il saper amare la madre. [...] questo soltanto, infatti, rompe il circolo vizioso e mi fa uscire dalla trappola di una cultura che, non insegnandomi

³⁴ Luisa Muraro es una filósofa italiana que en 1975 contribuye a la fundación de la Librería de las Mujeres de Milán, o sea una de las instituciones históricas del feminismo italiano; además entre 1983 y 1984 en la Universidad de Verona funda, junto a otras, la Comunidad Filosófica Diotima, comunidad que reúne filósofas convencidas de que la libertad de las mujeres dependa de la calidad de la relación con la figura materna. El trabajo teórico de Muraro está ligado a la segunda oleada del feminismo, o sea el feminismo de los años Setenta, y se inserta dentro del “pensamiento de la diferencia”, donde el término “diferencia” se refiere a la diferencia sexual. Las feministas de esta corriente disfrutaban de este concepto para autogenerar una nueva representación desde la cual la mujer pueda resignificar el mundo. Según algunas pensadoras el feminismo de la diferencia – que se opone al feminismo de la igualdad propugnado por la Revolución Francesa y por la Sufragistas – parte de las teorizaciones hechas por Simone de Beauvoir en *El Segundo Sexo* (como ya se ha rápidamente apuntado en la nota 17).

ad amare la madre, mi ha privata anche della forza necessaria a cambiarla, lasciandomi soltanto quella di lamentarmi, indefinitamente.³⁵

De hecho en la sociedad patriarcal pocas mujeres se sentían amadas por la madre y podían amarla a su vez, afirma Adrienne Rich en su ensayo³⁶. Era a través de la figura materna como el patriarcado limitaba las aspiraciones de las niñas y les enseñaba el recorrido dibujado para ellas; las niñas, en consecuencia, no podían amar a una madre en la cual reponían el odio y la culpabilidad por sus insatisfacciones.

Como se acaba de anticipar al principio de este párrafo, la constatación que surge de este libro y en general del movimiento de las mujeres de finales de los años Sesenta propone un cambio neto: solamente el ‘aprender a amar a la madre’ puede llevar a la consolidación de un orden simbólico femenino y autónomo. Además aprender este saber hasta puede restituir validez a la filosofía estudiada, ya que el problema para Muraro no parece residir tanto en la filosofía por sí misma, sino en el “cattivo uso” que algunas personas hacen de ella.

En todo caso, la pregunta que surge ahora es: ¿qué significa saber amar a la madre? Muraro lo define como una “messa in circolo delle forze passionali con l’attività della mente”³⁷. La autora en el capítulo dos menciona algunas líneas que Adrienne Rich ha escrito acerca de sus sueños infantiles durante los cuales deseaba tener algunas conversaciones sanativas con su madre. Muraro indica estos sueños como el germen de una cultura femenina del amor hacia la madre y exhorta a no olvidarlos. Es necesario especificar, sin embargo, que aprender a amar a la madre no significa solamente recuperar la relación originaria instaurada entre madre e hija desde la primera infancia, ni tampoco, como explica Anna Scacchi³⁸, compadecer a la figura materna por el estatuto de víctima en el cual ha vivido durante el orden del padre. Se trata, más que nada, de constatar cuánto y en qué medida la madre ha contribuido a la afirmación civil, cultural y simbólica de la mujer, en primer lugar a través del lenguaje.

Además, la filósofa italiana añade “il saper amare la madre mi ha dato o restituito l’autentico senso dell’essere”³⁹. Retomando una oración de Gustavo Bontadini que

³⁵ MURARO, L.: *L’ordine simbolico della madre*, ob. cit., pág. 13-14.

³⁶ RICH, A.: “Madri e figlie”, ob. cit.

³⁷ MURARO, L.: *L’ordine simbolico della madre*, ob. cit., pág. 23.

³⁸ SCACCHI, A.: *Lo specchio materno*, ob. cit., pág. 16.

³⁹ MURARO, L.: *L’ordine simbolico della madre*, ob. cit., pág. 25.

define el auténtico sentido del ser como la “energía capace di respingere da sè il nulla”⁴⁰, Luisa Muraro hace notar cómo todas mujeres tienen experiencia de esta energía justamente en la experiencia única de relación con la madre, la cual deja en ellas como una pauta imborrable que moldea sus experiencias futuras y les permite enfrentarlas y organizarlas. Curiosamente, después de subrayar la importancia y la originalidad de esta experiencia, plantea un problema: el no saber disfrutar de ella para los fines de la existencia humana. Esta experiencia creadora de los orígenes, como ella la define, es la experiencia de un sujeto en relación con la matriz de su vida; se trata, por lo tanto, de un sujeto escindible de la matriz pero no de su relación con ella. Como explica Muraro, no se trata de una relación entre dos, sino de una relación “dell’essere con l’essere”⁴¹. La incapacidad de valerse de esta experiencia surge cuando el punto de vista de este dúo creador se pierde para entrar en el orden simbólico y social; es preciso separarse de la madre y de la experiencia de relación con ella de la misma manera en que para entrar en la cultura hace falta separarse del estado natural. Por lo tanto se puede investigar sobre esta experiencia pero no se puede aprovechar completamente de ella, puesto que el punto de vista y los medios se han adquirido en un orden simbólico en el cual la relación con la madre acaba de tener lugar.

En todo caso, la autora sostiene que esta declaración puede ser verosímil pero no verdadera, por la razón según la cual la matriz de la vida constituye también la matriz de la palabra, o sea “impariamo a parlare dalla madre [...], e lo impariamo non oltre o extra ma come parte essenziale della comunicazione vitale che abbiamo con lei”⁴². La madre es la que dona la palabra y por lo tanto no es posible escindir las dos partes; como afirma Silvestri⁴³, la madre, enseñando a hablar, enseña el mundo y con el mundo la correspondencia entre palabras y cosas, entre lo que se dice y lo que se hace. Sin el amor por la madre, a la dificultad de entender y ordenar la realidad se agrega la incertidumbre de que las palabras coincidan con lo que efectivamente se quiere decir. Es decir, el saber hablar así como la independencia simbólica no se alcanza a través de la pérdida del punto de vista de la relación con la madre, sino que, por lo contrario, empieza a establecerse justamente a partir de dicha relación. Si se quiere modificar lo

⁴⁰ *Ibid.*, pág. 26.

⁴¹ *Ibid.*, pág. 41.

⁴² *Ibid.*, pág. 42.

⁴³ SILVESTRI, L., “Amare la madre. Danielle Girard, Carmen Martín Gaité” en SCACCHI, A.: *Lo specchio materno*, ob. cit., pág. 204.

existente la solución es la madre, en calidad de garante de la lengua. La capacidad comunicativa y el saber describir la realidad se convierten, por ende, en la condición primaria para hacer orden simbólico y, en consecuencia, corregir el desorden social. Para las mujeres despojadas de su capacidad oratoria por parte de la sociedad patriarcal hace falta aceptar la pérdida considerándola un regreso a los orígenes (en otras palabras, un regreso a la madre) y desde allí aprender a hablar otra vez, siendo la facultad del lenguaje el resultado del intercambio con la madre. Solamente regresando y recuperando la relación con la madre el ser traducido en palabras corresponde con la verdad.

A lo largo del último capítulo de su libro, titulado “La distancia abissale”, Muraro concluye intentando dar una definición de orden simbólico y proporcionando sugerencias para poderlo cambiar. Para la autora el orden simbólico pertenece a las más escondidas estructuras de la realidad humana que hacen que una persona sea de una manera o de la otra sin saber el porqué. Ella lo describe como una instancia mediadora desde la cual pensar en la realidad. En esta instancia o las transformaciones son revolucionarias e irrumpen de inmediato en el orden o no se producen en absoluto. Para lograr explicar el simbólico, declara la autora, es preciso quitarle la ética y la lógica; es decir que el orden simbólico en general no se puede juzgar, dado que precede y prepara el juicio. Este concepto no expresa solamente el conjunto de códigos construidos (como por ejemplo el sistema económico o político), sino también el sistema de mediaciones de las cuales se depende cada vez que se dice o no se logra decir algo. Según la autora modificar el orden simbólico es un desafío posible que ella pone en las manos de la política de mujeres, un desafío para el cual es necesario actuar a partir del orden social. El problema, en efecto, se encuentra en la profunda distancia que hay entre el tentativo de significación desde un punto de vista femenino y las reglas socialmente establecidas para expresarlo. En la práctica se trata de la cuestión que se ha analizado en las páginas anteriores: la mujer segregada dentro del espacio doméstico no tiene voz para auto representarse, puesto que las reglas sociales establecidas por el sistema patriarcal no lo permiten. Es por esta razón que la cuestión de lo decible es siempre una cuestión de orden social y, en consecuencia, se debe partir de lo social y de la política para lograr modificar el orden hegemónico.

Muraro parte de su experiencia personal para llegar a proponer algunas soluciones; de hecho, confiesa que, antes de darse cuenta del grande amor que sentía hacia la madre, lo que quería decir siempre dependía de las reglas sociales impuestas, por lo cual no era importante si lo que declaraba era verdadero o inventado, lo que interesaba era que fuese verosímil. Es probable que la misma auto moderación femenina contribuyese a considerar superficial o no verdadero el punto de vista de las mujeres; la solución planteada por la pensadora italiana consiste en encarecer las pretensiones de verdad y libertad y todo a través de un nuevo orden simbólico alcanzado gracias a la potencia materna. Esto para explicar que la única que puede colmar la distancia entre lo que se quiere decir y los medios para decirlo es la madre, la cual escucha asegurando entender el mensaje, puesto que, como ya se ha afirmado, ella es la que dona la vida y la palabra y ella solamente puede ser la garante de la lengua. Es dentro de este contexto donde la experiencia acaba de someterse a las interpretaciones externas y logra producir su propia interpretación; aquí hay libertad, si es que hay libertad, añade Muraro. Por ende la madre representa “il principio che ha in sè la più grande capacità di mediazione, poiché riesce ad immettere nel circolo della mediazione il nostro essere corpo insieme al nostro essere parola”⁴⁴.

Una filósofa que antes de Muraro se ha ocupado de estos asuntos y de cuya enseñanza Muraro se ha valido para llegar a sus teorías es Luce Irigaray⁴⁵. Su visión y la de la autora italiana resultan ser bastante parecidas ya que ambas resaltan la importancia de recuperar la relación de la hija con la madre para poder acceder a un nuevo orden simbólico que se rescate del sistema patriarcal, para lograr crear “un mondo dove madri forti e figlie forti non costituiscano eccezioni”⁴⁶.

Sobre todo en *Speculum* Irigaray critica duramente tanto el psicoanálisis como la filosofía clásica acusando estas disciplinas de haber sido los artífices de una cultura exclusivamente masculina, que, como menciona Wanda Tommasi⁴⁷, coloca lo masculino por la parte del pensamiento y lo femenino por la parte del cuerpo,

⁴⁴ MURARO, L.: *L'ordine simbolico della madre*, ob. cit., pág. 104.

⁴⁵ Nacida el 3 de Mayo de 1930, Luce Irigaray es una filósofa, psicoanalista y lingüista belga, que siempre trabaja a partir de los temas del inconsciente y del cuerpo femenino y de la relación de la mujer con la madre. Ha desarrollado una viva relación de intercambio con el movimiento y la política de mujeres y reflexiona sobre el asunto de la diferencia sexual y del misterio del otro. En su obra publicada en 1974, *Speculum*, el pensamiento de la diferencia sexual es el protagonista del libro.

⁴⁶ RICH, A.: “Madri e figlie”, ob. cit., pág. 228.

⁴⁷ TOMASI, Wanda: “Il pensiero della differenza: Luce Irigaray”, encontrado en la página web <http://www.filosofico.net/irigaray2.htm> el 20/09/2012.

representando a la mujer como el reflejo en el espejo, en el cual el hombre quiere ver la imagen invertida de sí mismo. Irigaray discute también la teoría freudiana según la cual el amor de la niña hacia la madre se convierte inevitablemente en odio a medida que la niña se da cuenta de la condición de inferioridad en que reside la madre comparada a la del padre; este y otros motivos han contribuido a hacer del amor entre madre e hija una relación olvidada a lo largo del periodo patriarcal y que ahora es conveniente recuperar. Como apunta Muraro en *L'ordine simbolico della madre*, Irigaray sostiene que a los albores de nuestra cultura existe una remoción originaria, responsable de ciertos principios representativos del psicoanálisis, y que dicha remoción es constituida por un matricidio (como sugiere la *Oresteia* de Eurípide) llevado a cabo por los hombres. De aquí la dicotomía de la plenitud del universo masculino en contra del vacío y del mutismo que caracteriza el mundo femenino. Para las mujeres, por lo tanto, se hace necesario afirmar la existencia de una genealogía femenina para que no se les considere cómplices de la matanza de la madre; Tomasi precisa que es fundamental que las mujeres vuelvan a amarse a sí mismas y a la madre para alcanzar la construcción de un orden simbólico acorde a la experiencia femenina. El continuo amar al hombre impide a la mujer encontrarse a sí misma; ella tiene que aprender a amarse y a amar a las otras mujeres sin tener que pasar por el hombre.

Por lo que respeta el término de genealogía femenina, Muraro en su artículo⁴⁸ sobre Irigaray denuncia la falta de una definición convencional, ya que Irigaray sostiene que este concepto se encuentra al borde entre lo decible y lo indecible por la misma razón que se ha mencionado antes cuando se hablaba de la posibilidad de modificar el orden simbólico. A pesar de esto la filósofa belga afirma una duplicidad de genealogía: por una parte, la genealogía de la procreación que opera como un continuum en la mujer y lleva a los orígenes de la vida y a la relación con el cuerpo de la madre; por otra parte, la genealogía basada en la palabra, o sea mirar hacia atrás para conocer cuáles fueron las mujeres que con sus obras marcaron el pasado e intentaron preparar el terreno para una historia en femenino. Es decir, es preciso promover una verdadera sociabilidad femenina mediante la satisfacción de dos condiciones: primero el lenguaje como lugar

⁴⁸ MURARO, Luisa, (Septiembre 1990): "Le genealogie femminili" traducido al inglés por Patricia Cicogna y publicado en Burke-Schor-Whitford (ed.), (1994): *Engaging with Irigaray*, New York, Columbia University Press, págs. 317-333. Acceso electrónico en la página web: http://www.ishtarvr.org/leggi_articolo_ultimo.php?id=34, consultado el 10/09/2012.

de intercambio, una “habitación propia”⁴⁹ en la cual las palabras dan vida a las relaciones entre mujeres, sin equívocos; segundo, la consolidación de un orden ético entre mujeres que tenga al menos dos dimensiones: una vertical en la línea genealógica madre-hija y una horizontal, o sea la de la hermandad entre mujeres. En el feminismo de los años Sesenta y Setenta, en efecto, las mujeres unidas como hermanas luchan en contra de la opresión patriarcal y reclaman su herencia, su pasado y su genealogía para recobrar la capacidad de hablar y ser escuchadas. El cruce de estas dos dimensiones dará vida al tan deseado orden simbólico femenino.

1.3 Una habitación propia de Virginia Woolf.

Es interesante señalar como en uno de sus artículos Laura Silvestri apunta a Virginia Woolf describiéndola como “una de las primeras en reconocer que las mujeres deben pensar a través de sus madres, indicando el paso decisivo en la cuestión femenina”⁵⁰. Este párrafo se detendrá justamente en la figura de la ilustre escritora inglesa: será de relevancia notable para los fines del presente trabajo no tanto la mayormente conocida producción literaria woolfiana sino dos ensayos feministas recogidos en el libro *A Room of One's Own*, publicados en 1929. Se trata del resultado de dos conferencias que Virginia Woolf pronunció en la Universidad de Cambridge el año anterior y cuyo tema era “Las mujeres y la novela”. La autora aprovecha de la ocasión para reflexionar sobre la condición femenina y la secular dependencia del hombre, subrayando las dificultades de expresión que siempre han tenido las mujeres durante la época patriarcal. A la pregunta “¿qué necesita una mujer para escribir una buena novela?” ella contesta simplemente: “una mujer debe tener dinero y una habitación propia para poder escribir novelas”⁵¹. Con el fin de justificar su respuesta y explicar lo difícil que fue para ella enfrentarse a semejante tema, Woolf nos acompaña a

⁴⁹ Con el término “habitación propia” se hace referencia adrede al ensayo de Virginia Woolf titulado justamente *A Room of One's Own* (1929), del cual se ocupa el próximo párrafo.

⁵⁰ SILVESTRI, Laura, (2006): “Aprovechemos la presencia: para la creación de una historia en femenino” en REGAZZONI, Susanna y PERASSI, Emilia (coords.): *Mujeres en el umbral. De la iniciación femenina en las escrituras hispánicas*, Sevilla, Ed. Renacimiento, pág. 37.

⁵¹ WOOLF, Virginia: *Una habitación propia*, traducción del inglés por Laura Pujol, Barcelona, Ed. Seix Barral, pág. 6. Acceso electrónico en la página web: <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/wilde/habitacion.pdf>, consultado el 02/10/2012.

través de la serie de pensamientos que la llevaron a concebir la idea y que ocupará las páginas de su ensayo.

Ya se ha visto en la primera parte de este capítulo cómo la mujer siempre fue limitada a vivir adentro del espacio doméstico, cumpliendo las funciones asignadas sin tener tiempo para actividades alternativas, fuesen estas trabajos o entretenimientos. La escritora inglesa evidencia la imposibilidad para las mujeres de conciliar el hecho de tener hijos con el de cultivar las propias pasiones y hasta hacer fortuna gracias a ellas (la escritura por ejemplo). E incluso suponiendo el caso remoto de que alguna mujer hubiera podido ganar y coleccionar riquezas, también en esta situación extraordinaria surgiría un obstáculo, avisa Virginia Woolf. De haber podido ganar dinero la ley negaba a las mujeres el derecho de poseerlo y administrarlo, así que todas sus ganancias habrían pasado a ser propiedad del marido. En consecuencia, continúa la autora, ‘nuestras madres no nos habían proporcionado nada por el estilo’⁵² y nada incluso para la independencia económica, aunque esto no fuese prescrito por su voluntad sino por las reglas sociales imperantes en la época. De esta manera el masculino persiste siendo el sexo de la prosperidad y de la predominancia y el femenino el de la pobreza y de la sumisión. Para que se desarrolle una transformación Woolf reclama para la mujer la existencia de una ‘habitación propia’ donde ella tenga la posibilidad de encerrarse y encontrarse a sí misma, dejando afuera todo lo que molesta su recogimiento y su concentración; solamente en esta condición la creación artística tiene la libertad de brotar y dar sus frutos. Dentro del espacio de la domesticidad y de la maternidad, por lo contrario, no pueden crearse las premisas necesarias para que una mujer viva su intimidad y traslade en palabras sus sentimientos más intensos.

Francisco Fuster García en su artículo⁵³ explica muy bien cómo la mujer en realidad queda excluida tanto del espacio público como del espacio privado. En efecto lo que hasta ahora se ha llamado espacio privado de la mujer es más que nada el espacio de la domesticidad, incompatible con la esfera privada en la cual una tendría que practicar el cultivo de sí misma. Es decir, que lo doméstico impide a la mujer el acceso a la esfera pública porque ella tiene que cumplir con sus funciones de cuidar la casa y a

⁵² WOOLF, V.: *Una habitación propia*, ob. cit., pág. 20.

⁵³ FUSTER GARCÍA, Francisco: “Cerrando la puerta. Sobre la vigencia de *Una habitación propia* y el feminismo woolfiano”, Revista de filosofía *A Parte Rei*, n. 48, noviembre 2006, págs. 1-8, encontrado en la página serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/fuster48.pdf el 22/07/2012.

los hijos, pero de la misma forma le impide también el acceso a la esfera privada porque no tiene ni tiempo ni manera de ocuparse de su intimidad y de su creatividad. Según la opinión de Fuster García entonces se concluye que el espacio privado masculino corresponde al espacio doméstico femenino, puesto que el espacio donde el hombre desarrolla su vida privada es el mismo en donde la mujer desarrolla su domesticidad, lo cual equivale a declarar que la vida privada (o ‘habitación propia’ para decirlo con las palabras de Virginia Woolf) nunca ha existido en la historia de la mujer. Y es propiamente lo que la mujer tiene que rescatar para lograr su independencia y la satisfacción de sus deseos y ambiciones.

Entre los distintos episodios que pueblan el ensayo en cuestión el más sobresaliente y fascinante es el de la hermana imaginaria de Shakespeare. Woolf imagina cómo habría podido vivir esta mujer (representante de muchas mujeres) que, dotada del mismo talento que el hermano, no logra afirmarse literariamente por la simple e injusta razón de ser mujer y que, viéndose negada esta posibilidad, se vuelve loca. La triste historia nacida en la fantasía de la autora es muy ejemplificativa de lo que podía pasar a todas las mujeres que se hallaban con una notable creación artística y no lograban desarrollarla porque les faltaban ‘quinientas libras al año y una habitación propia’; es preciso preguntarse cuántas fueron estas artistas fallidas y cuántas fueron las potenciales escritoras que tampoco tenían conciencia de su propio talento. La exhortación que Woolf hace a todas las mujeres en la última página de su obra es la de abrirse paso en el mundo y hacer oír sus voces, estar ‘en contacto con el pasado a través de sus madres’⁵⁴ y tener el coraje de escribir para la consolidación de una historia en femenino. Virginia Woolf parece tener la esperanza de que en 1930 haya llegado el tiempo propicio para actuar y hacer posible que una mujer llegue a tener su propio espacio privado y su independencia económica, un tiempo donde la imaginaria hermana del dramaturgo inglés pueda recobrar la palabra de la cual ha sido despojada viviendo nuevamente en todas las mujeres del mundo.

Ya se ha apuntado anteriormente cómo el concepto de ‘habitación propia’ puede corresponder al del lugar de intercambio propugnado por Luce Irigaray: un lugar donde cultivar la intimidad y las hondas relaciones entre mujeres, donde hablar sin miedo de no ser comprendidas. Incluso es posible utilizar esta imagen woolfiana para describir el

⁵⁴ WOOLF, V.: *Una habitación propia*, ob. cit., pág. 70.

lugar donde se recupera la relación madre-hija a través del ‘saber amar a la madre’, señalado por Muraro como el punto de partida para la construcción de un orden simbólico femenino.

Además es muy significativo el concepto expresado por Laura Silvestri, la cual sugiere la posibilidad de reconocer en la Plaza de Mayo argentina la ‘habitación’ de Virginia Woolf. De hecho la Plaza sobre la que las Madres marchan para pedir por sus hijos desaparecidos representa ‘la reivindicación de un tiempo y un espacio propio’ desde el cual tomar la palabra y atrapar la atención de políticos y militares, ‘la liberación de la obligación de vivir en función de lo que el sistema espera de las mujeres’⁵⁵ y constituir un fuerte entramado de relaciones entre mujeres que pueda luchar en contra de la sociedad y de la dictadura en particular.

Pero antes de detenerse en la figura extraliteraria de las Madres e investigar sobre la influencia que tuvieron también sobre la literatura femenina, hace falta destacar brevemente la descripción que Virginia Woolf hace de su madre en *To the Lighthouse*⁵⁶, definida por Rich como “la più complessa e appassionata visione dello scisma madre-figlia nella letteratura moderna”⁵⁷. La relación entre Woolf y su madre, Julia Stephen, no fue de las más felices; durante la infancia de Virginia, la señora Stephen dedica todas sus atenciones al marido y a la obra que él está publicando y parece descuidar a la hija que busca el afecto necesitado en la hermana Vanessa. Desafortunadamente a los trece años Virginia pierde a su madre. Después de algunos años de reflexiones, en *To the lighthouse* la autora representa a su madre en la figura de la señora Ramsay y a sí misma en la joven pintora Lily Briscoe. La primera está descrita en toda su belleza, austeridad y cortesía, una mujer a la cual todos se dirigen con respeto y confianza; muy escéptica acerca de las mujeres, ella dedica toda su vida a satisfacer las necesidades de los hombres hasta el punto de depender de ellos. Lily Briscoe-Virginia Woolf, en cambio, intenta establecer una relación con ella; la artista quiere alcanzar una unidad que haga de ella y de la señora Ramsay una misma persona, un ser único e independiente del

⁵⁵ SILVESTRI, L.: “Aprovechemos la presencia: para la creación de una historia en femenino”, ob. cit., pág. 36.

⁵⁶ WOOLF, Virginia, (1998): *To the Lighthouse*, Oxford University Press. Publicado por primera vez en 1927, la novela se inserta dentro del subgénero del *stream of consciousness*, en el cual la introspección psicológica de los personajes toma la delantera sobre la intriga del relato. La narración, que se divide en tres partes, cuenta los avatares de la familia Ramsay y de sus amigos y el proyecto de una excursión al faro que tardará diez años en cumplirse. En realidad Virginia Woolf está evocando las figuras de su madre, de su padre y de sus hermanos.

⁵⁷ RICH, A.: “Madri e figlie”, ob. cit., pág. 230.

mundo masculino. Como evidencia muy bien Adrienne Rich, esta escena es doblemente significativa: por una parte hay una mujer (Lily Briscoe) que busca intimidad con otra mujer (la señora Ramsay) que, a pesar de no ser su madre, es de todas maneras una persona que podría sustituir a su madre; por otra parte hay una hija (Virginia Woolf) que pide a su madre aquella relación de intimidad que nunca ha logrado establecer en la infancia. Sin embargo, en ambos, la señora Ramsay/Stephen queda inalcanzable. Lily se da cuenta que solamente a través de su arte ella puede rechazar el vínculo madre-hijo, señora Ramsay/James e independizarse completamente del dominio masculino. De manera muy similar Virginia Woolf parece recobrar o, mejor dicho, establecer gracias a su arte de escritora la relación con la madre que nunca se desarrolló en su vida. Esto subraya la necesidad de comprender la complejidad y las diferencias de esta mujer que, a pesar de ser inalcanzable, se convierte de igual manera en un punto de referencia para la hija. Muy significativas para este concepto son las consideraciones que la misma Virginia Woolf apuntó en sus diarios:

Until I was in the forties the presence of my mother obsessed me... Then one day... I made up... *To the Lighthouse*; in a great, apparently involuntary, rush... I wrote the book very quickly; and when it was written I ceased to be obsessed by my mother. I no longer hear her voice; I do not see her. I suppose that I did for myself what psycho-analysts do for their patients. I expressed some very long felt and deeply felt emotion. And in expressing it I explained it and then laid it to rest.⁵⁸

1.4 Las Madres de Plaza de Mayo.

El año 1976 es tristemente conocido como el año del golpe de Estado argentino que marcó el principio de un periodo de horrible dictadura militar. Después de la etapa peronista Argentina se halla en el medio de una crisis económica y sobre todo política caracterizada por inestabilidad de poder, actividad guerrillera e inquietud obrera. Las Fuerzas Armadas se quedan adrede sin intervenir hasta que el golpe de Estado se convierte en la única solución posible para restablecer el orden. Estado terrorista y modelo económico neoliberal pasan a ser las dos caras de una misma moneda y el ejército se encarga de destruir físicamente las bases de apoyo y resistencia de los

⁵⁸ WOOLF, Virginia, (1976): *Moments of Being*, Sussex University Press.

sectores progresistas, sindicatos y organizaciones de izquierda para desarrollar el así llamado *Proceso de Reorganización Nacional*. El objetivo de dicho *Proceso* es la reorganización completa de la sociedad y la imposición de un capitalismo internacionalmente competitivo con participación política restringida a una élite. Para lograrlo hace falta partir de la estructura y “limpiar” la sociedad de los males, es decir silenciar a los “subversivos”. En este clima de terror miles de personas -obreros, guerrilleros, estudiantes, intelectuales, sindicalistas, sacerdotes tercermundistas, psicoanalistas, docentes de disciplinas humanísticas y muchos más- son secuestradas en sus casas, en la calle, en el lugar de trabajo, sin que nadie logre o se atreva a intervenir. Tanto es el miedo que todo el país está paralizado; nadie denuncia, la justicia no existe, todo está en las manos de los militares. Escarmentadas por la experiencia chilena de Pinochet, las Fuerzas Armadas no quieren perder el consenso de la opinión pública mostrando las cárceles llenas de prisioneros; por esta razón deciden actuar a escondidas, haciendo desaparecer los cadáveres para no dejar pruebas evidentes de las atrocidades cometidas. El resultado de esta matanza es un fenómeno que todo el mundo ahora desgraciadamente conoce: el de los desaparecidos.

Las únicas que sí tienen el coraje de levantar la voz para pedir por sus hijos desaparecidos y denunciar aquellos asesinos que están cancelando enteras generaciones son las Madres de Plaza de Mayo: un grupo de mujeres, amas de casa, respetuosas de la autoridad y de las leyes, que a los 50 años – más o menos – se ponen en juego y redefinen sus roles en la sociedad. Su lucha se transforma en algo extraordinario y revolucionario si se considera la muy limitada libertad femenina de participar en el espacio público. Al principio las madres empiezan la búsqueda de sus hijos cada una por su cuenta hasta cuando se dan cuenta de que de esta manera no alcanzarían ningún resultado. Alrededor de la cuestión de los desaparecidos todo es silencio e indiferencia y el hecho de que las personas son desaparecidas y no muertas implica la ausencia de un asesinato y por lo tanto de un culpable que perseguir. Un día una madre, Azucena Villaflor de Vincenti, propone a las otras madres ir a protestar todas juntas delante de la Casa Rosada. Es el 30 de abril de 1977 y desde aquel día hasta hoy las Madres siguen marchando alrededor de la pirámide de Plaza de Mayo todos los jueves de 15.30 a 16. Al principio se reúnen en la plaza por una necesidad personal, cada una con el nombre y la foto del hijo o de la hija desaparecida; más tarde se dan cuenta de que tienen que

luchar no solamente por su hijo sino por todos los treinta mil desaparecidos, convirtiéndose en madres de todos los hijos secuestrados, torturados, asesinados, echados al mar. Cada Madre se convierte en madre de todos los desaparecidos y cada desaparecido se convierte en hijo o hija de todas las Madres.

Como cuentan las mismas Madres en el libro-entrevista de Daniela Padoan, ellas utilizaron dos armas para su lucha: la plaza y el desplazar.⁵⁹

Por lo que concierne la primera, ya se ha explicado la comparación que se puede hacer entre la Plaza de Mayo de las Madres y la “habitación propia” woolfiana. En la Plaza las Madres se reúnen, hablan, se abrazan, denuncian, comparten experiencias y encuentran a sí mismas y a sus hijos; como Virginia Woolf en su habitación halla su intimidad y desarrolla su creatividad alejándose de las distracciones y de las tareas cotidianas, de la misma manera una Madre confiesa:

La piazza mi unisce ogni volta di più a loro [i figli, ndr], però ci sono anche momenti in cui ho sentito che nella piazza si creava veramente qualcosa che non poteva crearsi altrove, che mi ispirava le cose da fare. [...] Per me la piazza è sempre stata uno spazio impressionante di libertà, persino nel peggior momento della dittatura. [...] Noi Madri desideriamo che le nostre ceneri vengano sparse in piazza perché vogliamo stare lì per continuare a lottare. Noi Madri, la piazza l'abbiamo fatta nostra. L'abbiamo conservata, le apparteniamo [...]⁶⁰

En la Plaza cada Madre siente tanto la presencia de los hijos como la solidaridad de las otras Madres; aquí se animan, discuten, planean sus próximas acciones porque es como si este lugar les otorgase una fuerza especial que viene de los hijos. La Plaza se hace portavoz de todas las injusticias en general y quien llega aquí tiene la posibilidad de denunciar con nombres y sobrenombres las ofensas padecidas. La Plaza se convierte entonces, como ya se ha mencionado, en un lugar desde el cual reivindicar los hijos pero también el espacio propio de la madre, su manera de ser y pensar; de la pasividad al activismo, de la cocina a la Plaza, representante esta última de aquel espacio público del cual la mujer nunca había podido formar parte. La acción de las Madres choca con lo que es la normalidad de aquellos años: ellas salen de sus casas, ocupan la Plaza y empiezan a hacer política. Y todo esto por los hijos, para que los valores y los ideales en

⁵⁹ PADOAN, Daniela: *Le pазze. Un incontro con le madri di Plaza de Mayo*, ob. cit., pág. 211.

⁶⁰ *Ibíd.*, págs. 207-208.

los cuales creían no caigan en el olvido, para que su lucha por una sociedad justa no acabe silenciada por la violencia. En su libro Padoan pide a las Madres explicar el motivo por el cual han elegido este sitio y cómo se les ha ocurrido la idea de marchar alrededor de la pirámide de Plaza de Mayo. La Plaza, contestan, es el centro simbólico de la nación, el lugar más visible e importante de la ciudad, alrededor del cual se desarrolla la vida de todos los días y donde, además, surge la casa del gobierno, la Casa Rosada, donde trabajan las personas a las cuales las Madres quieren apelarse. El hecho de que alguien las escuche es más probable que se cumpla aquí que en cualquier otra parte del país. Por lo que concierne la marcha, el movimiento circular que las Madres realizan es la consecuencia de un orden que les ha sido impuesto por los militares: es manifiesto que el derecho de asociación era vedado, por esto cuando el número de las Madres empieza a hacerse más consistente la policía llega a la Plaza e “invita” a las Madres a marcharse, a circular. La invitación es acompañada por golpes, patadas y un vocabulario violento. Las Madres no pierden su intrepidez y, tomándose del brazo, se ponen a marchar, a caminar en círculo alrededor de la pirámide, sin interrupción. Los jefes de gobierno no pueden hacer otra cosa sino ignorarlas.

Esta es la primera de una serie de acciones que las Madres llevan a cabo y que contribuyen al “desplazamiento del enemigo”; ellas luchan en contra de la dictadura a través de algunas invenciones simbólicas que intentan dar la vuelta a la realidad impuesta por los militares, convirtiendo una cosa en su contrario, como explica Daniela Padoan⁶¹: una pelea en algo que fortalece, una prohibición en una libertad, una ceremonia de inauguración en una ocasión para que el mundo conozca lo terribles acontecimientos argentinos. Las Madres no permiten que el gobierno las silencie ni tampoco permiten que los miles de desaparecidos caigan en el anonimato o en el olvido. Ellas contestan a la violencia del régimen con ironía y astucia: escriben en los billetes para que sus mensajes circulen rápidos entre la gente, gritan *¡fuego!* a los que les apuntan un revólver a la cabeza, piden que las aprisionen todas para poder decir que son ellas las que se entregan y no el poder que las ha vencido. Se asiste efectivamente a un vuelco de la realidad y a la creación de un poder simbólico derivado de la inteligencia de este grupo de mujeres que se reúnen para negar y vencer la muerte y al mismo tiempo para afirmar la vida. Acuñando la contraseña “Aparición con vida”, las Madres

⁶¹ *Ibid.*, pág. 213.

contraponen la vida a la muerte; ellas no luchan para que se les dé a los hijos una tumba donde ir a llorarlos, esto significaría efectivamente resignarse y aceptar la muerte. Ellas, en cambio, combaten para llevar a cabo la revolución de principios para la cual luchaban las nuevas generaciones y a causa de la cual han sido secuestradas. Antes de la dictadura las madres hacían las madres: cuidaban la familia, se ocupaban de las tareas domésticas, soportaban sacrificios de manera que los hijos pudiesen estudiar en la universidad y llegar a ser lo que deseaban; sabían tener hijos comprometidos en la política, en la facultad, en ayudar los demás, pero nunca se habían entrometido en sus asuntos. A partir de las primeras desapariciones las madres empiezan a preguntarse: ¿quiénes son nuestros hijos y por qué se los están llevando? Continuar con su revolución y con sus ideales es la clave para mantenerlos vivos, para no hacerse vencer y para poder afirmar que la dictadura no los ha matado completamente. Aquí reside la extraordinaria potencia de las Madres de Plaza de Mayo: salir del espacio doméstico, ocupar la Plaza y hacerse responsables del segundo nacimiento, aunque ideal, de los hijos. Después de darse cuenta de que la búsqueda individual no podía producir resultados, Hebe Bonafini cuenta:

Abbiamo iniziato a socializzare la maternità, a farci madri di tutti i desaparecidos, anche di quelli che non avevano nessuno a protestare per la loro scomparsa. Le donne non tengono sufficientemente conto della forza che c'è nella maternità, eppure la madre è la sola persona che nella propria vita può essere due, tre, quattro, a seconda di quanti figli mette al mondo. E quando una donna decide di essere per sempre incinta del proprio figlio e di socializzare la maternità, ha una forza impressionante, e un grande potere politico.⁶²

Las Madres revolucionan el concepto de maternidad: si antes el sistema patriarcal consideraba la maternidad como la única aspiración para una mujer, aspiración además que la recluía dentro de las paredes domésticas sin posibilidad de participación en la vida pública, ahora por el contrario la maternidad, a través de su socialización, se convierte en una “invención política subversiva”, como la define Padoan, en un poder simbólico de dar vida pero también de mantener en vida no obstante la muerte. Las Madres inventan una nueva forma de lucha y una nueva forma de justicia: la Plaza como lugar de juicio público desde el cual denunciar abiertamente a los asesinos y todos

⁶² PADOAN, D.: “Madres in bilico sulla vita”, Librería delle Donne di Milano, encontrado en la página web www.libreriadelledonne.it/news/articoli/contrib031201.htm el 20/11/2012.

los males en general, los pañuelos blancos, la marcha de todos los jueves, y sobre todo la vida. Ellas luchan con toda la vida posible, nunca hablan de la muerte o de lo que los hijos han padecido sino de lo que los hijos hacían antes de ser secuestrados y el motivo por el cual fueron secuestrados; ellas hablan de la vida y con la vida combaten la muerte.

Las Madres de Plaza de Mayo se definen revolucionarias porque son madres de hijos revolucionarios. Sin embargo esta afirmación resulta bastante restrictiva: como apunta también Luisa Muraro, las Madres son revolucionarias por lo que ellas mismas han inventado. Después de haber aprendido de los hijos el verdadero significado de la palabra “revolución”, lo aplican a sus vidas y descubren un nuevo y revolucionario sentido de la maternidad.⁶³ Por un lado las madres salen del espacio privado y ocupan la Plaza, por el otro los hombres se quedan en casa y cuidan la familia, chocando con todos los cánones imperantes en la Argentina de aquellos años. Nora Domínguez en su estudio sobre la maternidad en la cultura argentina habla de la acción de las Madres como de una “toma de la palabra”⁶⁴ que produce una revolución: primero, una revolución de los sitios de enunciación puesto que las Madres de ser representadas pasan a ser representantes de sus propios discursos; segundo, una revolución de los códigos y de las relaciones sociales dado que, como se acaba de decir, los roles de madres y padres parecen invertirse; y último la creación de símbolos revolucionarios, por ejemplo el pañuelo blanco o la marcha. Según Domínguez, la irrupción de las Madres en la historia y en la política del país demuestra el carácter cambiante de la noción de maternidad que se abre hacia otros dominios.

Hay que preguntarse, además, qué lugar ocupa la paternidad en este contexto, es decir cuál es la razón para este silencio masculino y cuál es el papel que juegan los padres en esta historia. Daniela Padoan dirige estas preguntas directamente a las Madres, que ponen en evidencia dos razones.⁶⁵ Primero, los padres no podían arriesgarse a perder el puesto de trabajo: ellos tenían que sustentar a la familia y por lo tanto eran las madres las que disponían de más tiempo para ir en busca de los hijos. Sin embargo, el segundo factor parece resultar más determinante y las Madres lo ponen de

⁶³ *Ibidem.*

⁶⁴ DOMINGUEZ, N.: *De donde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*, ob. cit., pág. 283.

⁶⁵ PADOAN, D.: *Le pазze. Un incontro con le madri di Plaza de Mayo*, ob. cit., págs. 217-223.

relieve: los padres tenían mucho más miedo que las madres. Si ellas se han unido en la “habitación propia” y han sobrevivido a las pérdidas, recobrando la fuerza y luchando por los hijos desaparecidos, ellos, en cambio, no han sido capaces de externar el dolor y han sido matados adentro. Para las Madres era necesario transformar el dolor en coraje y gritar en voz alta que la dictadura se había llevado los hijos; ellas tenían la paciencia de hacer pequeños pasos día tras día, aun cuando las golpeaban o las insultaban. Para los padres esto no era posible porque les faltaba aquella sensibilidad y aquella determinación que solamente una madre puede tener:

Noi madri che ce li eravamo portati nel ventre per nove mesi, non potevamo perdonare che, dopo averli allevati con tanto amore, ce li avessero tolti per sempre. Quei nove mesi in cui abbiamo portato in grembo i nostri figli hanno fatto sì che non cedessimo mai, che non avessimo paura di niente; [...] ⁶⁶

Se vuelve a subrayar entonces que en la historia de las Madres todo es maternidad y revolución, una revolución que viene de la maternidad y que modifica el concepto de maternidad, así como durante mucho tiempo había sido concebido por los hombres e incluso por las feministas. De hecho es la experiencia de haber tenido el hijo en el vientre por nueve meses la que ha empujado a las Madres a salir de la cocina para hacer política; la condición de ser madres les ha otorgado la autoridad para ir a reclamar por sus hijos y se ha convertido en el motor de las acciones, en un desafío en contra del poder. Para las Madres la fuerza que le ha venido de los hijos ha sido determinante para bajar a la Plaza y fundar la asociación de las Madres de Plaza de Mayo. Entonces es preciso afirmar que no solamente las madres han parido a los hijos, sino también que los hijos han parido a las Madres, puesto que el grupo se ha constituido a partir de su desaparición. Como anuncia Hebe, “nacemmo a partire dalla loro scomparsa e per questo siamo incinta di loro.” ⁶⁷ Con esta afirmación, sugiere Silvestri, las Madres rompen el orden cronológico antes-después y desgastan los postulados del patriarcado ⁶⁸. Ahora no es más el lazo biológico lo que une las Madres a los hijos sino la voluntad común de modificar el orden existente. Gracias a la ruptura de este sistema se produce

⁶⁶ *Ibid.*, pág. 219.

⁶⁷ *Ibid.*, pág. 233.

⁶⁸ SILVESTRI, Laura, (2006): “Le Madri di Plaza de Mayo o l’«altra storia»” en M. Sestito (ed.), *Attraversamenti, generi, saperi, geografie nella scrittura delle donne*, Forum, Udine, págs. 113-130.

lo que Muraro postula en su estudio, o sea un regreso a los orígenes, una apertura simbólica desde la cual es posible fundar un nuevo orden simbólico a través del pensamiento y del lenguaje. La madre y las Madres – continúa Silvestri - se hacen depositarias de las palabras y las controlan hasta el punto que también la palabra muerte cambia de signo y se transforma en vida.

Concluyendo, la sociedad patriarcal había proporcionado a la maternidad una función identificativa y limitante para la mujer y las feministas se ensañan tanto con esta visión que prácticamente llegan a compartirla y a hacer del rechazo de la maternidad y de la madre el baluarte para la independencia femenina. Se podría decir ahora que las Madres de Plaza de Mayo han logrado conjugar, por un lado, el pensamiento de las madres que miran con sospecha las posturas feministas y, por el otro, el pensamiento de las mujeres que miran con sospecha la retórica de la maternidad considerándola restrictiva para una mujer. De hecho ellas se hacen representantes de su propio discurso y enseñan que, además de fregar los platos, cocinar y cuidar la casa, una madre puede también hacer política y hasta puede hacer estallar una revolución. Una cosa no excluye la otra; ser madre no excluye la posibilidad de llegar a ser política, artista o filósofa y las Madres argentinas son la más significativa demostración de eso. Leyendo la poesía-receta de Hebe de Bonafini, “Cómo socializar un pollo”, se nota cómo la madre sea representada bajo dos puntos de vista: por un lado, Kika es la madre-ama de casa que desempeña sus tareas domésticas y prepara la comida a los hijos; Hebe, por otro lado, es la Madre de la Plaza políticamente comprometida en la lucha en contra de la dictadura⁶⁹. Kika y Hebe son la misma persona pero “Kika se quedó con ellos allí, en

⁶⁹ HEBE DE BONAFINI: “Como socializar un pollo. Una receta de Hebe”, en Asociación de las Madres de Plaza de Mayo, *Il cuore nella scrittura. Poesie e racconti del Laboratorio di Scrittura delle Madres di Plaza de Mayo*, Milano, Sima 2003, pp .80-81, citado por SILVESTRI en “Aprovechemos la presencia: para la creación de una historia en femenino”, pág. 31.

“Ingredientes:

- 1 pollo
- 1 buen cuchillo
- 1 hijo, una nuera muy afectuosos que tengan necesidad de hacer durar un pollo cuatro días compartiéndolos con otros.
- 1 grupo de jóvenes militantes

- 1 olla, una sartén
- 1 fuente, 1 cuchara
- 1 madre dispuesta a cocinar

Preparación:

aquel pedacito de cielo. Y Hebe se ha separado del seno de Kika para continuar a amamantar, dándoles de comer a otros hijos.” Hebe se separa de Kika cuando comprende que los hijos que proteger son muy numerosos y que tiene que servirse de toda la creatividad y de todo el ingenio propio de las madres para que su misión tenga éxito. Los hijos tienen que ser continuamente alimentados con amor para mantenerse vivos y Hebe sabe que no puede abandonarlos; la Plaza la llama y con ella todas las Madres. Aquí se demuestra, como opina Domínguez, que la más fuerte realización materna se produce a través de la socialización de la maternidad, es decir cuando el lugar materno se pluraliza y la madre se hace madre de todos los hijos⁷⁰.

La madre disponible limpia bien el pollo y con un buen cuchillo lo corta en trozos, por un lado se colocan las tiernas pechugas, por otro los muslos; en un plato se ponen los menudillos y en la olla la carcasa. Y ustedes alas ¡vuelen! Dado que las pechugas rinden bastante, se cortan filetes para milanesas, se salan y se empanan. Las papas se doran en aceite no muy caliente, junto a los muslos, y se sirven con tomates y cebollas bien sazonada .

La Madre pone en la olla la carcasa, los menudos, agua, verdura, arroz y azafrán; así obtiene un gustoso arroz guisado amarillo. Con las alas puedo solamente volar, y regresar a aquel día en que Jorge me dijo: <<Mami, en esta casa comemos pollo cuatro días, sin comer nunca abundantemente pollo>>.

Después, ya casado, un día de verano, me dijo: <<Mami, socialízame un pollo>>. Yo le preparé esta receta que tiene que ver con la participación y la creatividad.

Con las alas vuelo muy alto y me encuentro en una nube rosa pálido, sentada junto a ellos, muertos de risa, que me dicen: " Has visto, mami, no han podido, después de veinte años todavía necesitamos recetas, recetas de vida, recetas de amor y compartir con otros la necesidad". Desde la nube veo pasar pájaros de vivos colores que me señalan el camino hacia la Selva Lacandona y el Mato Grosso. En la nube me siento cómoda.

Desde ahí observo nuestra cocina de hoy, y en ella la mesa de los domingos, con los platos preparados y alrededor Mamá, Ale, Sergio, Dodi, Daniel, y también yo que me muevo de un lado a otro mientras sirvo la comida; desde la nube miro y me doy cuenta que la receta la preparó Kika que se quedó con ellos allí, en aquel pedacito de cielo. Y que Hebe se ha separado del seno de Kika para continuar a amamantar, dándoles de comer a otros hijos. El cielo se llena de sol, es tan deslumbrante que no se puede ver hacia abajo, se alza un fuerte viento, seguramente para llevarme otra vez a la Plaza”.

⁷⁰ DOMINGUEZ, N.: *De donde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*, ob. cit., pág. 283.

Capítulo II

CONVERSACIÓN AL SUR: EL RELATO DE LAS MADRES

Y fue cuando comenzó
esa cosa que no puedo explicarte, Dolores.
¿Qué te diría? Que de repente alguien
comenzó a gritar y los gritos se multiplicaron
y en minutos la plaza era un solo alarido?⁷¹

MARTA TRABA, *Conversación al sur*

Después de las observaciones teóricas del primer capítulo, el presente va a adentrarse en la literatura propiamente dicha ocupándose del análisis de la primera de las tres novelas elegidas para los fines de esta investigación. El orden no resulta ser casual: además del simple dato cronológico – la novela que interesa este capítulo fue escrita en 1981, mientras que las otras dos pertenecen a la literatura del siglo XXI – *Conversación al sur* es la primera novela en la cual las Madres de Plaza de Mayo aparecen como personajes de una narración literaria. Exclusivamente protagonizada por mujeres-madres, esta novela deja afuera cualquier huella del mundo masculino y proporciona al lector la íntima conversación de dos mujeres acabadas por el dolor y el miedo de la dictadura. Se trata precisamente de una escritura de resistencia y de subversión del androcentrismo desde el género femenino.

De todos modos, antes del análisis se van a dar unas informaciones biográficas sobre la autora.

Probablemente más conocida como crítica de arte que como novelista, Marta Traba nace en Buenos Aires el 25 de enero de 1930 de dos inmigrantes gallegos. Mientras estudia Filosofía y Letras en la Universidad Nacional de la capital, empieza también a colaborar con el crítico de arte Jorge Romero Brest en la revista *Ver y Estimar*. En los años Cincuenta la necesidad de salir de Argentina y de abrirse a nuevos

⁷¹ TRABA, Marta, (1981): *Conversación al sur*, México, Siglo Veintiuno editores, pág. 89.

horizontes la lleva a Europa donde vive el periodo de la posguerra. Se establece en París y estudia en la Sorbona; con el periodo francés inicia su formación como crítica de arte y escritora y aquí escribe su primer libro de poemas, *Historia natural de la alegría* (1952). Marta Traba dedica toda su vida al trabajo de la escritura, al conocimiento y a la cultura; su preocupación constante es la de investigar y profundizar en los acontecimientos para adquirir una nueva dimensión de las cosas y del mundo. Gracias a su determinación y a su entusiasmo, pertenece, afirma Sandra Lorenzano⁷², a aquella generación de intelectuales latinoamericanos que se ha dedicado a abrir al mundo las ventanas de su cultura, sacándola del aislamiento en el cual se hallaba. Durante la primera parte de su existencia, Marta vive la energía creativa que caracteriza América Latina en esos años: es la época del “boom” literario”, durante el cual el mundo conocerá a escritores como García Márquez, Vargas Llosa, Fuentes y Cortázar, y también de la Revolución Cubana, momento importante para la historia latinoamericana. Sin embargo, desgraciadamente le toca vivir también la época del horror, es decir de las dictaduras militares, contra las cuales ellas lucha con sus armas - el periodismo, la literatura- desde el exilio. Su permanente condición de exilio no es para ella motivo de alienación sino, por el contrario, una manera eficiente de difundir la cultura también allende el océano y además una fuente positiva de material para los propósitos de sus búsquedas. En cada país en que llega trabaja siempre con la misma pasión y disciplina, no tiene preferencias particulares aunque se pueda aseverar que su segunda patria es Colombia. Llega a la ciudad de Bogotá en 1954 casada con el periodista Alberto Zalamea, del cual tendrá dos hijos. Aquí desarrolla una actividad muy intensa sobre todo por lo que respeta el mundo de las artes. Disfrutando del advenimiento del medio de comunicación televisivo, Marta realiza y transmite en directo un programa de historia de arte titulado “ABC del arte”; en la Universidad Nacional de Bogotá no solamente obtiene la cátedra de historia del arte sino también funda el Museo de Arte Moderno en 1962. En 1965 es nombrada Directora de la Extensión Cultural de la Universidad Nacional de Colombia y paralelamente dicta clases de historia del arte en la Universidad de los Andes. En un país como Colombia, donde todavía resisten las tradiciones académicas, ella quiere despertar el espíritu de la

⁷² LORENZANO, Sandra, (2002): “Conversación con Marta Traba. Entre las palabras y las pieles”, consultado en la página web <http://sandra-lorenzano.blogspot.it/2012/02/marta-traba-entre-las-palabras-y-las.html> el 07/01/2013.

modernidad y abrir al mundo las puertas del arte latinoamericano que todavía permanece estancado en el retraso. Mediante los canales universitario, televisivo y periodístico, promueve y fomenta una nueva manera de mirar las artes plásticas especialmente entre los jóvenes, de los cuales parecen estar naciendo propuestas interesantes y novedosas. Lo que ella quiere es sacar el arte y la cultura del cerrado mundo de la *élite* y hacerlas accesibles para todos, por esta razón hace falta subrayar no solamente su vanguardismo sino también su inmensa fuerza revolucionaria: “la crítica de arte en Colombia comienza con ella”⁷³, escribe Juan Gustavo Codo Borda, editor y amigo de Marta. Entre las contribuciones de Traba a la formación artístico-cultural del continente latinoamericano, se recuerdan: *Historia abierta del arte colombiano*, *En el umbral del arte moderno*, *La pintura nueva en Latinoamérica*, *Historia plástica en el siglo XX en Latinoamérica*, *Arte de América Latina 1900-1980*.

En 1968, bajo el gobierno del presidente Carlos Lleras Restrepo, los militares ocupan la Universidad y la expulsan del país como extranjera que se mete en los asuntos del país, aun teniendo ella marido e hijos de nacionalidad colombiana. Solamente a principios de 1983 el presidente Belisario Betancur le otorga la nacionalidad y Traba se convierte en ciudadana colombiana. A partir de la primera década del 70 del Siglo XX, reside en Montevideo, Caracas, San Juan de Puerto Rico, Washington, Princeton, Barcelona y París, junto a su segundo marido, el crítico literario uruguayo Ángel Rama. A pesar de su militancia activa en contra de los Estados Unidos, durante la temporada que transcurre en Washington Marta Traba empieza a apreciar algunos aspectos de la vida norteamericana y en especial modo las bibliotecas, que para una persona tan deseosa de conocimiento como ella “se parecían bastante al paraíso”- para decirlo con sus propias palabras. Desgraciadamente en 1982 la pareja es expulsada también de Estados Unidos, acusada de “comunista”. Regresada a vivir a Europa, Marta y su marido mueren trágicamente el 27 de noviembre de 1983 en un accidente de avión, juntos a Jorge Ibarguengoitia y Manuel Scorza. Invitados por el presidente Betancur, los cuatro volaban a Colombia para participar en el Encuentro de Cultura Hispanoamericana.

⁷³ CODO, BORDA, Juan Gustavo, (1984): “Marta Traba: persona y obra”, Buenos Aires, pág. 321. Descargado como [traba_persona_y_obra.pdf](#) desde el enlace de la página http://es.wikipedia.org/wiki/Marta_Traba el 04/02/2013.

Recorriendo la vida de la autora argentina, se ha evidenciado sobre todo su estimada carrera de historiadora y crítica de arte y su ferviente actividad de difusora de cultura, gracias a las cuales abrió caminos al boom de las artes plásticas en América Latina, avanzó propuestas y formó una nueva generación lista para lo que ella llamaba “el salto al vacío”. Sin embargo, es importante destacar para los propósitos de esta investigación también su trabajo de novelista que se inició en 1966 con la publicación de *Las ceremonias del verano*; dicha novela ganó el Premio de Literatura Casa de las Américas, otorgado por un jurado al cual pertenecían escritores como Alejo Carpentier, Juan García Ponce y Mario Benedetti. Además de esta, se van a listar las demás novelas que Traba escribió: *Los laberintos insolados* (1967), *Pasó así* (1968), *La jugada del sexto día* (1969), *Homérica Latina* (1979), *Conversación al sur* (1981) -objeto de análisis de este capítulo-, *En cualquier lugar* (1984), *De la mañana a la noche* (1986) y *Casa sin fin* (1987).

2.1 La novela: tiempo y espacio.

En 1981 Argentina se halla en plena dictadura militar; en este mismo año en México Marta Traba publica *Conversación al sur*, una novela de denuncia y de testimonio que ella escribe desde el exilio. Como sugiere el título, esta novela es la “transcripción” de una *conversación* entre dos mujeres, Irene y Dolores, que se habían conocido en Montevideo durante los primeros años de lucha en contra de las dictaduras y que, después de cinco años, vuelven a encontrarse. La primera es una actriz argentina de 40 años, mientras que la segunda es una poeta y militante uruguaya de 28. La novela se abre con el toque de un timbre y Dolores que aparece en la puerta de casa de Irene. Después de unos momentos de incertidumbre y desconcierto, el diálogo se pone en marcha para acabar con el final de la narración. Como telón de fondo están precisamente el terror y las atrocidades de las dictaduras militares que agobiaron el Cono Sur (como otra vez preanuncia el título) a finales del siglo pasado y la impotencia de las víctimas; en especial modo, la novela hace referencia al triángulo Buenos Aires-Santiago de Chile-Montevideo, aunque las dos mujeres no particularizan mucho en cuanto a nombres y ciudades. Santiago se podría intercambiar con Montevideo,

Montevideo con Buenos Aires y Buenos Aires con otras ciudades que hayan sufrido experiencias parecidas; la narración está focalizada en los hechos, en los horrores, en la injusticias, no en los lugares o en las fechas. Las reflexiones de las dos interlocutoras abarcan recuerdos, esperanzas, ilusiones y pérdidas procuradas durante su militancia activa en las filas de los opositores, narran las historias de este u otro personaje, de este u otro país -no tiene relevancia cuál-, observan el desmoronamiento de sociedades y derechos en un pasado cercano que aun no se puede llamar pasado.

Desde el punto de vista de la estructura la novela se constituye de dos capítulos: el primero se concentra más detenidamente en el personaje de Irene, el segundo en el de Dolores. Los puntos de vista pertenecen respectivamente a las dos interlocutoras, sin embargo no se puede aseverar que haya dos solos. El diálogo entre Dolores e Irene cuenta muchas historias: la de Luisa, de Elena, de Victoria, de la nuera de Irene, y, como afirma Perilli en su artículo, todas estas historias “no son sino desdoblamientos o variaciones de una sola: la de la mujer enfrentando la dictadura.”⁷⁴ Por lo tanto las voces reproducidas que se entremezclan a lo largo de la narración son varias: la novela se presenta como un habla incesante llevada a cabo por mujeres que relatan sobre sí mismas y sobre otras mujeres y por lo tanto se alternan continuamente narraciones de tercera persona con flash-backs en primera y con diálogos de ficción de las mujeres que hablan en directo entre sí mismas. Nada ocurre en el momento de la narración, todos los acontecimientos están evocados por los personajes mediante el pensamiento y la realización de la lengua. Todo acontece en un único ambiente, el departamento de Irene, en un espacio de tiempo muy corto; mediante muchos flashbacks la historia reciente de Argentina, Uruguay y Chile pasa delante de los ojos del lector como nunca la había oído antes. Por este motivo *Conversación al Sur* presenta una voz narrativa omnisciente de tercera persona pero que crea la ficción de dobles o múltiples perspectivas alternando puntos de vista distintos.

Por lo que concierne el tiempo, ya se ha anticipado que el diálogo entre las dos mujeres empieza con una puerta que se abre y acaba con una que se cierra: dentro de este espacio de tiempo se produce la conversación, elemento ficcional construido por Traba para sostener la verosimilitud y los frecuentes cambios de perspectiva del relato.

⁷⁴ PERILLI, Carmen, (2002): “De Susurros como gritos. *Conversación al Sur* de Marta Traba” consultado en la página web <http://critica.cl/literatura/de-susurros-como-gritos-conversacion-al-sur-de-marta-traba> el 15/01/2013.

A pesar de que la narradora no haga referencias precisas a la duración del encuentro en casa de Irene, se podría deducir que se desarrolla en menos de un día. En efecto la noche y la acción de acostarse son mencionadas solamente una vez hacia el final de la novela, mientras que en la página 163 el narrador dice “la fue llevando hasta la sala donde habían pasado la tarde conversando” y más adelante Irene exclama: “Éste ha sido un día extraño.”⁷⁵ Con respecto al tiempo histórico, el lector se da cuenta de que ninguna fecha aparece a lo largo de toda la narración. La cercanía de los hechos y la fuerza de representación hacen que la autora pueda prescindir de ellas; lo que importa es que estos acontecimientos hayan sucedido, no interesa por lo tanto especificar cuándo. Las cronologías resultan alteradas y al dato histórico se privilegia la intensidad de la narración.

Por otro lado los espacios están bastante bien puntualizados: el piso de Irene en Montevideo donde tiene lugar la conversación, Santiago de Chile donde se encuentra quizás su chico desaparecido, la Plaza de Mayo en la cual se desarrolla el momento más significativo de la novela, o sea la participación de Irene, acompañada por Elena, a una manifestación de Las Madres. Pero al mismo tiempo que la narración particulariza en nombres y localizaciones también se asiste a un proceso de desparticularización. Ya sea por ampliación o disolución de datos cada lugar podría ser también otro. Como ya se ha dicho antes Montevideo podría ser Buenos Aires y la Plaza de Mayo podría ser cualquier otra plaza latinoamericana. Lo nacional se transforma en latinoamericano y los problemas que afligen Argentina son los mismos que van a afligir Chile o Uruguay. El episodio más ejemplificativo ocurre cuando Irene se encuentra temporáneamente apresada en la oficina policial de Montevideo, mirando el mapa de Uruguay y esperando que el jefe decida de su destino. Una vez trasladada a Buenos Aires se encuentra de la misma manera, en una oficina similar, a mirar el mapa de Argentina y exclama:

La verdadera humillación consistía, entonces, en que no terminaba nunca. Creías que el asunto se había acabado y volvía a empezar. [...] No podía ser que tuviera que entrar a una oficina igual a la otra, encontrarme al mismo jefe detrás del mismo escritorio y mirar fijo, ahora, el mapa de la República Argentina.⁷⁶

⁷⁵ TRABA, Marta: *Conversación al Sur*, ob. cit., pág. 165.

⁷⁶ *Ibíd.* pág. 50.

Efectivamente el *Sur* del título está allí para indicar un triángulo de ciudades lejanas, al borde del continente, que no se distinguen la una de la otra; cada ciudad está vaciada de sus peculiaridades para uniformarse a las otras bajo el denominador común de ciudades reprimidas por las dictaduras militares.

2.1.1 Personajes maternos y el silencio masculino.

Con respecto a los personajes, antes que nada, hace falta destacar un aspecto de relevancia notable, o sea el hecho de que todos los personajes principales que aparecen en *Conversación al Sur* son mujeres unidas bajo la función de madres. Se convendrá más adelante que, a pesar de que estén representadas también unas figuras masculinas secundarias, ninguna de estas se puede considerar como personajes activos o determinantes en el contexto de la narración literaria. Aquí queda explicado entonces el motivo por el cual se ha titulado el capítulo de este trabajo “El relato de las madres”: el hombre no tiene voz en estas historias. A este propósito es muy significativo señalar el título de la novela en la traducción inglesa, es decir *Mothers and Shadows*: mientras que el título original pone el acento sobre el “qué” – una *conversación* - y el “dónde” - *al sur* -, el idioma inglés se detiene sobre el “quiénes” son las interlocutoras. Aunque Carmen Perilli sostiene que el significante *Conversación* de inmediato se asocia por convención social al imaginario femenino, el título inglés parece sin embargo más directo y llamativo para nuestros fines investigativos puesto que exalta la figura materna ya antes de que la novela empiece. El sustantivo *Shadows*, además, va a anticipar el sufrimiento de las madres de la novela: todas las madres aquí retratadas llevan en sus cuerpos las cicatrices de la ausencia de los hijos.

María Elena Legaz sostiene que es posible repartir las madres en dos grupos y hace la siguiente distinción: por una parte el grupo de las madres biológicas o afectivas, es decir las que llevan sus hijos presos o desaparecidos y que están alrededor de los cuarenta o cincuenta años de edad, y por otra parte el grupo de las hijas-madres, o sea la joven generación de mujeres comprometidas en la lucha militante que por una u otra motivación también pierden a sus hijos⁷⁷. Aunque se acepte por adecuada esta división,

⁷⁷ LEGAZ, Maria Elena (2012): “Conversaciones y silencios”, Revista *Todas as letras*, São Paulo, v. 14, n. 2, pág. 17.

no resulta muy convincente el apelativo asignado al primer grupo. Mientras que el término hijas-madres bien representa las mujeres protagonistas del segundo capítulo, se va a reflexionar un momento sobre las definiciones adoptadas para las madres biológicas o afectivas. Con el uso del adjetivo “afectivas” Legaz parece destacar en la novela la relevancia de las Madres de Plaza de Mayo las cuales, como se ha subrayado en el capítulo precedente, se convierten en madres de todos los hijos desaparecidos a pesar de no serlo. Sin embargo se rechaza la definición de madres biológicas porque más que un elemento de distinción sería un elemento de unión que abarca también el segundo grupo. También Carmen Perilli⁷⁸ reconoce las dos mismas agrupaciones de madres dentro de la narración literaria pero a la primera le proporciona la definición de madres-hijas. En la presente investigación, en cambio, se privilegia simplemente la expresión “(M)madres”, connotando con “Madres” las Madres de la Plaza y con “madres” los personajes como Irene, Elena y Luisa, y rechazando tanto la de madres-hijas como la de madres biológicas.

Por lo que respecta entonces las “(M)madres” el personaje principal es Irene, 40 años, de profesión actriz, divorciada y casada nuevamente con Antonio quien se encuentra en Estados Unidos y quien, sin embargo, no parece tener mucha importancia para ella. Ella es la interlocutora más activa, por lo menos al principio de la conversación; acostumbrada a la representación teatral, es más propensa que Dolores a guiar el diálogo y formular las preguntas. Irene vive sola en un su piso de Montevideo mientras que su hijo está en Chile colaborando con la revolución de Allende. A lo largo de toda la novela la mujer no recibe noticia alguna ni de su chico ni de su compañera embarazada. El lector nunca se entera si la joven pareja está presa o muerta, pero es cierto que el silencio y la falta de noticias no hacen bien esperar. Igual que las madres que después llegarán a ser las Madres de Plaza de Mayo, Irene inicialmente no logra comprender la razón por la cual las jóvenes generaciones tienen esa voluntad muy fuerte de participar en la lucha contra las dictaduras para perder todas las seguridades y empezar una vida de miedo y clandestinidad. Y lo subraya muy claramente en la primera parte de la novela:

⁷⁸ PERILLI, C.: “De Susurros como gritos. *Conversación al Sur* de Marta Traba”, ob. cit.

Todo se me confundía en la cabeza, y no dejaba de pensar, con rencor, que la culpa la tenían esos ángeles vengadores que se tomaban la revancha por cuenta propia sin que nadie les diera luz verde.⁷⁹

Aún más inconcebible para ella es la decisión de las parejas de dar a luz nuevas vidas en un mundo tan difícil e inhóspito que solamente puede ofrecer a los chicos una vida sin padres y sin oportunidades. Su posición frente a esta cuestión cambia luego cuando decide acompañar a su amiga Elena a una manifestación de las Madres: “Pero desde que me contaron cómo iba todos los jueves a Plaza de Mayo se me volvió una obsesión acompañarla, aunque fuera una sola vez.”⁸⁰, declara la actriz.

En orden de relevancia Elena es la segunda madre de este capítulo la cual, después de la desaparición de su hija Victoria, se convierte en Madre de Plaza de Mayo. Irene y Elena constituyen la pareja representante la categoría de las madres que pierden a sus hijos en la lucha y serán protagonistas del episodio más sobresaliente de toda la novela y del cual se hablará de manera específica más adelante. Dentro de este primer grupo cabe destacar también la figura secundaria de Luisa: también este personaje está narrado a través de los recuerdos de Irene y Dolores que juntas excavan en su pasado cercano y cuentan sus primeros encuentros con los jóvenes militantes. Dolores describe a Luisa como a una mujer “simplemente fascinante” de más o menos la misma edad que Irene, vestida de manera muy elegante, la cual se convierte en la “madre protectora y seductora” de todos los jóvenes muchachos. Su casa es un punto de encuentro para fiestas y reuniones del grupo. De hecho es justamente a ella y no a Dolores que las autoridades se dirigen para dar el permiso de enterrar a Enrique.

Con respecto al grupo de las hijas-madres es Dolores la figura sobresaliente del capítulo. Se podría afirmar que es la promotora del diálogo puesto que es ella la que se pone a buscar a Irene y se presenta a la puerta de su piso; sin embargo, al comienzo de la novela Dolores parece muy reservada e introvertida, se entiende que le cuesta mucho esfuerzo hablar y que solamente profiere algunas palabras cuando Irene le hace preguntas. Ella es la que escucha, Irene es la que habla. Pero a medida que la conversación toma cuerpo también Dolores se apropia de la palabra y empieza a excavar en los recuerdos y externar sus pensamientos. Se trata de una chica de veintiocho años, por eso el narrador se refiere a ella con el sustantivo “muchacha”,

⁷⁹ TRABA, Marta: *Conversación al Sur*, ob. cit., pág. 62.

⁸⁰ *Ibíd.* pág. 64.

mientras que cuando habla de Irene la llama “mujer mayor”. Llegada a formar parte de un grupo militante desde muy joven, en estas circunstancias Dolores conoce a Irene alrededor de cinco años antes de que el diálogo tenga lugar. Mucho más que una amiga, se podría afirmar que Irene representa para ella una figura materna de referencia: de hecho no es casual que Dolores haya elegido dirigirse precisamente a Irene para encontrar amparo y aliviar el inolvidable dolor que tiene cerrado en sí misma. La chica ha padecido la horrible experiencia del encarcelamiento y de la tortura, a causa de la cual ha perdido su embarazo por patadas en el vientre; la dictadura se ha tomado también a su compañero, Enrique, padre del hijo que jamás nació. Rechazada además por sus padres que recriminan sus elecciones de vida, Dolores vive ahora en el miedo y en la imposibilidad de olvidar lo que ha sufrido. Hacia el final de la novela su padre muere y ella huye de su casa para volver al hogar de Irene. A pesar de todo lo padecido es muy chocante observar cómo Dolores se considera afortunada por estar todavía viva. Se citan las palabras de Irene a este propósito:

Dolores seguía diciendo que se consideraba bien librada porque únicamente la habían hecho abortar a patadas en cambio de torturarla. Entonces, ¿eso no era tortura? [...] Esas cosas pueden ocurrir, continuaba Dolores, lo importante es sobrevivir y cuando eso te pasa, ya no sos el mismo, ¿viste? Es algo muy raro, algo como si al mismo tiempo te hubieran reventado de por vida y te regalaran la inmortalidad. Debía ser así para que, tirada boca arriba, desnuda y pateada hasta que se desmayó, en el sexto mes de su embarazo, se considere una favorecida por la suerte [...] ⁸¹

A pesar de que sea Dolores la que se pone en búsqueda de Irene, hace falta subrayar que la búsqueda no es unilateral. Es decir que si por una parte Dolores busca una voz y un cuerpo de madre que sustituya completamente a su madre biológica, por otra Irene busca a una hija que pueda llenar, por cuanto posible, el vacío dejado por su hijo desaparecido. Por lo tanto la que se instaura no es simplemente una relación entre dos amigas sino entre una madre y una hija afectivas que dialogan y alternan sus puntos de vista generacionales.

El cuadro de los personajes principales se cierra con Victoria, “la desaparecida” de la novela. En el primer capítulo su madre Elena se convierte en una Madre de Plaza de Mayo que va a denunciar la desaparición de su hija en una de las manifestaciones de

⁸¹ *Ibíd.* pág. 45-46.

los jueves acompañada por Irene. Se puede afirmar que Victoria constituye entonces el motivo, la ocasión para el desarrollo del tema más relevante de la novela: el tema de las madres de todos los días que se convierten en Madres de la Plaza. Por otro lado, en la segunda parte gracias a un largo *flashback*, se regresa a un pasado más lejano y se cuenta la vida de la chica a través de los recuerdos de Dolores. Las dos están ligadas por una estrecha relación de amistad nacida durante la temporada de militancia; parecidamente a su amiga, Victoria también se une a la lucha en contra de la dictadura pese a las opiniones contrarias de sus padres y hasta llega a abortar voluntariamente al hijo que está esperando para convertirse en líder del grupo armado al cual pertenece. Es curioso notar la contradicción producida por los nombres de la pareja Dolores-Victoria, puesto que ambos simbolizan los extremos opuestos que el proyecto de vida elegido ofrece: en efecto Victoria contribuirá a engrosar las listas de los desaparecidos, mientras que Dolores sobrevivirá al secuestro y a la tortura.

Dentro de este grupo hace falta mencionar también los personajes secundarios: la Flaquita y la nuera de Irene. Ambas jóvenes madres militantes, la primera es la única mujer de toda la novela que no pierde a su hijo; no casualmente se añade que ella y su pareja Néstor son los únicos que para “salvarse” deciden cortar todos los vínculos con sus ex compañeros de militancia política después de la puesta en libertad, como a señalar que el precio que hay que pagar para regresar a una vida normal y tranquila es la desertión y el abandono de los ideales por los cuales se ha luchado. “Hasta de Néstor y la Flaquita, porque ¿qué les servía haber quedado con vida en ese país de mierda donde ahora les tocaba criar a su hijo?”⁸² En estas palabras se percibe muy claramente una punta de reproche y de amargura hacia la pareja y no tanto por el hecho de haber desertado, sino por haber sobrevivido a esta infamia para darle al niño la pena de crecer en un mundo tan hostil y violento. Por otro lado la nuera de Irene es prácticamente una figura ausente de la cual el lector ni siquiera se entera del nombre; a lo largo de toda la novela no hay noticias acerca de su posición o de sus condiciones, solamente se sabe de ella que está embarazada y que Irene se siente muy culpable por haberse vinculado con los grupos revolucionarios y haber entusiasmado tanto a su hijo para que se fuera a Chile con su novia. El dramático final del relato no parece hacer esperar nada bueno y

⁸² *Ibíd.* pág. 145.

muy probablemente también la nuera de Irene contribuirá a formar parte de la lista de las madres sin hijos o de los desaparecidos.

A pesar de que se trate de una novela de mujeres y de madres no se puede olvidar que durante el fluir de los recuerdos de las protagonistas quedan representadas también algunas figuras masculinas: algunas aparecen más de una vez, otras apenas están delineadas, otras no tienen ni nombre ni cara pero forman parte de aquel telón de fondo que contribuye a envolver la novela en una atmósfera de miedo y tensión constantes. Frente a estas premisas es conveniente dividir el espacio masculino en tres reparticiones: la de los militantes, la de los padres y la de los represores. Exclusivamente el primer grupo tiene una resonancia positiva y a este pertenecen los jóvenes militantes como Enrique, Andrés, Tomás, Juan y el hijo de Irene; sin embargo, todos estos personajes resultan ser “fantasmales y monológicos”⁸³, como los define Perilli, es decir que la mayoría son cuerpos muertos que las mujeres deben identificar o enterrar sin tener la certeza de que realmente se trate de sus queridos o alternativamente cuerpos desaparecidos como el hijo de Irene. El único espacio masculino positivo ha sido pues vencido y cancelado por la dictadura y las mujeres tienen que seguir luchando solas. Por lo que concierne el segundo espacio, María Elena Legaz en su trabajo sostiene que “los padres no actúan o actúan negativamente”⁸⁴. En el primer capítulo se ha mencionado el tema del silencio masculino como lo han referido las Madres en el libro entrevista de Padoan: aquí acontece lo mismo. El padre de Irene no llega a comprender a su hija y su intento de cambiar las cosas; Abel, el padre de Victoria, hasta le da la espalda puesto que a causa de sus aseveraciones su hija queda presa por los militares. Es decir que los padres no apoyan a los hijos en su decisión de lucha militante, no bajan a la plaza en busca de ellos, no se atreven, no quieren arriesgarse. Anuncia Hebe:

Sentivamo che dovevamo stare fuori, che dovevamo stare nella piazza, che dovevamo far vivere la marcia, che dovevamo denunciare, che dovevamo gridare che abbiamo i figli scomparsi. Gli uomini no. Forse fu per i condizionamenti che avevamo subito molto più di noi.⁸⁵

⁸³ PERILLI, C.: “De Susurros como gritos. *Conversación al Sur* de Marta Traba”, ob. cit.

⁸⁴ LEGAZ, M. E.: “Conversaciones y silencios”, ob. cit., pág. 19.

⁸⁵ PADOAN, D.: *Le pazze. Un incontro con le madri di Plaza de Mayo*, ob. cit., pág. 221.

La única excepción es el padre de Andrés, quien apoya a su hijo y busca y defiende su memoria una vez fallecido.

El tercer espacio está ocupado por los jefes de Estado, por los represores militares, por los torturadores, por los políticos, por los burócratas y por los narcotizados por el Mundial de Fútbol que no es otra cosa sino una farsa para ocultar lo que realmente está pasando en el país. No se encuentran en el relato descripciones de dichas figuras e incluso los sujetos están tachados: la cercanía histórica de los hechos hace que la realidad ya sea suficiente por su cuenta⁸⁶. De todas formas se está aludiendo a las figuras amenazadoras que se hallan fuera del departamento de Irene y a causa de las cuales las dos mujeres se estremecen cada vez que toca el timbre o que se oyen ruidos extraños en la calle. Es suficiente observar cuántas veces las palabras “escalofríos”, “fríos” y “miedo”⁸⁷ y diferentes sinónimos aparecen en el texto para percibir el espanto y el horror que acompaña a las protagonistas desde el principio hasta el final del relato. Se trata de aquellos personajes que Irene y Dolores apodan como “bestias” y cuyos “brutales golpes contra la puerta de la calle las despertaron a las dos al tiempo”⁸⁸. Se concluye en suma que el espacio masculino está ocupado en su mayor parte por entidades negativas y las pocas positivas que están vienen silenciadas por el sistema dictatorial. Las mujeres están solas y les toca encontrar un arma de lucha propia.

2.2 La madre enunciativa.

Después de haber trazado las líneas generales y haber descrito a los personajes de la obra de Traba se va a analizar ahora en detalle los puntos clave y las motivaciones por las cuales se considera *Conversación al Sur* una novela fundamental para los

⁸⁶ Se observe a este propósito la frase presente en el último párrafo de la novela: “[...] escuchando cómo saltaban la cerradura de la puerta y cómo golpeaban sonoramente las botas sobre las baldosas de la sala.” Los verbos ‘saltar’ y ‘golpear’ faltan de sujeto porque no se considera necesario, el lector ya sabe de quién se trata. TRABA, M.: *Conversación al Sur*, ob. cit., pág. 170.

⁸⁷ Se citan algunas de las páginas en que esas palabras aparecen con más frecuencia: TRABA, M., ob. cit., págs. 24-43-73- 74-156. En particular se señalan las páginas 72, 73 y 74 como la culminación del terror sobre todo por parte de Dolores que al oír el toque del timbre cae de rodillas y poniendo su cabeza entre las piernas de Irene ruega a la amiga de no abrir la puerta. Se observe además que en la página 74 la palabra “miedo” aparece ocho veces en el espacio de quince líneas. Parece que el miedo propende a disminuir a medida que Dolores va relatando sus recuerdos para sucesivamente presentarse de nuevo hacia el final de la novela cuando los militares irrumpen en el departamento de Irene.

⁸⁸ *Ibid.*, pág. 170.

propósitos de esta investigación. Antes que nada, se trata de una narración literaria escrita por una mujer, Marta Traba, y protagonizada por mujeres, Irene y Dolores, que narran sobre sí mismas y sobre otras mujeres; además, como ya se ha apuntado, todas están acomunadas por la función de ser madres. La novela puede desarrollarse entonces porque hay dos mujeres que se buscan y se encuentran en una “habitación propia” (en sentido literal del término pero también con una connotación woolfiana de la cual se ha hablado anteriormente) donde comparten recuerdos, testimonios, pensamientos sobre sus experiencias y sobre la de otras que como ellas han sufrido la dictadura militar y que a causa de esta han perdido a sus hijos. La lengua utilizada es una lengua privada y memoriosa que trata de dejar afuera la violencia y el peligro del mundo “real” para proteger la intimidad de un espacio donde una madre (Irene) y una hija (Dolores) se consagran respectivamente a hija y madre de la otra. Lo que es interesante observar es el punto de vista, la orientación mediante la cual se cuentan estas historias, que nada tiene que ver con la historiografía. Como sostiene Celiner Ascanio en su artículo, se alude aquí al hecho real de la dictadura mediante un “habla incesante que tiene lugar entre el pensamiento y la realización de la lengua de los personajes”⁸⁹; la dictadura trabaja como telón de fondo, como centro difusor del constante miedo que acompaña tanto a los personajes como al lector a lo largo de toda la novela. Sin embargo lo más importante no es la dictadura, sino las historias de estas mujeres; lo que se quiere focalizar no es el tiempo o el dato histórico, sino la intensidad y las emociones, lo cual es típico de la escritura femenina y del ser madre. Le dice Irene a Dolores: “¡Ah Dolores! No importa nada la breve cantidad de tiempo que pasamos juntas. Importa la intensidad, el mundo que entrevimos, el miedo que compartimos”⁹⁰.

Se asiste entonces a un cambio de posición: el acontecimiento se aborda a través de la memoria, de la subjetividad y de la experiencia que se expresan en la conversación. De hecho las dos protagonistas, Irene y Dolores, no siguen ninguna línea historiográfica, no hay orden cronológico, todo episodio surge de manera espontánea de los pensamientos o de la memoria, hay un continuo pasaje entre el pasado y el presente y casi es difícil establecer quien está pensando o recordando. El discurso oficial queda totalmente anulado. Estas mujeres restablecen su propio orden simbólico y se hacen

⁸⁹ ASCANIO, Celiner, (2009): “Discurso, memoria y subjetividad: una aproximación a la novela *Conversación al Sur*”, encontrado en la página web <http://biblo.una.edu.ve/ojs/index.php/UNAINV/article/viewFile/1005/971> el 25/02/2013, pág. 3.

⁹⁰ TRABA, M.: *Conversación al sur*, ob. cit., pág. 19.

enunciadoras de su propio discurso. “Vamos por partes, hermana; a ver si somos inventoras o testigos.”⁹¹ Esta frase sugiere justamente la recuperación de la palabra por parte de las dos mujeres y la posibilidad para ellas de narrar la experiencia de la dictadura desde su subjetividad; ser testimonio de un acontecimiento pasado pero también traerlo al presente representándolo desde un punto de vista nuevo y original. Celiner Ascanio distingue a las dos mujeres como dos tipologías distintas de testigo. Dolores es la que ha vivido en primera persona la detención y la tortura y su cuerpo, después de la pérdida de su embarazo, es la prueba más evidente de eso; hablar, contar se convierte para ella en una manera de aliviar su dolor, de sanar sus heridas. Cabe recordar aquí que es Dolores la que se presenta a la puerta de Irene, y no al revés, precisamente porque es ella la que tiene la urgente necesidad de externar, de librarse mediante la palabra de sus recuerdos más desgarradores. Irene, en cambio, es sí testigo, pero testigo espectador, sostiene la estudiosa, puesto que no ha sufrido en directo, su cuerpo no tiene marcas de violencia. Ella es protagonista de un encarcelamiento que se podría definir inusual y exageradamente cortés para los estándares de la época, comparado por ejemplo al de Dolores. Irene empieza a vivir y a compartir el dolor cuando acompaña a su amiga Elena a una manifestación de las Madres en Plaza de Mayo y desgraciadamente cuando le toca sufrir la desaparición de su hijo y de su nuera. Es decir que la violencia y el horror de la dictadura siempre le llega indirectamente a través de las experiencias de otros. A pesar de esto Irene se pone al mismo nivel de Dolores y de todos los que han sido marcados de manera indeleble por el régimen militar y su testimonio llega a cobrar la misma resonancia.

Pero se abre un paréntesis para subrayar que se podría no estar de acuerdo con esta distinción de Ascanio. Es cierto que Irene no ha sufrido sobre su propio cuerpo las atrocidades llevadas a cabo por los torturadores sobre el cuerpo de Dolores, pero no parece adecuado definir espectadora a una madre que llora la pérdida de su hijo. Resultaría más apropiado llamarla víctima indirecta.

Retomando el discurso principal hace falta destacar entonces que es la mujer el motor de toda la narración y el sujeto múltiple de esta novela. Múltiple porque representada en sus individualidades (es decir Dolores, Irene, Victoria, ..), cada una con su historia y sus particularidades pero que al final coincide con las historias de todas:

⁹¹ *Íbidem.*

todas son madres, todas padecen la dictadura militar y todas (o casi) al final se convierten en madres sin hijos. Las distintas individualidades contribuyen a demostrar las experiencias diferenciales en el interior del colectivo materno dentro del cual la historia de una madre podría ser la historia de todas las madres argentinas, pero también de todas las madres latinoamericanas y, porque no, de todas las madres del mundo que se identifiquen en ellas. Como ya se ha subrayado, el tiempo, el espacio y los nombres aquí son relativos, los aspectos que cuentan son las experiencias y las emociones las cuales no pueden tener mejor narradora que una mujer. La figura femenina llega finalmente a ocupar el lugar de enunciación marcando en esta novela una identidad y una manera de contar propias. Celiner Ascanio lo explica muy bien con estas palabras:

Voz y subjetividad parecieran ir configurando una identidad que paradójicamente habla de lo múltiple para proponer una subjetividad alternativa que nombra lo femenino a partir de la voz (del habla escrita) de la diferencia. Se establece así la diferencia en el contar: el habla de la experiencia; la diferencia en el registro; la memoria en lugar del dato histórico y la diferencia en la representación de la mujer basada en la conciencia de género.⁹²

Aquí se establece la transformación del relato hegemónico de la maternidad del cual se habla en el estudio *De donde vienen los niños*: ahora es la madre que, a través de la adquisición de una voz propia, organiza su propio relato y cuenta su historia. Si en el primer capítulo de este estudio se ha enfrentado el tema de manera teórica, en esta obra de Traba los lectores están en condiciones de averiguarlo con sus propios medios. Asevera Nora Domínguez que “este espacio nuevo que ocupan se convierte en un lugar de ensayo y experimentación donde se establece un movimiento particular entre representación y autorrepresentación”⁹³. Efectivamente Irene y Dolores representan y se representan en un espacio de intercambio de saber y conocimiento, en un torbellino de sensaciones que afloran aunque cuando nadie emite palabra; la voz y el cuerpo, la experiencia y la memoria son las instancias que guían la narración, nada de histórico o predefinido, los cuentos salen espontáneos del mismo modo en el que se suceden en los pensamientos de las protagonistas. La conversación funciona solamente como artificio, como condición de posibilidad para la reconstrucción de las historias individuales y de

⁹² ASCANIO, C.: “Discurso, memoria y subjetividad: una aproximación a la novela *Conversación al Sur*”, ob. cit., pág. 6-7.

⁹³ DOMÍNGUEZ, N.: *De donde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*, ob. cit., pág. 284.

la política. También la misma Marta Traba en un artículo habla del cambio que se ha producido con respecto a la posición de la mujer tanto en la vida como en la literatura:

[...] a lo mejor se han transformado de pasivas, tiernas y frágiles en duras y apocalípticas, especialmente porque les tocaron muchas Plazas de mayo o noches de Tlatelolco. Algo nos ha cambiado de blanco a negro, nos ha dado vuelta como un guante. Algo que no sabemos muy bien que fue. Tampoco, creo, lo saben las mujeres desesperadas que conversan en mi libro.⁹⁴

2.3 La búsqueda de un lenguaje alternativo.

Se ha subrayado anteriormente cómo el cambio que se ha producido en la narración literaria dominante sobre la maternidad coincide con la salida en la plaza de las Madres. Lo que hace Marta Traba es efectivamente exaltar y celebrar esta transformación proporcionando a los lectores tanto una escritura femenina y materna como un precioso retrato de las Madres tal y como la literatura argentina anhelaba. Sin duda la importancia y la singularidad de *Conversación al Sur* residen en la presencia de las Madres de Plaza de Mayo en el episodio más significativo de toda la novela. Las Madres aparecen aquí por primera vez como protagonistas de un relato literario. Es el año 1981, el grupo de mujeres con los pañuelos blancos ha empezado desde hace poco a ocupar la Plaza para reivindicar a los hijos desaparecidos y nadie quiere hacerles caso; el gobierno ignora totalmente sus manifestaciones y la gente desaparece de la Plaza durante aquellas dos horas del jueves por la tarde. Traba, desde el exilio y en plena dictadura, se atreve a dibujar un retrato de las Madres para que todo el mundo conozca y no se quede imperturbable:

[...] sólo en el texto de ficción es posible decir todo lo que se quiere [...] Las situaciones que vivimos son inaceptables y no es bueno quedarse callados. Trato de afinar la puntería y de hacer literatura política que quede lo más lejos posible del panfleto. Quiero asumir en carne viva la situación [...]⁹⁵

⁹⁴ TRABA, Marta: “*Humildemende. Ad majorem mei gloriam*. Los premios menores: el lector secreto, el amigo que manda una carta.” Consultado en la página web <http://www.unla.edu.ar/greenstone/collect/archived/index/assoc/HASHdd69/24ce2139.dir/doc.pdf> el 25/06/2012.

⁹⁵ *Íbidem*.

En estas palabras aloja el verdadero valor político de la obra: la autora entrega nombre y cara a los personajes anónimos del drama argentino y permite al lector respirar el espanto y la desesperación de aquel entonces. Como sostiene Martha Vianna en su artículo, el tema de los desaparecidos viene asimilado por la opinión pública de todo el mundo a través de la televisión y de la prensa que casi siempre transforman y plasman los hechos para después devolverlos a los usuarios más ficticios y lejanos⁹⁶. Desde Europa, Argentina parece un mundo que se halla demasiado lejos para que los acontecimientos lleguen intactos; de aquí resulta que el impacto y la gravedad de la tragedia muchas veces pasan desapercibidas. La gente se acostumbra a leer de estos casos de desaparición en los periódicos que “las locas y los desaparecidos” casi entran a formar parte de la cotidianidad ordinaria y la colectividad no se da cuenta realmente de lo que está pasando. La excepcionalidad de Traba en esta novela es la de traer hasta los lectores una Madre de la Plaza y una desaparecida de las cuales se conocen nombre e historia para hacer vivir desde adentro la tragedia argentina; gracias a Elena y Victoria todos los desaparecidos dejan de ser caras anónimas y desconocidas para entrar en el corazón de los lectores que toman a pecho sus destinos. No solamente el lenguaje y las técnicas utilizadas contribuyen a otorgar autenticidad a los acontecimientos narrados, sino también la experiencia, el apego y la solidaridad de la autora al tema:

Soy una persona agradecida, nunca olvido, por eso he escrito *Conversación al Sur* bajo la insoportable presión del dolor de las víctimas. Sé cómo lo he escrito y vuelto a escribir, haciendo realmente ese viaje para llegar un jueves a Buenos Aires a acompañar a las madres de Plaza de Mayo. Preguntándome cómo, porqué, qué pasó, cómo se desbarató mi mundo burgués, mis ilusiones burguesas; qué pasó con nuestros hijos, qué hicimos, Dios, qué les hicimos?, en qué sitio de pavor y muerte nos hemos colocado.⁹⁷

El episodio protagonizado por las Madres ocupa las últimas veinte paginas del primer capítulo y el punto de vista es el de Irene. Después de haber relatado el inicio de su profunda relación de amistad con Elena y el periodo en que ambas forman una familia con los respectivos maridos, el momento crucial se da a partir de la desaparición

⁹⁶ VIANNA, Martha: “*Conversación al Sur*: un buen ejemplo de cómo se puede hacer literatura política”. Consultado el 25/06/2012. Acceso electrónico en la página web <http://www.unla.edu.ar/greenstone/collect/archived/index/assoc/HASHdd69/24ce2139.dir/doc.pdf>.

⁹⁷ TRABA, Marta: “*Humildemende. Ad majorem mei gloriam*. Los premios menores: el lector secreto, el amigo que manda una carta”, ob. cit.

de Victoria. A pesar de conocer muy poco a Victoria, Irene comparte con Elena la experiencia de tener un hijo que ha decidido dedicar su vida a la militancia y a la revolución y esto la empuja más que otra cosa a acompañar a su amiga en Plaza de Mayo y acercarse a las Madres.

No obstante esto, antes de adentrarse “en la Plaza”, es conveniente detenerse un momento en el suceso de la encarcelación de Victoria para analizar la diferencia de conducta femenina y masculina frente a un hecho tan dramático. Ya se ha mencionado anteriormente al padre de Victoria, insertándolo dentro la categoría de “los padres que actúan negativamente”; Abel es efectivamente un hombre al cual “cualquier desorden lo perturbaba”⁹⁸, es fácil imaginar su reacción a la noticia de que su hija se ha enrolado en las filas de un grupo activista militante poniendo de esta manera en entredicho, según la opinión de Abel, el nombre y la carrera de su padre. En el momento del secuestro de Victoria están presentes su madre, su padre y su hermano; Elena está por esconder un paquete de Victoria cuando golpean a la puerta y Abel abre. Ya desde la frase de Elena “Si Abel no hubiera aparecido yo hubiera tenido tiempo de llevar el paquete adentro y esconderlo”⁹⁹, el lector se da cuenta de que Abel es el primer culpable para el secuestro de la hija y que el espacio masculino juega aquí un papel inequívocamente negativo. Lo que empeora aun más la situación es la pasividad que caracteriza a los dos hombres mientras Victoria se halla en el suelo golpeada y pateada por los militares:

Alcancé a ver a Abel pálido en la mitad de la sala, con la mano extendida, diciendo: -Por favor, señores, por favor- sin moverse de su sitio. Y más lejos, en el corredor que daba a los dormitorios, se había asomado el muchacho, sin decir una palabra, ¿te das cuenta? Bien lejos, sin decir una palabra.¹⁰⁰

Las expresiones “sin moverse de su sitio”, por lo que concierne el padre, y “sin decir una palabra”, por lo que concierne el hermano de Victoria, dan prueba de la pasividad general que caracteriza a los hombres dentro de esta novela. Ellos por una parte actúan mal y por la otra no actúan en absoluto. Es chocante leer de una joven que está siendo capturada y su padre no tiene el coraje ni siquiera de moverse, apenas emite unas palabras que resultan ser un silbido en comparación a lo que está pasando. Es

⁹⁸ TRABA, M., (1981): *Conversación al Sur*, ob. cit., pág. 79.

⁹⁹ *Ibid.* pág. 80.

¹⁰⁰ *Íbidem.*

evidente que el miedo y la sumisión dictan su conducta. Por otra parte en cambio se note el dinamismo y la intrepidez de Elena que al ver Victoria en el suelo narra: “golpeé como loca a los tipos que le pegaban.”¹⁰¹, loca como las “locas” de Plaza de Mayo.

Después de la desaparición de Victoria y de unos momentos de pasividad y poca gana de vivir, Elena se da cuenta de que “abandonar la búsqueda era lo mismo que decretar su muerte [de Victoria, n.d.r.]”¹⁰² y decide irse a la Plaza e incorporarse al grupo de las Madres. Irene, que todavía no logra entender la motivación por la cual estos jóvenes deciden entregarse a la militancia y arriesgar de tal manera sus vidas, acepta la invitación de Elena de asistir a una manifestación de los jueves por la tarde. La primera cosa que llama su atención es el hecho de que nadie, salvo las Madres, cruza la Plaza durante esos momentos de denuncia y protesta en contra del régimen. ¿Dónde está toda la gente que normalmente puebla la Plaza, dónde están los vendedores ambulantes, los viejos, los curiosos?, se pregunta Irene para sus adentros. Solamente están las Madres con la fotos de sus hijos en las manos y los pañuelos blancos en la cabeza, todo lo que queda alrededor es silencio y vacío. De la misma forma en que el sistema dictatorial oculta los cadáveres y los cuerpos torturados de las miles de víctimas, también ignora la presencia del grupo de las Madres a pesar de que sea cada vez más numeroso. Se trata de un proceso de marginalización que trabaja de manera increíblemente devastadora, como subraya María Elena Legaz en su artículo¹⁰³. El régimen cierra, borra, oculta, ignora, no quiere ver lo que sucede. El hecho de no ver decreta la inexistencia: las Madres no existen, la Plaza no existe, los desaparecidos no existen. Cuando las Madres preguntan por sus hijos todos contestan no haberlos visto en ninguna parte y si no están en ninguna parte quiere decir que no existen; de hecho no se utilizan los términos “muerto” o “fallecido” porque la muerte implica la vida, si alguien muere es lógico suponer que antes vivía. En cambio si alguien desaparece esto quiere decir que “no aparece más”, que no está, que no existe. Las Madres tampoco existen: su existencia es ignorada, negada, su presencia en el mapa tachada, ellas vienen relegadas al no-lugar. Irene empieza a comprender la atrocidad de este proceso justamente en la Plaza de Mayo:

¹⁰¹ *Íbidem.*

¹⁰² *Ibid.*, pág. 82.

¹⁰³ LEGAZ, M. E.: “Conversaciones y silencios”, ob. cit., pág. 20.

Se borraba del mapa la Plaza de Mayo durante las dos o tres horas de las habituales manifestaciones de los jueves. No podían ametrallar a las locas ni tampoco meterlas presas a todas. Hubiera sido impolítico, mientras afirmaban con todos los medios a su alcance que la “Argentina corazón” era un verdadero paraíso. El sistema era ignorarla; ignorar la existencia de la plaza y de las locas que pateaban. ¿A ese grado de refinamiento habían llegado? Y por qué no, si al mismo nivel estaban en cuanto a torturas y desapariciones. Un país desarrollado hace bien las cosas.¹⁰⁴

Una ironía muy amarga acompaña este comentario de Irene que habla de la Argentina como de un país “desarrollado” que oculta todos los problemas y todas las barbaridades cometidas para mostrarse bien a los ojos del mundo. Si las Madres son demasiado numerosas para encarcelarlas todas la solución es negar su existencia y borrarlas del mapa con la consecuente exclusión de acceso al lenguaje. Las locas se encuentran por lo tanto relegadas a un no-lugar donde nadie las ve y nadie las escucha y donde el acto del habla no tiene posibilidad ni motivos para desarrollarse. Traba dibuja de manera excelente esta privación del lenguaje a través de la imagen de los gemidos de centenares de mujeres llorando en silencio, casi convertidas en una extensión doliente de las fotos que llevan en sus manos. Copiosos lamentos llenan la plaza concentrándose poco a poco en un solo grito desesperado que al principio suena un poco confuso pero a medida que se van uniendo las voces retumba cada vez más claro: ¿dónde están? es la pregunta. Esta imagen es doblemente representativa de la imposibilidad de palabra, de ese impedimento al lenguaje al cual las Madres están sujetadas. Por una parte están esos gemidos reprimidos, como frenados por alguien que les tapa la boca, esos sollozos que logran expresarse claramente solamente cuando todos resuenan al unísono, como a significar que una sola no puede, pero juntas sí. Según Legaz se trata de un alarido primordial, “pre-humano, un grito animal, que está antes y más allá de la palabra”, producto de una comunicación cortada, de un lenguaje que todavía no puede articularse. Por otra parte está la dificultad de Irene de encontrar palabras para describir la escena a Dolores:

Y fue cuando comenzó esa cosa que no puedo explicarte, Dolores. ¿Qué te diría? [...] ¿Eso no te dice nada verdad? [...] Yo hacía lo mismo que las locas, y no te puedo decir lo que sentía; como si me estuvieran por arrancar las entrañas y me

¹⁰⁴ TRABA, M.: *Conversación al Sur*, ob. cit., pág. 87.

las agarrara con una fuerza demencial para salvarlas. Pero ¿qué digo? No sé si fue así. Trato, ¿ves? no puedo.¹⁰⁵

Los muchos interrogantes presentes en estas pocas líneas confirman la inseguridad de Irene y su imposibilidad de reportar lo que sucede y sobre todo lo que siente. Se desprende su esfuerzo en el narrar para que la escena llegue a Dolores lo mas realística posible; el vocabulario, sin embargo, parece no ser suficiente a evocar las emociones y los estados anímicos del momento. Ella trata pero no consigue en su propósito. Lo mismo pasa con las Madres cuando van de puerta en puerta en busca de sus hijos y la gente contesta que nunca ha visto ese o aquel chico, que jamás lo ha conocido. ¿Cómo es posible que personas que antes conocían a sus hijos, conversaban con ellos, ahora insistan en afirmar que nunca han existido? ¿Hablan las Madres una lengua incomprensible, hablan quizás otra lengua? A esto se hace referencia cuando se afirma que el sistema ha negado a las Madres el acceso al lenguaje y las ha relegado al no-lugar. Sin un medio de comunicación mediante el cual expresarse y relacionarse con los demás es difícil afirmar la propia existencia. La completa ausencia de militares o de simples testimonios pero sobre todo el silencio impresionante que domina la Plaza - prueba de que ninguna forma de comunicación es posible- rechaza la existencia de las mujeres, destruye sus propias identidades. De aquí también el apodo “las locas”: para el sistema se trata de un grupo de mujeres que cada jueves circulan alrededor de la pirámide de la Plaza haciendo peticiones incomprensibles, preguntando por alguien que no existe, por algo que no pueden obtener.

La falta de palabras y la imposición del silencio se representan además por los espacios blancos dejados deliberadamente por la escritora dentro del texto y de los cuales todavía no se ha comentado. Mara L. García analiza en su artículo las funciones de estos vacíos gráficos¹⁰⁶. En primer lugar, Traba requiere un lector activo que participe del terror y de la desesperación que caracterizan la narración y que llene con su propio conocimiento las informaciones omitidas; los vacíos contribuyen a recrear la cultura del miedo que los personajes viven. Además dichos espacios señalan que la memoria de las protagonistas tiene blancos debidos al olvido pero principalmente al

¹⁰⁵ *Ibíd.*, pág. 89.

¹⁰⁶ GARCÍA, Mara L.: “Sinécdoque política y el lector comprometido en *Conversación al sur* de Marta Traba”, *Escritos*, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, n. 22, julio-diciembre de 2000, págs. 163-171.

terror: los tres renglones blancos que preceden el dramático final están allí para sentenciar que algo malo puede ocurrir en cualquier momento; otras veces representan el llanto y el silencio. Se deduce entonces que los blancos que Traba utiliza son unos indicadores más de “que el lenguaje ha perdido su misión comunicadora y está incapacitado para funcionar apropiadamente”¹⁰⁷ y evidencian la necesidad de recobrar la palabra lo más pronto posible. Sin unos medios comunicativos adecuados resulta imposible defenderse de los enemigos y el miedo se multiplica hasta percibirse también en el interior de los hogares.

Retomando los cabos sueltos, ya se ha explicado en el capítulo primero de este trabajo cómo la valentía y la excepcionalidad de las Madres, desposeídas del lenguaje, residen en reaccionar y buscar medios alternativos para que sus mensajes lleguen a los hombres de poder y sobre todo que denuncien el proceso de marginalización llevado a cabo por el régimen. Los pañuelos blancos y las foto de sus hijos se convierten en los símbolos de una lucha que Domínguez ha bautizado como “toma de la palabra” y mediante la cual las Madres reivindican su maternidad y pretenden recuperar tanto a sus hijos como su facultad de lenguaje. Se produce una verdadera revolución simbólica en la cual estas mujeres parten de la familia, de su intimidad, de su espacio privado para instalarlos en el espacio público de la Plaza: aquí, mediante la pluralización de la maternidad, se realiza la resurrección de los hijos e hijas que, tomados por el monstruo de la dictadura, ahora vuelven a estar presentes en los cuerpos de las Madres, cuerpos que de objeto de deseo y sumisión pasan a establecerse como espacio de resistencia al poder.

De la misma manera también la novela de Traba aspira a una “toma de la palabra” que logre contrastar la lengua y los significados impuestos por el discurso androcéntrico y dictatorial imperante, pero desafortunadamente no se realizan los resultados supuestos. A este propósito merece la pena poner en evidencia el artículo de Geoffrey Kantaris y sus postulados acerca de la cuestión del lenguaje¹⁰⁸. Según Kantaris, toda la

¹⁰⁷ *Ibid.*, pág. 166.

¹⁰⁸ KANTARIS, Geoffrey: “The politics of desire: alienation and identity in the work of Marta Traba and Cristina Peri Rossi” publicado en *Forum for Modern Language Studies* [St Andrew’s], vol. 25, No. 3, Julio 1989, págs. 248-264. Acceso electrónico en la página web <http://people.ds.cam.ac.uk/egk10/notes/Peri-frame.htm> consultado el 26/02/2013. Geoffrey Kantaris es director del Centro de Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Cambridge y editor del *Bulletin of Latin American Research*. Si anteriormente sus estudios se han focalizado en la escritura femenina y la

novela, ya a partir del título, gira alrededor de la desesperada necesidad de encontrar un lenguaje alternativo para abrir canales comunicativos nuevos que rompan con el sistema, que derroquen el espacio de marginalidad impuesto por los opresores y que llenen los vacíos dejados por la imposición de una realidad unívoca y excluyente. La búsqueda de esta lengua con la cual se pueda comunicar a pesar del discurso hegemónico del poder, continúa Kantaris, es llevada a cabo no solamente por las Madres, no solamente por las víctimas, sino también por Marta Traba en su obra. La escritora elabora la búsqueda en distintos niveles. En primer lugar, está la *Conversación*, o sea el intento muy doloroso de Irene y Dolores de dar nombre y cuerpo a sus experiencias como víctimas de la dictadura; es muy importante para ellas, y para Dolores especialmente, lograr crear una red de correspondencias, un espacio de solidaridad en el cual sobrevivir a la pérdida de identidad que el régimen promueve. Aunque al principio le cueste mucho esfuerzo, Dolores está allí para hablar, para conversar y encontrar en esta *conversación* un lugar seguro de protección; el miedo de hecho se halla afuera y reaparece cada vez que se escuchan ruidos a la puerta. En segundo lugar, Kantaris sostiene que a un nivel más profundo reside la relación casi amorosa que se establece entre las dos protagonistas y precedentemente entre Dolores y Victoria; detrás de este amor que a primera vista parece un amor respectivamente entre una madre y una hija y entre dos amigas se podría esconder incluso un amor lesbiano. Aquí lenguaje y deseo contribuyen a exaltar la pluralidad de posibilidades de existencia alternativas a las impuestas por el discurso androcéntrico dominante, incluyendo las relaciones lesbianas entre ellas. Por último, el tercer nivel está ocupado por la lucha de los grupos militantes de resistencia, los cuales han construido una red de comunicaciones a escondidas, utilizando técnicas y lenguaje de los márgenes y por lo tanto incomprensibles a la realidad urbana. Es decir que también a este nivel se ha buscado una lengua marginal y alternativa que discrepa con la lengua imperante para encontrar otras vías y sobrevivir al terror de la dictadura militar.

El instrumento necesario para esta búsqueda exasperada de un medio de comunicación alternativo que subvierta la realidad impuesta y que produzca ocasiones de comunión a pesar de las insoportables experiencias de violencia y violación resulta ser el arte entendido como todas las formas de expresión humana. De hecho, observa

dictadura, ahora su área de interés abarca más que nada la producción cinematográfica contemporánea de América Latina.

una vez más Geoffrey Kantaris, la clave de todo reside en las consideraciones que Dolores hace sobre su arte de componer poemas:

Antes escribía por placer, por vanidad, ¡qué sé yo! Ahora porque es mi medio de defensa. Es curioso, pero la poesía me defiende de la vida y me defiende de la muerte. [...] le fue traspasando la idea, que ahora veía inocultable, de que todo ese amasijo sangriento de horror y pelos y uñas humanas era el espacio de su vida, un espacio propio; y que la ciega y sorda salvación posterior a la que se agarraba con todas sus fuerzas, carecería de dimensiones si pretendía ignorar aquellos sufrimientos inenarrables. [...] ¿No tenía que situar ahí sus poemas?¹⁰⁹

Se asiste aquí a un cambio de perspectiva en la mente de Dolores, cambio que tiene que considerarse una consecuencia del liberatorio diálogo con Irene: si al principio la muchacha quería sepultar todos sus recuerdos porque le costaba demasiado dolor vivirlos nuevamente para narrarlos, ahora se da cuenta de que la “salvación” puede darse solamente si ella se atreve a salir del espacio no-espacio impuesto para regresar a la vida real de “horror y pelos y uñas humanas”. Y el espacio donde emprender este proceso es el espacio del arte -de la poesía en el caso específico de Dolores- entendido como espacio de defensa y de lucha pero también de reconstrucción de identidades anuladas. En la novela se mencionan varias actividades artísticas desde las cuales Traba, mediante sus personajes, intenta mostrar lo negado, el dolor, la tortura, la muerte; se citan, además de los poemas de Dolores, las representaciones teatrales de Irene, los dibujos de Victoria, los gritos de Elena en la Plaza, pero especialmente los dos que los encajan todos, es decir la *Conversación*, el diálogo por un lado y la escritura de Traba por el otro. Como ella misma ha afirmado, solamente a través de la literatura resulta posible decir lo que se quiere, “el texto como primer espacio liberado para la comunicación genuina.”¹¹⁰ Dichos espacios del arte constituyen nada más y nada menos que unos espacios de intimidad en los cuales se hace posible encontrar la propia identidad y reconstruir un nuevo orden simbólico desde el cual reformular un lenguaje con sistemas de significados alternativos. Es decir que se parte de la intimidad para construir las condiciones necesarias a enfrentar la vida afuera y “tomar la palabra”; se disfruta del espacio privado para después salir al público de la misma manera en que las Madres salen del espacio de la familia y de la maternidad y a través de la maternidad

¹⁰⁹ TRABA, M.: *Conversación al Sur*, ob. cit., pág. 56 y 96.

¹¹⁰ CODO, BORDA, Juan Gustavo: “Marta Traba: persona y obra”, ob. cit., pág. 331.

inventan nuevos métodos de lucha para conquistar el espacio público de la Plaza. Es importante reivindicar el espacio privado como propio para que el proceso se concluya con éxito. La alusión a la “habitación propia” woolfiana es bien implícita.

Desgraciadamente en *Conversación al Sur* no se dan las condiciones para que este proyecto se cumpla; la atormentada búsqueda de medios para obstaculizar la dictadura no produce los efectos esperados. La puerta que se abre al comienzo del relato indica que todo lo que se halla detrás de ella es el lugar privado del diálogo y de la memoria -el hogar de Irene- un espacio donde sobrevivir y protegerse de la violencia afuera; sin embargo, la misma puerta violada al final por unos supuestos militares señala que se trata de una “habitación propia” demasiado vacilante e inestable para contrarrestar la cultura del miedo en la cual se vive. Se considere que durante todo el relato la puerta y el toque del timbre constituyen unas constantes amenazas para las dos mujeres que están aterrorizadas por todo lo que está afuera. El espacio público -la ciudad, la sociedad- provoca efectivamente demasiado miedo y “escalofríos” para ser atravesado.

Entre los factores que las protagonistas utilizan para articular un discurso alternativo de crítica y de lucha a la dictadura -además de los aquí citados como “espacios del arte”-, hace falta mencionar la importancia del cuerpo femenino y el paralelismo que Legaz y Lorenzano sugieren entre éste y el hogar. Ya se ha aludido a la función de resistencia del cuerpo: todos los cuerpos maternos representados en la novela son cuerpos violentados, torturados, invadidos física o moralmente pero que en ambos casos llevan la marca de la ausencia de los hijos. Pese a esto no son cuerpos que se rinden, estas mujeres -salvo la Flaquita- encuentran maneras de usarlos para demostrar su poder de resistencia y de testimonio rebelándose a la historia oficial: Elena se une a las Madres de Plaza de Mayo, Victoria se convierte en el líder de su grupo de militancia, Dolores con su cuerpo “roto” funciona como palabra para escribir una nueva historia. Irene, la que no ha sufrido directamente en su cuerpo la violencia, resulta ser la más pasiva, la que nada puede para salvar a su hijo pero sí para testimoniar.

Además el cuerpo femenino lleva la imagen del vínculo maternal con el hijo, del útero que protege el feto durante los meses de embarazo; de la misma manera el hogar de Irene funciona como amparo, como casa-útero (para utilizar las palabras de Legaz¹¹¹) y defiende las dos interlocutoras de los peligros externos. Miserablemente al igual que el

¹¹¹ LEGAZ, M. E.: “Conversaciones y silencios”, ob. cit., pág. 19.

vientre de Dolores no ha logrado proteger a su criatura de la tortura y de la muerte, el hogar no consigue impedir la irrupción final de los asesinos.

Se concluye entonces que en *Conversación al Sur* ningún espacio privado es posible, sea cuerpo, arte u hogar. La puerta atravesada en el último párrafo de la narración señala la violación del hogar y al mismo tiempo de los cuerpos de las mujeres. Faltando, pues, una “habitación propia” en la cual fundar un orden y un medio de comunicación nuevo, la “toma de la palabra” no puede realizarse. Incluso la revolución de las Madres parece mostrarse vacilante para Traba ya que hacia el final de la novela Irene ofrece a Dolores una confesión terrible pero tristemente muy realística:

lo que me ha obsesionado desde que te fuiste hoy por la tarde, es por qué no conté a nadie antes mi encuentro con Elena y todo este asunto de la maldita Plaza de Mayo. ¿Por qué no se lo conté a nadie? Creo tener la respuesta; porque nadie estaba dispuesto a creerme, o, peor todavía, en caso de que me creyeran, nadie estaba dispuesto a compartir esa furia y ese dolor. Y esto me parece lo más grave. [...] Éste es el fenómeno nuevo; de repente la gente que era incapaz de matar una mosca perdió toda compasión. Y cuando esto ocurre, el grupo numéricamente inferior, así tenga un valor suicida, está destinado a desaparecer.¹¹²

Es decir que los tiempos todavía no están maduros para que el proceso se lleve a cabo, la gente no está dispuesta a creer o tiene miedo de hacerlo. Traba escribe esta novela en 1981 cuando faltan dos años para que caiga la dictadura y muchos otros para que las Madres logren rescatar las vidas perdidas. La justicia tardará mucho, si se puede decir que ha habido una.

La fuerza revolucionaria de la obra de Marta Traba es incuestionable: la autora acompaña y celebra los gestos de las Madres que por primera vez aparecen en literatura; intenta abrir vías para la formulación de un orden y un lenguaje nuevo que se oponga al sistema oficial y represor y que haga salir las víctimas del no-lugar; además exalta la figura de la madre que en fin logra ponerse al centro de sus denuncias y ocupar el lugar de enunciación de su discurso. Para todos estos motivos se considera *Conversación al Sur* una obra literaria fundamental para las investigaciones concernientes el tema de la maternidad y su evolución en la literatura argentina. Además el relato merece una atenta lectura sobre la cual desarrollar reflexiones serias y constructivas alrededor del drama de la dictadura, argentina o chilena o uruguayana en este caso, pero que, como enseña

¹¹² TRABA, M.: *Conversación al Sur*, ob. cit., págs. 165-166.

Traba, podría ser la dictadura que se impone en cualquier otro país y en cualquier otro momento histórico. Sin embargo la novela indica también que no será posible para las mujeres establecer un sistema de significados propios hasta el momento en que el espacio privado no se convierta en un lugar seguro e inviolable en el cual cultivar su intimidad y desarrollar sus pensamientos. Solamente a partir de aquel momento “la toma de la palabra” llegará a ser una acción realizable.

Capítulo III

UN SECRETO PARA JULIA: MADRE E HIJA, CUERPO Y PALABRA

Ella depositaba en mí la esperanza, y entonces yo estaba allí, debía confeccionar el inventario de su vida. Su vehemencia puesta en esa pregunta que rezumaba interrogantes me hizo pensar en las palabras; de mí dependía su futuro, para decirlo más claramente yo era la portadora de los datos, aquellos de su identidad.¹¹³

PATRICIA SAGASTIZÁBAL, *Un secreto para Julia*

La presente investigación se ha ocupado hasta este punto de grupos de madres -las Madres de Plaza de Mayo en primer lugar- y grupos de hijas, que reuniendo sus fuerzas intentan recobrar la capacidad comunicativa arrebatada por el sistema patriarcal y asimismo por el dictatorial para corregir el desorden social que las rodea y afirmarse como inventoras y representantes de un orden social nuevo y femenino. La novela que se va a presentar en este capítulo, en cambio, se alimenta de todas las premisas teóricas de las cuales se ha hablado anteriormente para proporcionar al lector la historia de un conflicto íntimo entre una madre y una hija en tiempos más recientes, aunque el telón de fondo siga siendo el del Proceso de Reorganización Nacional argentino. La “toma de la palabra” que en *Traba* no había tenido éxito aquí, en cambio, se realiza aunque sea dentro de un contexto familiar muy restringido. El renacimiento final de la madre y la resolución del conflicto con la hija son las pruebas más evidentes de eso.

Antes de adentrarse en la novela, hace falta destacar rápidamente la experiencia de Sagástizabal¹¹⁴ con la dictadura argentina, una experiencia que seguramente jugó un

¹¹³ SAGASTIZÁBAL, Patricia, (2000): *Un secreto para Julia*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, pág. 90.

¹¹⁴ Patricia Sagastizábal nace en 1953 en Buenos Aires, donde se gradúa en abogacía. Trabaja como editora e incluso como gestora cultural durante varios años en diferentes instituciones educativas. Dicta cursos y seminarios sobre personajes literarios muy destacados cuales Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Leopoldo Lugones, Arlt y otros más. También ha sido invitada por una asociación de estudios

papel fundamental en la escritura de la obra. Aunque afortunadamente nunca hayan caído presos o padecido torturas, la autora y su marido vivieron en primera persona los años del proceso militar del '76 y en su artículo "Palabras para un compromiso"¹¹⁵ la abogada y escritora argentina cuenta cómo ella y su generación, las anteriores e incluso las posteriores, fueron marcadas por el horror de aquel entonces; todo tenía que ser redefinido, desde las costumbres hasta las formas de encuentro, para las cuales eran impuestas horas límite y códigos especiales. Además la escritora permite a los lectores participar en su dolor y en su remordimiento cuando narra cómo una amiga del alma y su marido fueron secuestrados y hechos desaparecer por agentes militares vestidos de civil. Relata su participación en las marchas de desaparecidos y lo fragmentada y llena de secretos que era la sociedad en la cual los que quedaban tenían que vivir. Precisamente el secreto es uno de los ejes principales de *Un secreto para Julia*, cuyo título ya expresa la imposibilidad de hablar, el silencio en el cual se queda oprimido no solamente el pequeño núcleo familiar protagonista de la novela, sino también la sociedad toda. No es casual que Ana María Zubieta se ocupe de esta novela de Sagastizábal en un trabajo en el cual, a partir de la confesión de Scilingo sobre los vuelos de la muerte¹¹⁶, se interroga sobre la función de la literatura con respecto a los secretos y los horrores ocultados por el discurso dictatorial¹¹⁷. En otras palabras Zubieta se pregunta de cuáles recursos se ha valido la literatura para narrar las experiencias, los

clásicos de Estados Unidos a pronunciar seminarios sobre tragedias griegas y mitos. Participó en algunos Congresos Internacionales de Escritores y tiene talleres de escritura también hoy en día. Ha escrito cuentos y las obras teatrales *Memoria de un Conquistador* en 1987 y *Amistad* en 1990. En 1997 publica en la Editorial Sudamericana *En Nombre de Dios*, una novela acerca del establecimiento de los jesuitas en América. La obra que se analizará en este capítulo, *Un secreto para Julia*, publicada en el año 2000, gana el premio como mejor novela en el concurso literario organizado por el diario *La Nación*. En 2009 Sagastizábal escribe *La Colección del Führer*. Sus obras han sido traducidas en varios idiomas y publicadas en diversos países. Se señala que las informaciones que se acaban de dar están tomadas en su mayoría de una mesa redonda a la cual la autora participó en el marco de las conversaciones sobre NACIÓN de "x200más", coordinación de la mesa por Carlos Gustavo Motta, Auditorio de MalBA, 26 de Octubre de 2010. Encontrado el 18/07/2013 en el enlace <http://vimeo.com/18500755>.

¹¹⁵ SAGASTIZÁBAL, Patricia: "Palabras para un compromiso" publicado en SERAFIN, Silvana, PERASSI, Emilia, REGAZZONI, Susanna, CAMPUZANO, Luisa (coords.), (2010): *Más allá del umbral. Autoras Hispanoamericanas y el oficio de la escritura*, Sevilla, Ed. Renacimiento, págs. 327-339.

¹¹⁶ Adolfo Francisco Scilingo, ex oficial de la marina militar argentina, en 1995 confiesa en un coloquio-entrevista con Horacio Verbitsky su participación en los "vuelos de la muerte", durante los cuales los "subversivos", nudos y sedados, venían echados al mar. Se trata del primer reconocimiento por parte de un oficial de la ESMA de los crímenes cometidos durante la dictadura. El 19 de abril de 2005 Scilingo ha sido condenado a 640 años de cárcel por crímenes en contra de la humanidad. Zubieta parte de este acontecimiento para desarrollar sus reflexiones acerca del concepto de secreto y su repercusión en la literatura.

¹¹⁷ ZUBIETA, Ana María: "La tela de Penélope" en ZUBIETA, Ana María (compiladora) (2008): *De memoria: tramas literarias y políticas: el pasado en cuestión*, Buenos Aires, Eudeba, págs. 187-201.

lugares, los asesinos y las generaciones perdidas a veinte años de la muerte de la dictadura; quiere indagar además la posibilidad de hablar del secreto y reproducirlo en literatura o si, puesto que han pasado los años, solamente es posible relatar la historia de algo que constituía un secreto. Zubieta contesta a estas preguntas proponiendo un ‘ciclo del secreto personal’ en el cual inserta novelas que han hecho del secreto su modo de narrar instalando en el presente un pasado que puede ser revelado exclusivamente por la memoria individual de la persona. A partir del recurso del secreto se narra una sociedad en que ocultar es la consigna y las experiencias en ella vividas se vuelven incomunicables. Dentro de este ciclo se incluyen: *Villa* (1995) y *Ni muerto has perdido tu nombre* (2002) ambas de Luis Gusmán, *El fin de la historia* (1996) de Liliana Hecker y precisamente *Un secreto para Julia* (2000) de Patricia Sagastizábal.

Zubieta define la novela que ocupa esta investigación como la “única narrada claramente desde la víctima, en la que el secreto se guarda por vergüenza.”¹¹⁸ Se definirá más adelante si el motivo de la custodia del secreto se debe buscar en el sentimiento de vergüenza o en explicaciones más complejas. Lo que es interesante notar es que la crítica individual en la novela dos ejes principales: el primero determinado por los temas de la memoria y del olvido, el segundo por los del secreto y de la verdad. Por una parte está Mercedes, la madre, que, con todos sus miedos y frustraciones, quiere olvidar su pasado y silenciar su experiencia de violación; por otra está Julia, la hija, para la cual el silencio de la madre se vuelve insoportable y le impide estructurar su identidad. La verdad por la cual su hija pregunta constantemente obligará Mercedes a excavar en su memoria para revelar a Julia su secreto. Sin embargo, el recorrido para llegar a tal epílogo tendrá que pasar por un conflicto entre madre e hija en el cual el dolor es lenguaje que se destruye y las dos mujeres quedan inmovilizadas en un duelo prolongado.

Dicha relación se convierte justamente en el campo de interés principal para los propósitos de investigación aclarados; después de las observaciones teóricas del primer capítulo se analizará en detalle la relación ofrecida por Sagastizábal en esta novela para averiguar si las soluciones propuestas por los estudios filosóficos de mujeres de finales del siglo pasado -Muraro entre otras- pueden encontrar aquí una confirmación o un rechazo. Como consecuencia por lo que respeta los ejes propuestos por Zubieta nos

¹¹⁸ *Ibid.*, pág. 191.

tomamos la facultad de darles un poco la vuelta, individuando la materia del secreto y la experiencia del dolor que en él se guarda como el desencadenante principal del conflicto, como causa por la cual Mercedes no consigue aceptar a su hija y Julia no consigue comprender a su madre. Por otra parte, se perciben las categorías de la memoria y del olvido como las utilizadas para alcanzar la resolución de las incomprensiones y determinar el fin del silencio. Además se dedicará espacio a unas posteriores reflexiones sobre el lenguaje, tanto el corporal como el verbal, entendido como medio esencial mediante el cual transferir la verdad y la memoria y volver a “amar a la madre”, para decirlo con las palabras de Luisa Muraro.

Expuestos los objetivos, se procede ahora con el análisis de la novela.

Igual que Marta Traba, en *Un secreto para Julia* Sagastizábal quiere aprovechar al máximo de la fuerza de la ficción para lograr “dar voz a los que no la tienen” y declara:

La responsabilidad de un escritor llega hasta donde este puede con su imaginación y su arte. Pues no hay obligación alguna de escribir sobre un tema sólo porque uno crea en un intelectual comprometido. Yo escribí *Un secreto para Julia* porque necesité hacerlo.¹¹⁹

La autora atribuye esta tarea a Mercedes, protagonista de la novela, la cual cuenta su historia en primera persona: “Me llamo Mercedes Beecham y lo que voy a relatar a continuación es parte de una historia compleja”¹²⁰. Ya desde el primer renglón Mercedes se propone como narradora de la obra, poniéndose en el centro de su relato y proporcionando a los lectores una confesión-testimonio de un pasado muy doloroso de recordar. Sagastizábal se sirve de su protagonista femenina para contar el horror de la dictadura a través del drama íntimo de una madre y una hija, convirtiéndola en la portavoz de todas las mujeres que como ella han vivido la experiencia de la dictadura, pero que por distintas razones no han podido relatarla.

Mercedes es una ex militante, argentina de padre inglés, que en los años de la dictadura militar ha padecido el secuestro, la tortura y la violación por parte de un militar. El producto de dicha violación es su hija Julia, con la cual Mercedes vive exiliada en Londres. Sin embargo, la madre no quiere revelarle la verdad y continúa

¹¹⁹ *Ibid.*, pág. 333.

¹²⁰ SAGASTIZÁBAL, Patricia: *Un secreto para Julia*, ob. cit., pág. 7.

ocultando el secreto. A medida que Julia crece y se hace adolescente, aumentan en ella las preguntas y las dudas acerca de su figura paterna; la cada vez más insistente voluntad de saber por parte de Julia y la determinación de Mercedes en no querer confesar la verdad acerca del origen de su hija desembocarán en un conflicto madre-hija que será el asunto principal de la novela. Un conflicto hecho de tantos silencios y pocas palabras en el que el pasado reprime el presente y la comunicación entre Julia y su madre queda interrumpida. La reaparición en su vida del siniestro perseguidor, Mario Dapuontes apodado el Zurdo, coloca a Mercedes en un punto crucial: por una parte, este encuentro contribuirá a agudizar en Mercedes los miedos y las frustraciones provenientes de la violación padecida y la llevará a persistir en el secreto para proteger a su hija; en cambio, por otra parte, la voluntad del Zurdo de acercarse a Julia hace que se vuelva insoportable para ella continuar silenciando los fantasmas del pasado y decide finalmente verbalizar la experiencia de la dictadura y del nacimiento de Julia revelando la verdad a su hija. El final feliz, dado por una reunificación entre madre e hija de la cual se hablará sucesivamente, será alegrado también por la noticia de la detención del perseguidor por parte de las fuerzas estatales.

El cuento se abre con una voz anónima, un fragmento de lo que parece un artículo de periódico o un noticiero televisivo, anunciando el arresto de un hombre de nacionalidad extranjera, probablemente argentina, en la ciudad de Londres. Esta página, escrita en letra itálica para distinguirse del *corpus* de la novela, anticipa lo que será la resolución final del relato y el comienzo de un tiempo de tranquilidad y esperanza para las protagonistas. Además de su función de acercamiento y anticipación del tema que se irá a desarrollar, esta voz narrativa pública sirve también para crear la verosimilitud que la novela requiere para convencer al lector que lo que se relata a continuación ha pasado de verdad y perdurará en él con la lealtad de un cuento verdadero. Ha habido estudios además que han propuesto una tercera motivación acerca de la presencia de una voz desconocida que se distingue de la de Mercedes y a este propósito es conveniente destacar la suposición avanzada por Giovanna Urdangarain en su trabajo.¹²¹ En su opinión la contraposición entre las dos voces -aunque se establezca solamente al

¹²¹ URDANGARAIN, Giovanna, (2008): *Cuerpos perdidos, ¿cuerpos recuperados?: Memoria, historia e identidad en la producción cultural post-dictatorial de autoría femenina (Argentina, Paraguay y Uruguay)*, Estados Unidos. Acceso electrónico en la página web <http://books.google.it/books?id=KQs5PSqTxuwC&pg=PA22&lpg=PA22&dq=descripcion+de+mercedes+un+secreto+para+julia&source> consultado el 22/07/2013.

principio de la novela- remite a una desconfianza en la versión oficial suministrada por la prensa, interpretando el uso de una voz externa como una reivindicación de la historia individual frente al discurso autorizado difundido por los medios de comunicación. La validez de las informaciones oficiales queda en efecto inmediatamente anulada en la medida en que el yo de Mercedes va a ocupar el resto de la novela sin dejar ulterior espacio a la letra itálica. La responsabilidad de la narración asumida por la protagonista, sigue Urdangarain, es justificada por el hecho de haber presenciado a los acontecimientos; es decir que su experiencia de testigo otorga a Mercedes la autoridad de narrar los acontecimientos los cuales brotarán de manera más transparente y confiable. Aunque la de Urdangarain sea una conjetura interesante, la presente investigación es más propensa a sostener la función de otorgar verosimilitud al relato anteponiendo a la novela un texto que atestigüe que los sucesos que se van a narrar han acontecido en la realidad. La solución de contraponer al discurso individual de Mercedes el discurso oficial de la prensa resulta ser un poco forzada.

Como ya se ha anticipado, todo lo que sigue a esta página de supuesto periódico es la historia de Mercedes, narrada en primera persona, en un constante ir y venir entre un pasado lejano y trágico de la década del setenta en Argentina y un presente de algún año de la década de los noventa en Londres todavía lleno de dudas, silencios y temores que quedarán solucionados solamente al final del relato.

Con referencia a la descripción que la misma Patricia Sagastizábal hace de su personaje, Mercedes es una filósofa que trabaja con un profesor y experto inglés, dicta clases en la universidad y a lo largo del tiempo de la novela desarrolla también un trabajo de tesis sobre la resignación y las utopías, para cuya redacción tiene que entrevistar a algunas personas sobre sus sueños y sus esperanzas¹²². Se trata de una persona inteligente, reflexiva y muy abierta, que a partir de su trabajo vuelve a analizar unos conceptos importantes cuales el del compromiso y de la responsabilidad social. Por estas razones llama mucho la atención el hecho de que, a pesar de su actividad de

¹²² Con respecto al tema del trabajo de tesis que Mercedes está desarrollando, se podría suponer que la autora ofrezca una posible clave de lectura que toca al lector descifrar. Parece como si la protagonista quisiera encontrar en la vida de los demás las respuestas que no se atreve a obtener de la suya. El hecho de que ella quiera investigar sobre los sueños y las esperanzas de unas diez personas elegidas al azar puede quizás señalar su voluntad de salir de su vida, atormentada por los fantasmas del pasado, para vivir otras o para tomar prestados unos sueños. Por otra parte, su estudio sobre resignación y utopías podría incluso interpretarse como la representación del cruce delante el cual ella misma se encuentra: ¿resignarse a esta vida o luchar para una nueva? Cada lector hará sus reflexiones.

filósofa, Mercedes se encuentre en dificultad antes las preguntas de su hija. Ella analiza la vida de los otros pero no consigue establecer un orden en la suya. Se presenta como una mujer derrotada por la violencia sufrida que trata de sobrevivir como puede a sus recuerdos. El nacimiento de su hija no hace sino dilatar la condición de inestabilidad y marginalidad en la cual ya se encuentra; tendrá que tomar entonces algunas decisiones cruciales: persistir en la custodia del secreto o desvelar la verdad a su hija; persistir en el proceso de invisibilización de su cuerpo o revelarlo a pesar de sus cicatrices; persistir en su condición de víctima exiliada o elevarse a sobreviviente activa. Urdangarain concibe a Mercedes como figura al margen por distintas razones. En primer lugar, en cuanto exiliada, se le considera al margen tanto de la cultura inglesa, en cuyo seno vive ya desde hace varios años, como de la sociedad argentina, a la cual anhela regresar para volver a encontrar a su gente y vivir “el caos de Buenos Aires”; “hubo un momento en que estuve segura de no pertenecer a ningún lado” afirma en cierto momento Mercedes, condensando en esta frase todas las contradicciones propias del exilio.¹²³ En segundo lugar, en cuanto madre de una niña nacida como fruto de una violación, Mercedes se queda al margen de los esquemas tradicionales que piensan la familia como un núcleo donde a la madre tiene que corresponder un padre. Por último, Urdangarain la pone en una posición de marginalidad también sexual, puesto que ella a partir del momento de la concepción de Julia excluye totalmente su cuerpo de cualquier tipo no solamente de deseo o impulso sexual, sino también de recuperación de su feminidad. Para ella su cuerpo es únicamente el lugar donde se concentra todo el dolor y no puede haber otros significados. Solamente cuando, para los propósitos de su trabajo, se dirige a entrevistar a Florence y presenciara su preparación antes de su espectáculo nocturno, Mercedes volverá a considerar todos los arreglos personales, típicamente femeninos, olvidados y su cuerpo reaparecerá, temporáneamente, como espacio de pulsiones vivas.

Julia, por otra parte, es una chica adolescente de diecisiete años, crecida con su madre sin el apoyo de alguna figura masculina. La novela no ofrece una detallada descripción de su persona o de sus costumbres, sino que a veces hasta la hace desaparecer del relato para dejar espacio a la figura de Mercedes. Es la madre la que siempre ocupa la escena central y el relato se ocupa de la hija solamente en relación a su madre y al conflicto que se establece entre ellas. Se le considera a Julia, en la primera

¹²³ SAGASTIZÁBAL, Patricia: *Un secreto para Julia*, ob. cit., pág. 51-52.

parte de la narración, como el resultado de la violación y por lo tanto como centro de la rabia y de las frustraciones de Mercedes; en un segundo momento como criatura que necesita la protección de su madre ante las intenciones abrumadoras de su perseguidor, el señor Dapuontes; más que Julia como personaje se ponen en evidencia sus preguntas indagadoras en cuanto motivo de inquietud para Mercedes y desencadenantes del conflicto. Será en el epílogo del relato cuando Julia cobrará mucha importancia: el gesto de la caricia se establecerá como signo de alivio y pacificación, como elemento engendrador de nueva vida.

3.1 Mercedes y Julia: el conflicto entre madre e hija.

Se empieza con exponer algunas consideraciones acerca de la relación madre-hija. No es novedoso afirmar que el tema ha sido objeto de muchos trabajos más psicoanalíticos y filosóficos que literarios. Evidentemente no es este el lugar donde describir ciertas teorías o explicar observaciones y propuestas -sobre todo por lo que concierne el psicoanálisis- ya que estamos en un estudio literario y no se tendría ni la competencia ni la presunción de hacerlo. A continuación se van a mencionar tres estudiosos que han dedicado sus investigaciones a este asunto y sobre cuyos postulados Muraro reflexiona en su trabajo *L'ordine simbolico della madre*. El fin es el de dar cuenta de la extraordinaria potencia y además influencia que esta relación tiene en la vida de cada mujer para sucesivamente trasladar estas reflexiones al núcleo familiar formado por Julia y su madre.¹²⁴

En primer lugar, Freud reconoce la importancia fundamental de la primitiva relación pasional entre la niña y su madre, destacando la existencia de un amor prolongado y exclusivo que precede la fase de Edipo. El pasaje de un amor tan intenso hacia la madre a una fase de admiración y apego al padre es condicionado por un resquemor de la hija con respecto a la figura materna acusada de no haberla nutrido

¹²⁴ Además de MURARO, L.: *L'ordine simbolico della madre*, ob. cit., para estas consideraciones se han utilizado dos artículos: BOTTA, Livia: "La relazione figlia-madre nelle prime teorie psicoanalitiche" encontrado el 28/06/2013 en www.webalice.it/livia.botta/scritti/Figlia%20madre.pdf y SCIBELLI Sandra, ZANARDO Susy, CAPODIECI Salvatore: "Madri anziane e figlie adulte: quali sentimenti?", acceso electrónico en la página www.psychomedia.it/pm/lifecycle/elderly/scibelli-zanardo-capodieci.htm consultado el 22/07/2013.

suficientemente y haberla forzado a compartir el amor materno con otros hermanos. De todas maneras Freud admite que este amor especial que se establece entre madre e hija en el momento exacto del nacimiento nunca queda totalmente abandonado, incluso sostiene que cobra relevancia en los futuros vínculos que la hija entrelazará con los hombres. Además el ilustre padre del psicoanálisis admite no haber logrado penetrar perfectamente los recónditos de esta primitiva relación y deja que otras estudiosas sigan en ulteriores búsquedas con respecto a esta materia.

En segundo lugar, Melanie Klein individúa en el desarrollo de este vínculo primordial la importancia de la representación y formaciones fantásticas que operan en el inconsciente de la niña y que esta proyecta en la figura materna. En su mundo interior la hija aprende a contener y integrar el amor y el odio hacia la madre, la necesidad de separación, la envidia y la gratitud; por lo tanto una actitud afectuosa por parte de la madre desde los primeros momentos de vida de la hija es muy importante para el buen logro de dicho proceso. La madre es para la niña el único objeto de amor, en cuanto persona que la ha parido y más semejante a ella; es la que le dona protección y cuidado y por lo tanto todas sus pulsiones vitales, tanto positivas como negativas, confluyen hacia la figura materna. Según Klein esta relación tiene una dimensión indudablemente ambivalente y nunca resuelta pero, sin embargo, fundamental para la construcción de la identidad de la hija.

Por último, Donald Winnicott propone la imagen de una madre “buena y confiable” que gracias a su cuidado materno crea un ambiente que contiene y sostiene, dentro del cual la niña o el niño puede experimentar y desarrollar sus pulsiones. Esta experiencia comporta un primer paso hacia la independencia de la hija que elabora la capacidad de separarse de la madre sin perder al mismo tiempo la identificación con ella puesto que el ambiente-madre siempre está presente. Sin embargo, Winnicott sostiene que la relación madre-hija se presenta mucho más compleja con respecto a la que se establece entre madre e hijo, en cuanto los confines de identidad resultan ser más permeables y más aptos a comparaciones entre generaciones. Él afirma que existen tres personas con las cuales cada mujer tiene que confrontarse: la niña, la madre y la madre de la madre. Por este motivo la conformación de la identidad personal es cada vez más complicada a medida que la relación con la madre se hace esporádica y desconectada (como acontece en el caso de Mercedes y Julia).

Por lo que concierne, por otro lado, los estudios filosóficos y feministas acerca del tema, ya se ha ocupado el capítulo primero, evidenciando la importancia de las reflexiones proporcionadas por Muraro e Irigaray entre otras. Ambas reclaman la existencia de un orden simbólico conforme a la experiencia femenina, en el cual recuperar la relación con la madre liberándola del estado de opresión en el cual se halla. En dicha relación primaria en efecto la madre transmite a la hija una identidad que precede la distinción sexual y por lo tanto ajena a la dimensión en la cual la madre se presenta como figura despojada del poder. Se trata de regresar a este vínculo primordial y sustituir a los sentimientos de aversión y rechazo cultivados en el seno del patriarcado un sentimiento de gratitud hacia la madre en cuanto donadora de la lengua materna libre de cualquier oposición sexual. Una lengua que, a partir del enredo de lenguaje y experiencia, palabra y cuerpo, está en condiciones de expresar una correspondencia entre palabra y mundo expurgada del sistema de significados impuesto por el androcentrismo. Declara Luisa Muraro: “Io penso che anche la facoltà del linguaggio, che chiamo: saper parlare, sia il frutto di uno scambio, quello con la madre che nel prodotto, la lingua, confluisce con lo scambio sociale”¹²⁵. El amor hacia la madre permitiría entonces la instauración de un orden desde el cual recobrar la palabra y a partir de esta reconstruir la identidad femenina y todos sus relaciones sociales futuras.

Hace falta preguntarse qué es lo que pasa en cambio cuando es la madre la que rechaza la hija y el silencio impide la relación entre las dos.

Esto es lo que acontece de alguna forma en *Un secreto para Julia*. Después del secuestro, de la torturas y de las violaciones sufridas, los carceleros liberan a Mercedes que se exilia en Londres. A pesar de todas las dificultades de trasladarse a un país completamente nuevo, ella aprovecha del hecho de no ser nadie allí para inventarse una vida nueva que rompa definitivamente con su pasado; nadie la conoce ni tampoco puede conocer su experiencia de víctima de la dictadura: “En esa ciudad hormigueante, nerviosa y severa a la vez, tuve la impensada sensación de que podría encontrar mi lugar y casi aspirar a ser libre nuevamente”¹²⁶. La noticia del embarazo llega tan imprevista y tajante que la desestabiliza y destruye su proyecto de vida nueva; al principio evalúa distintas posibilidades mediante las cuales explicarse la situación inesperada hasta que una brecha se le abre en la memoria y el dolor se vuelve insoportable. La mujer no

¹²⁵ MURARO, Luisa: *L'ordine simbolico della madre*, ob. cit., pág. 50.

¹²⁶ SAGASTIZÁBAL, Patricia: *Un secreto para Julia*, ob. cit., pág. 24.

quiere y no puede permitir que el pasado sobrepase el océano y que el episodio de la violación se haga indeleble en su cuerpo a través del nacimiento de un niño. En seguida Mercedes considera la solución del aborto como la única posible; sin embargo, cuando la partera está a punto de empezar la operación, la visión de unas botellas con unos fetos flotando en un líquido y una mesa llena de tijeras que de allí a poco hurgarían en su cuerpo alejan de ella la idea de seguir en esta alternativa. La mujer de hecho confiesa:

Ese embarazo me hacía topar con mi fragilidad, con lo pobre y oscuro de mi destino. Podía volver a aquella casa, y sin embargo forcejeaba con la íntima sensación de rechazo a un nuevo ultraje a mi cuerpo.¹²⁷

Aunque Mercedes hable de su embarazo como de un alto precio que pagar, parece que con el rechazo del aborto la condición de madre ya se haya apoderado en mínima parte de su cuerpo. Los meses del embarazo pasan muy tensos y dolorosos para Mercedes que ni siquiera puede imaginar un nombre para su hija; nombrar comporta reconocer y atestiguar la presencia de la niña a todos los efectos y ella aplaza este momento hasta que se ve obligada a hacerlo para la inscripción en el registro civil.

Tener a ese hijo sería vivir con una porción del pasado, la más terrible, frente a mí, cotidianamente. Esa criatura me haría recordar, en sucesión apretada, los signos de la humillación.¹²⁸

Otro momento significativo en que los lectores pueden percibir el rechazo de Mercedes hacia su hija se lleva a cabo durante el alumbramiento: “Dicen que yo no quería pujar y el médico había ordenado, en la desesperación, una cesárea”¹²⁹. El hecho de que la madre no quiera pujar otra vez remite a la intención de negar el nacimiento; sin embargo la expresión “dicen que..” podría hacer suponer que ella no recuerde este detalle y que la falta de colaboración no haya sido intencional. Después del parto, la irrupción de Mercedes en un llanto copioso podría entenderse como desahogo y liberación de todo el dolor sufrido; la visión de su niña por primera vez y el hecho de darle de comer de su propio pecho parecen cancelar las frustraciones y las dudas vividas durante el embarazo. Se pone la atención en esta declaración de Mercedes:

¹²⁷ *Ibid.*, pág. 29.

¹²⁸ *Ibid.*, pág. 31.

¹²⁹ *Ibid.*, pág. 33.

Y Julia era una beba linda, tenía que reconocerlo. Me atropellaba la risa cuando gorjeaba, arrastrando de esta forma mis prejuicios. Pero...enseguida, casi al instante, irrumpía la culpa, su espantoso origen. Entonces yo depositaba esas contradicciones en ella.¹³⁰

Es evidente en cambio que el hecho de tener a Julia entre sus brazos no es suficiente como para cerrar con su pasado; Mercedes no puede depositar en su hija todo el amor que merecería puesto que ella se presenta antes que nada como el resultado de una violación que la mujer nunca podrá olvidar.

Después de algunos meses del nacimiento acontece otro episodio que hace falta mencionar. Mercedes y su amiga Kate con las respectivas hijas se encuentran en la playa para darles un baño de mar; Julia no quiere y resbalándose de los brazos de su madre cae al agua. Mercedes se queda inmóvil, mirando a su hija que flota y luego se hunde en el mar. Será Kate quien se tira al agua para salvar a Julia. Por un lado se podría interpretar este suceso como un tentativo por parte de Mercedes de librarse de todas sus pesadillas y de Julia con ellas; por el otro, en cambio, sería legítimo pensar que se trata simplemente de una madre todavía demasiado inexperta que presa del pánico no logra reaccionar rápidamente a tal acontecimiento. Considerando la totalidad de la situación y las acusaciones de Kate hacia Mercedes la primera hipótesis parece ser la más convincente; Julia representa el producto y la materialización de su pasado, en ella se concentran todos los recuerdos relacionados a la violación que la mujer quiere olvidar pero no consigue porque cada vez que mira a Julia el dolor se vuelve insoportable. Eliminar a Julia podría comportar la eliminación en su memoria de la experiencia argentina.

Es a los diez meses de Julia cuando se produce un viraje en la vida de Mercedes:

Cumplía diez meses en unos días más, y rara vez la alzaba; para acariciarla, claro. Esa mañana, sin embargo, algo cambió. La mano de Julia rozándome la mejilla produjo una reacción inesperada, una sensación que me colmó de placer. No puedo explicarlo bien, solo la alcé en mis brazos. Y fue entonces, esa mañana, cuando le enseñé la primera palabra en castellano. [...] Y la toqué, la miré, como si estuviera reconociéndola por primera vez, hasta que la noche oscureció el paraje de mi nueva vida.¹³¹

¹³⁰ *Ibid.*, pág. 34.

¹³¹ *Ibid.*, pág. 36.

Lo que se condensa en este párrafo es de algún modo anticipador de la que será la resolución final del conflicto madre-hija que todavía no se ha desarrollado. Se realiza aquí una transformación importante para Mercedes que finalmente, después de diez meses del parto, reconoce a su hija por primera vez. Se observe que el gesto desencadenante es la manita de Julia rozando la mejilla de su madre; a partir de la caricia de Julia algo cambia en la persona de Mercedes. Es decir que el medio para establecer el reconocimiento resulta ser el lenguaje físico. En ese mismo momento Mercedes enseña a su hija la primera palabra en castellano, “mamá”; otra vez mediante el lenguaje, verbal en este caso, la madre acepta a Julia como su hija y le transmite la lengua materna. Se puede convenir entonces que la relación primitiva estudiada por Muraro y diferentes psicoanalistas se establece, aunque sea con diez meses de retraso pero se establece y esto es lo que importa; constituirá una premisa fundamental para el buen éxito del proceso final.

Será a partir de las preguntas de una Julia adolescente en la que urge la necesidad de conocimiento acerca de su origen que se instaura un doloroso y ulterior conflicto entre una hija que tiene sed de saber y una madre que trata en todas las maneras posibles de custodiar su secreto. “Mientras mi hija crecía, opté por darle un pobre relato, armado con una fragilidad tremenda”¹³² asevera Mercedes en un momento en que los interrogantes todavía no son demasiado insistentes. A medida que pasa el tiempo el “pobre relato” ya no es suficiente y en Julia crece la urgencia de la verdad: ella quiere saber quién es su padre, dónde está y porqué la ha abandonado; además le gustaría conocer las sensaciones de su madre al enterarse de su embarazo y si le cruzó jamás por la cabeza la idea de abortar. Mercedes no quiere, no puede contestar a estos interrogantes, la verdadera versión de los sucesos tiene que ser guardada por todo el tiempo necesario. Una pared se erige entonces entre las dos mujeres; un duelo prolongado hecho de silencio y ocultamiento, de mentira y falta de comunicación se mantendrá hasta que el secreto no será confesado. Julia quedará afuera del círculo de silencio en el cual se cierra la madre, cuyas atenciones se concentran solamente en su persona y en sus frustraciones, olvidándose hasta del cumpleaños de la hija.

¹³² *Ibid.*, pág. 36.

3.1.1. La invisibilización del cuerpo y la palabra anulada.

Se hacen necesarias algunas consideraciones acerca de los espacios del cuerpo y del lenguaje en cuanto vehículos de las penas de Mercedes. La mujer no puede prescindir de sus respectivas invisibilización, como la define Urdangarain, y anulación para sobrevivir a su dolor e inventarse otra vida. El cuerpo invisible y la palabra anulada constituyen, en la temporada del silencio, los sitios en los cuales se impiden la comunicación y el producirse de un diálogo sincero entre Julia y su madre.

Estas reflexiones empiezan por el espacio del cuerpo en cuanto “lugar del dolor” donde se halla enraizado el sufrimiento de la mujer; se trata de un cuerpo violado, roto, herido, en cuyas cicatrices está registrada la historia del secuestro, de la tortura y de la violencia, son cicatrices que no logran cicatrizar, solamente pueden ser ocultadas. Incluso el cuerpo de Julia se afirma inicialmente como lugar del dolor para Mercedes, puesto que se le considera la prolongación de su cuerpo y la amplificación de su dolor. Es el resultado de su cuerpo violado que se hace visible también afuera de ella y por esto Mercedes no puede aceptarlo. Por las razones que se acaban de mencionar, la única solución que la mujer tiene para convivir con su drama es la de ocultar su cuerpo y sus cicatrices. Urdangarain utiliza la expresión de “cuerpo perdido” para referirse al cuerpo de Mercedes, sobre el cual recae la constante voluntad invisibilizadora de la mujer que, de diferentes formas, lo oculta y rechaza y trata de escindirse de este como si no perteneciera a su persona.¹³³ En realidad sus continuas referencias al cuerpo, aunque negativas, no hacen sino evidenciar su importancia produciendo el efecto opuesto y convirtiendo este espacio en el tesoro de todas sus sensaciones, como si Mercedes ya supiera que la salvación de su persona y de la relación con su hija tiene que partir exclusivamente del cuerpo. Las alusiones textuales son efectivamente muy numerosas, se van a citar solo algunas para que se perciba la obsesión de Mercedes hacia su dimensión corporal: “mi cuerpo se ocupaba de protestar”¹³⁴, “no era yo, no me reconocía en ninguna porción de ese cuerpo que se reflejaba en el espejo”¹³⁵, “mi cuerpo guardaba la sensación de estar caminando por una cornisa, el miedo flotaba por

¹³³ URDANGARAIN, Giovanna: *Cuerpos perdidos, ¿cuerpos recuperados?: Memoria, historia e identidad en la producción cultural post-dictatorial de autoría femenina (Argentina, Paraguay y Uruguay)*, ob. cit., pág. 32.

¹³⁴ SAGASTIZÁBAL, Patricia: *Un secreto para Julia*, ob. cit., pág. 21.

¹³⁵ *Ibid.*, pág. 33.

los costados de mi esqueleto”¹³⁶, “y habló sobre la condición femenina con un desparpajo que me hizo pensar lo abandonado que había dejado a mi cuerpo”¹³⁷, “le estaba hablando de aquel cuerpo mío como si fuera una construcción”¹³⁸. En las citas que se acaban de listar surge la idea de desconocimiento, rechazo y abandono del cuerpo en cuanto primer espacio donde se registra el sufrimiento, la violación. Es decir, continua Urdangarain, que el acto de distanciarse de la dimensión corporal tendría que comportar una disminución del dolor: mediante la escisión de su cuerpo Mercedes espera escindirle incluso de sus penas. Pero al mismo tiempo este distanciamiento atestigua también un acto de autoprotección y una prueba de que la tortura y el padecimiento se han llevado a cabo. Para defenderse la mujer continua en sus intentos de invisibilizar al cuerpo, un cuerpo que no reconoce al espejo, un cuerpo que no quiere mirar, un cuerpo que ha perdido también su sensualidad. Hay solamente un momento -mencionado ya al comienzo de este capítulo- en el que Mercedes reencuentra su cuerpo y descubre nuevamente su sexualidad olvidada, es decir cuando observa a Florence -la mujer a la cual había entrevistado para los propósitos de su tesis- durante la acción de maquillaje y preparación para después bailar durante su espectáculo delante de unos cuantos hombres que la admiran. Esta situación despierta en el cuerpo de Mercedes una curiosidad y unas pulsiones corporales que habían muerto junto a Ernesto, su novio; ella restablece un vínculo con su cuerpo entendido como elemento de atracción seductora y centro de su femineidad. Se trata sin embargo de un episodio aislado puesto que de inmediato reaparece el cuerpo destrozado y marcado por el dolor, al recordar que:

Las cicatrices, el rastro de otra época, están ubicadas en mi pierna izquierda, otras a la altura de la cintura, varias en la ingle. Tocarlas me ha significado siempre, lo es todavía hoy, un regreso al pasado, y esa noche me fue imposible dejar de sentir el dolor y la muerte.¹³⁹

“El intenso dolor es también lenguaje que se destruye”, declara Zubieta en su ensayo.¹⁴⁰ No es casual que, junto al cuerpo, el lenguaje se constituya como uno de los temas esenciales de la novela. En efecto hay diferentes situaciones en el relato que

¹³⁶ *Ibid.*, pág. 53.

¹³⁷ *Ibid.*, pág. 87.

¹³⁸ *Ibid.*, pág. 91.

¹³⁹ *Ibid.*, pág. 87.

¹⁴⁰ ZUBIETA, Ana María: “La tela de Penélope”, ob. cit., pág. 192.

remiten a la incapacidad por parte de Mercedes de expresarse y de comunicar con los demás, con su hija especialmente, pero se observa que al principio de la narración le cuesta mucho esfuerzo la acción de hablar en general. Igual que el personaje de Dolores en *Conversación al Sur*, cuyo cuerpo marcado por las cicatrices de un embarazo interrumpido por la violencia se traduce al exterior en incapacidad de expresión, Mercedes también rechaza el uso de la palabra: hablar abriría ulteriormente en ella unas heridas ya difíciles de cicatrizar. A continuación se van a listar algunas situaciones en las cuales falta la palabra y no es posible el desarrollo del mensaje. En primer lugar, se destaca que en muchas ocasiones la intención comunicativa es imposibilitada tanto por factores físicos cuales dolores al pecho u insomnio como por mutismo intencional. La comunicación queda entrecortada e incompleta, Mercedes no logra o no quiere encontrar las palabras adecuadas para continuar la conversación, dejando a los que escuchan sin entender su mensaje. “No quería hablar, me dolía hacerlo. Hallaba en la soledad el lugar más placentero; tenía pocas conversaciones, las necesarias”¹⁴¹, confiesa la mujer. El mecanismo de recordar y reproducir en palabras sus memorias es demasiado desgarrador para ella que por lo tanto prefiere callar. En otras ocasiones, en cambio, Mercedes recurre intencionadamente a su lengua materna, el español, para que nadie la entienda, para sustraerse del mundo inglés y reparar en un mundo exclusivamente suyo en el cual los demás no pueden penetrar. En segundo lugar, hay que considerar precisamente el obstáculo del idioma, el cual concurre en el proceso de anulación de la palabra. Mercedes se encuentra en un país nuevo, que no conoce y del cual limitadamente conoce la lengua; si a esto se agregan los problemas que se acaban de exponer es evidente que la comunicación no le resulta muy facilitada. De vez en cuando se mencionan inconvenientes de incomprensión puesto que, aunque entendiendo las palabras, se presentan dificultades de traducción de tópicos que no son iguales para todas las culturas. Los problemas comunicativos sumados a los interpretativos desembocan en una anulación de la palabra que impide las relaciones sociales; de todas formas dichos problemas se interpretan como consecuencias de la causa originaria, es decir la invisibilización del cuerpo que se traduce en invisibilización de la palabra. Sin embargo, a lo largo de su carrera universitaria, se nota el interés de Mercedes hacia un seminario de lingüística dictado por el profesor Todd y dedicado a investigar sobre el

¹⁴¹ *Ibid.*, pág. 44.

significado de las palabras en el contexto y el análisis del discurso. Es muy llamativo que la mujer quede atraída por temas concernientes la comunicación y parece apropiado suponer en este interés un primer intento de mejorar sus capacidades comunicativas y oratorias. A esto se añaden además las sesiones de análisis en el consultorio del profesor Todd, durante las cuales Mercedes “ejerce el acto de entregarse”; ella logra externar sus sensaciones de pánico e aliviarlas, incluso habla de su infancia, de su familia y del exilio. Este hecho marca una meta importante en la cual Mercedes hace de Todd “el traductor de sus incoherencias, el depositario de su pasado”. Sin embargo estas sesiones liberatorias no son suficientes para que la mujer se abra al diálogo con su hija:

Entreabrí las puertas de mi identidad con algunos datos acerca de mi infancia, que incluían el campo de Azul, mis padres y la relación con mi hermana Alicia. Nombré a Julia, pero a su alrededor estreché un círculo de silencio. Pensaba, por aquella época, que era la mejor forma de cuidarla.¹⁴²

La palabra, anulada inicialmente por problemas lingüístico-comunicativos, a este punto del relato es una palabra que se anula intencionalmente como medio de protección hacia la hija. El silencio envuelve la relación entre Julia y su madre para dejar afuera las angustias vinculadas al recuerdo de su concepción.

En conclusión, la Historia ha provocado en Mercedes una sensación de ausencia, un vacío de sentidos que obstaculiza el acto de hablar; el mensaje siempre llega roto e incompleto al oído del interlocutor y la conversación no puede llevarse a cabo. El cuerpo se establece como “el único lugar donde alcanzan a expresarse sentimientos de otra manera indecibles”¹⁴³; el cuerpo habla donde la palabra no alcanza, allí están inscritos los signos de su experiencia de violación y Mercedes no tiene otro remedio que ocultarlos. A través del silencio la mujer se protege de su experiencia, a través de la invisibilización y del desconocimiento de su cuerpo niega el pasado, dejando a Julia suspendida, según la definición de Urdangarain, en un estado de “no memoria”, una memoria que es necesario recuperar para alcanzar una reconstitución de identidad tanto de la hija como de la madre.

¹⁴² *Ibid.*, pág. 62.

¹⁴³ PERASSI, Emilia: “Por ella hago memoria. *Un secreto para Julia* de Patricia Sagastizábal” en SERAFIN, Silvana, PERASSI, Emilia, REGAZZONI, Susanna, CAMPUZANO, Luisa (coords.), (2010): *Más allá del umbral. Autoras Hispanoamericanas y el oficio de la escritura*, Sevilla, Ed. Renacimiento, pág. 205.

3.2 La transmisión de la memoria.

Las categorías de cuerpo y memoria en esta novela de Sagastizábal resultan ser inextricables. Al examinar una no se puede prescindir de la otra, puesto que la memoria es grabada en el cuerpo y consecuentemente el cuerpo es el único acceso para la memoria.

En su trabajo de investigación, Urdangarain sostiene que la noción de memoria se despliega en *Un secreto para Julia* en tres direcciones. Por un lado, la novela relata, aunque de manera limitada y ocasional, un pasado individual, de primera generación, ligado a la experiencia de la encarcelación, de la tortura y del abuso de Mercedes; por otro lado, se propone el tema de la memoria de segunda generación representada por el personaje de Julia. En realidad se evidencian más bien las dificultades encontradas para abordar a dicha memoria puesto que, sin el acceso al pasado de la madre, Julia no puede desarrollar su memoria de segunda generación. En un tercer nivel, además, Urdangarain coloca la memoria colectiva cuya referencia es otra vez Mercedes pero representante de toda una generación que ha vivido los años de la dictadura. En el espacio de esta memoria se insertan su experiencia militante, el miedo y el horror de la represión; aquí Mercedes deja de ser la protagonista de la novela para elevarse a voz de todas las mujeres que nunca tuvieron la posibilidad de hablar.

Estos tres niveles de memoria se instauran en la novela mediante la dimensión corporal. El de primera generación, tanto la individual como la colectiva, se preserva materialmente en el cuerpo de la madre, mientras el de segunda generación en el cuerpo de la hija. En otras palabras se trata, prosigue Urdangarain, de una memoria biologizada -el cuerpo de Mercedes- que no puede ser transferida impidiendo de este modo la formación de la identidad de Julia y haciendo estallar el conflicto entre las dos. El cuerpo de Julia alberga el espacio de la “no memoria”: la falta de contacto con la memoria de primera generación de la madre junto al hecho de haber crecido en una nación distinta y de carecer de referentes culturales que puedan acercarla al contexto argentino de los años 80 excluyen a Julia de la posibilidad de desarrollar una post-memoria. Con respecto a este término, acuñado por Marianne Hirsch para referirse a los hijos de los sobrevivientes del Holocausto, se destacan algunas consideraciones importantes:

Postmemory describes the relationship of the second generation to powerful, often traumatic, experiences that precedes their births but that were nevertheless transmitted to them so deeply as to seem to constitute memories in their own right. [...] And yet postmemory is not a movement, method or idea, I see it, rather, as a *structure* of inter- and trans-generational transmission of traumatic knowledge and experience.¹⁴⁴

Hirsch reflexiona sobre la tarea de las segundas generaciones, preguntándose cómo se es necesario narrar la Historia para que la muerte de tantas víctimas no caiga en el olvido, sino, por el contrario que la memoria de un acontecimiento tan traumático se transforme en acción y resistencia. En un momento en que los genocidios y las tragedias colectivas se hacen dramáticamente frecuentes, post-memoria es la respuesta que Hirsch propone para estas preguntas, reconociendo en las segundas generaciones la huella de las experiencias de los padres. Los acontecimientos pertenecen al pasado pero sus efectos continúan en el presente, por esto la experiencia de la post-memoria se constituye como elemento necesario para que las generaciones que vienen se hagan cargo del pasado en función del presente y con la proyección de construir un futuro más digno. Se trata de una memoria que trasmite el drama de una a otra generación con el propósito de que la generación más joven elabore el dolor para transformarlo en lucha en contra del dolor. El lenguaje es el del cuerpo, constituido más por imágenes que por palabras, más por frases interrumpidas que por largos relatos; Prosigue Hirsch: “These “not memories” communicated in “flashes of imagery” and “broken refrains”, transmitted through “the language of the body”, are precisely the stuff of *postmemory*”¹⁴⁵. El cuerpo se convierte entonces en el espacio donde se registra el drama y desde el cual la memoria se transmite a las generaciones futuras.

Ya se ha anunciado como también en *Un secreto para Julia* el lenguaje del cuerpo juega un papel muy significativo: efectivamente resulta que el cuerpo tiene más voz que el lenguaje verbal y que la dimensión corporal se eleva a premisa imprescindible para que se produzca el momento de la confesión y el desenlace final. Sin embargo se remite esta discusión al próximo párrafo. Lo que se quiere examinar ahora es el concepto de memoria crítica -acuñado por Adriana Imperatore- como medio para pasar del estado de

¹⁴⁴ HIRSCH, Marianne (2008): “The generation of Postmemory”, Columbia University. Acceso electrónico en la página web <http://facweb.northseattle.edu/cscheuer/Winter%202012/Engl%20102%20Culture/Readings/Hirsch%20Postmemory.pdf>, consultada el 25/07/2013, págs. 103 y 106.

¹⁴⁵ *Ibid.*, pág. 109.

“no memoria”, representado por Julia, al estado de “post-memoria” en el cual la hija se hace depositaria de la memoria de la madre y puede llevar a cabo el proceso propugnado por Marianne Hirsch.

Los veinte años que separan esta novela del Proceso argentino permiten que el pasado se vuelva narrable. A diferencia de *Conversación al Sur* en que la cercanía histórica de los hechos no permitía escapar de la realidad o seleccionarla, con Sagastizábal los hechos se transmiten a través de una memoria que permite seleccionar, analizar y comprender los hechos desde una nueva perspectiva, sin por esto justificar las atrocidades. Adriana Imperatore indaga precisamente de cuáles formas de memoria se sirve la literatura para reconstruir el pasado a distancia de veinte años de los acontecimientos históricos¹⁴⁶. En una época en que el régimen manipula la realidad e incluso los recuerdos para que no queden huellas de lo acontecido, la memoria se convierte en una arma imprescindible para luchar en contra de la dictadura. Como apunta Pilar Calveiro, colocar el relato del dolor y de la tortura en el espacio del indecible-intransferible comporta su incomunicabilidad y su cancelación; transmitirlo, en cambio, contribuye a crear la post-memoria a la cual se ha mencionado anteriormente¹⁴⁷. Imperatore evidencia entonces la importancia de la memoria y remite a los usos que Todorov sugiere para su elaboración: después de haber llevado a cabo el primer proceso, es decir la recuperación del pasado, el segundo tiene que ver con las dos maneras en que el hecho recuperado puede ser interpretado, o sea la literal y la ejemplar. En la primera el dolor no logra ser elaborado y superado y las consecuencias del drama se extienden al presente; en otras palabras es lo que se realiza en la novela de Traba, en la cual las dos mujeres conversando tratan de elaborar el trauma pero los tiempos todavía no están maduros para que el presente se libere del dolor sufrido, el horror está acorralando el hogar, listo para penetrarlo. La segunda manera, por otra parte, neutraliza el trauma sufrido y lo utiliza en relación con el presente transformándolo en un medio de lucha e de reconstrucción del futuro. Es cierto que tiene que haber una distancia espacial, temporal y simbólica para que este proceso se

¹⁴⁶ IMPERATORE, Adriana: “Memoria crítica en la literatura, a propósito de dos novelas de Luis Guzmán” en ZUBIETA, Ana María: *De memoria: tramas literarias y políticas: el pasado en cuestión*, ob. cit., págs. 71-87.

¹⁴⁷ CALVEIRO, Pilar: “Tortura y desaparición de personas, nuevos modos y sentidos” en ZUBIETA, Ana María: *De memoria: tramas literarias y políticas: el pasado en cuestión*, ob. cit., págs. 119-142.

produzca. Se lea la definición que Adriana Imperatore propone para el concepto de “memoria crítica”:

Las características de este tipo de memoria son las siguientes: no pretende un recuerdo total, sino que enfatiza los criterios de selectividad; por lo tanto, admite los cambios que el presente ejerce sobre el pasado; cuestiona los relatos cristalizados y reconoce los matices; [...] el trabajo de la memoria crítica contribuye al proceso de toma de distancia en que la memoria se vuelve ejemplar: hace uso del pasado en función del presente y proyecta preguntas y nuevas condiciones hacia el futuro.¹⁴⁸

Parece adecuado insertar la novela de Sagastizábal dentro del clima narrativo que hace de la “memoria crítica” el recurso principal para relatar los acontecimientos concernientes el drama argentino. Al confesar su pasado a la hija, Mercedes selecciona para ella los recuerdos sin, sin embargo, omitir los detalles más horribles y lacerantes de relatar; “el juego entre la palabra y el silencio es uno de los recursos de la memoria”¹⁴⁹, recuerdo y olvido son las dos caras de la misma moneda y tanto los hechos relatados como los silenciados concurren a la recuperación de una memoria que puede ser discutida ahora bajo nuevos puntos de vista. La mujer llega a comprender que la acción de desvelar estos sucesos se vuelve imprescindible para poner Julia en condición de reconstruir su origen y a partir de aquí formar su identidad. Mercedes entonces hace memoria en función de lo que la vida les reserva, para que la violencia sufrida no permanezca anclada en su presente reprimiéndolo sino que venga elaborada con el propósito de garantizar un futuro decoroso tanto para ella como para su hija.

3.3 El re-nacimiento de la madre.

Hace falta analizar ahora qué es lo que desencadena en Mercedes la decisión de revelar el secreto y cuáles son los mecanismos que llevan a la pacificación final. El pasaje de Julia desde el estado de “no-memoria” hasta el de “post-memoria”, pasando por el recurso de la “memoria crítica”, se hace posible a partir de lo que Perassi define

¹⁴⁸ *Ibid.*, pág. 79.

¹⁴⁹ DOMÍNGUEZ, Nora y PERILLI, Carmen (compiladoras) (1998): *Fábulas del género. Sexo y escrituras en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, pág. 186.

como un acto de voluntad y amor por parte de la madre¹⁵⁰. Es en nombre de la declaración “por ella hago memoria”¹⁵¹, puesta al principio de la novela, que Mercedes toma la decisión de revelar su secreto. De todas formas no se está totalmente de acuerdo con Perassi en considerar aquella declaración un acto completamente espontáneo y se va a explicar el porqué. A lo largo de toda la novela se advierte la presencia misteriosa de un hombre sin nombre ni cara que angustia la vida de Mercedes. Aunque la noticia de su arresto en las primeras páginas de la novela contribuya a atenuar la turbación entorno a su persona, esta figura crea una atmósfera de inquietud que acompaña el relato de Mercedes hasta el final. Similarmente a la novela de Traba, se trata de un espacio masculino que inquieta y provoca miedo, cuya presencia se percibe constante y desgarradora; en más de una ocasión al comienzo del relato la mujer confiesa individuar este hombre aunque la vista le quede obstaculizada por objetos o personas y se tiene que esperar para que se produzca el reconocimiento. Hacia el final la figura se revela en la persona del perseguidor de Mercedes, el Zurdo. El encuentro con él descubre toda la brutalidad de un hombre que a pesar de la caída de la dictadura no ha perdido su inclinación a la persecución y a la infamia. Son las insistentes preguntas del Zurdo sobre Julia y su concepción y especialmente su intento de acercarse a la chica las que provocan en Mercedes la urgencia de revelar a su hija el secreto explicando quién es ese hombre y el motivo de su interés hacia ellas. Surge entonces una duda sobre cómo se habría portado Mercedes en el caso en que el perseguidor de su pasado no hubiese aparecido; el lector puede suponer que habría decidido excavar igualmente en su memoria y confesar la verdad pero incluso habría podido dejar que su hija viviera en la mentira para siempre. Por esta razón no se conviene perfectamente con la aseveración de Perassi: es cierto que aquel “hacer memoria” se funda como acto de voluntad y de amor de la madre hacia la hija, pero considerando que dicha voluntad ha sido de alguna manera empujada por la presencia del Zurdo y las posibles consecuencias de sus intenciones, persisten algunas dudas sobre la decisión que Mercedes habría tomado si su pasado no hubiese traspasado el océano en la persona de Mario Dapuontes¹⁵².

¹⁵⁰ PERASSI, Emilia: “Por ella hago memoria. *Un secreto para Julia* de Patricia Sagastizábal”, ob. cit., pág. 203.

¹⁵¹ SAGASTIZÁBAL, Patricia: *Un secreto para Julia*, ob. cit., pág. 11.

¹⁵² Cabe destacar el uso de dos nombres distintos por parte de Mercedes para referirse al personaje del perseguidor: el apodo el Zurdo es utilizado cuando hace referencia al pasado argentino y a su rol de torturador e infiltrado en las filas de la izquierda; mientras que alude a él mediante su nombre verdadero,

De todas formas lo interesante ahora es analizar el momento de la confesión y la reacción de Julia a las palabras de su madre.

Sentía una tristeza infinita, sólo deseaba estar en mi casa y contarle a mi hija la verdad. Sí, era la primera vez en dieciséis años que iba a ser sincera, y estaba con mi corazón en esa singular sintonía.[...] Nos quedamos un rato en silencio y de pronto sentí que las palabras me venían a la boca mansamente y empecé a hablar, por fin, de mi pasado. [...] Sólo sentí un roce en mi rostro, era su palma que me acariciaba.¹⁵³

Después de dieciséis años del nacimiento de su hija Mercedes acepta excavar en su memoria y lo hace de manera fluida, sin pausas o remordimientos; las palabras salen de su boca deteniéndose en nombres, apodos, símbolos, lugares que por mucho tiempo habían sido guardados en el espacio oscuro de su vida; traduce en palabras para su hija el episodio de la violación y otras escenas brutales sin censuras. Una vez acabado el relato, la mano de Julia roza el rostro de su madre acariciándolo y comunicando todo su afecto y comprensión. Este gesto transmite toda la potencia y la locuacidad del lenguaje del cuerpo y se manifiesta como el momento más importante de toda la novela. Hay otras dos ocasiones en el texto relacionadas con la expresión física de la caricia: una consiste en el último gesto de la madre de Mercedes rozando su mejilla “en el cual se inscribía la distancia y la enérgica desaprobación a mi conducta”¹⁵⁴, es decir que más que un gesto de alivio se trata de un gesto de reproche, más que una caricia este gesto es de interpretar como una bofetada por parte de una madre que no logra comprender la decisión de la hija de enrolarse en las filas de los militantes; la segunda ocasión, en cambio, es de alguna manera anticipadora de la caricia final. Si a los diez meses la mano de Julia rozando la mejilla de Mercedes había colmado la madre de placer, este mismo gesto, a dieciséis años de distancia, tiene un poder mucho más fuerte y significativo. Se trata de la verdad y potencia del cuerpo que, a través de un gesto tan simple, anula todas las palabras y permite que Mercedes descubra nuevamente su cuerpo original, intacto y limpio, anterior a la violencia; es como si Julia con su caricia curara todas las heridas del cuerpo de la madre haciendo desaparecer las cicatrices. Julia es la fuerza que empuja a Mercedes a revelar su cuerpo escondido e invisible para que se conecte nuevamente

Mario Dapuontes, cuando lo encuentra personalmente en Londres y su identidad se instala en el presente perdiendo aquel poder misterioso que creaba tensión y miedo.

¹⁵³ SAGASTIZÁBAL, Patricia: *Un secreto para Julia*, ob. cit., págs. 156 y 161.

¹⁵⁴ *Ibid.*, pág. 69.

con el mundo y cuando ese proceso se produce Julia está allí para aliviar el dolor de su madre y confirmar la liberación de su pasado. Depurado de la contaminación de la violencia, el cuerpo de Mercedes es ahora un cuerpo visible, que ha perdido la vergüenza y que puede hablar a su hija y al mundo, no hay motivo de ocultarlo ulteriormente. Como afirma Perassi, su cuerpo memorioso se despierta del miedo anestésico en que estaba para surgir a nueva vida; sin embargo el pasado no viene cancelado sino seleccionado y utilizado en función del presente y transmitido en Julia mediante el contacto originario con ella.

“La madre come colei che dona la parola”, asevera Muraro; en esta novela de Sagastizábal esto puede verificarse solamente a partir del momento en que la hija hace posible que la madre encuentre nuevamente la palabra. Si es verdad que la caricia de Julia sana las cicatrices del cuerpo de la madre y lo vuelve visible, también es verdad que en consecuencia a la visibilización del cuerpo se hacen visibles incluso las palabras. Es decir que la recuperación del cuerpo comporta la recuperación de la palabra, la cual había quedado anulada durante toda la novela, y Mercedes, recobrando su dimensión corporal, recobra también su capacidad comunicativa volviendo a ser artífice y enunciativa de su vida. Se percibe la potencia del lenguaje del cuerpo cuando Mercedes declara:

Julia hace un ademán con su mano, me toca el rostro. Mi hija me protege y yo lo acepto. Me perdona. [...] Está sana y está a mi lado y en esta gran paradoja de la vida, en esta ruleta rusa, me tocó salvarme y tener el gran premio de ser la madre de Julia.¹⁵⁵

En suma, la caricia de Julia salva a su madre y la perdona. Los estudios feministas de finales del siglo XX han dedicado unas reflexiones a este aspecto poco estudiado pero muy interesante y complejo que es la capacidad de perdonar y amar a la madre. Se trata de un gesto de amor para el cual las hijas no siempre están preparadas; esta voluntad de reconciliación está empujada por el deseo de superar y elaborar el dolor para recuperar en cambio los aspectos positivos. Mediante el perdón, la hija se conecta nuevamente a su madre y aprende a amar a sí misma mediante el amor hacia ella. Se vuelve entonces al concepto de orden simbólico de Luisa Muraro en el cual es necesario aprender a amar a la madre para llegar a la fortificación de la identidad de la persona en

¹⁵⁵ *Ibid.*, págs. 164-165.

una dimensión de mayor autenticidad y autonomía. Se trata de recuperar aquella relación primitiva que se establece entre madre e hija y a partir de ella otorgar nuevos significados al mundo sin la contaminación del discurso masculino, patriarcal y dictatorial. Ya se ha visto como en la novela de Sagastizábal la relación primordial entre Julia y su madre haya tardado en establecerse, sin embargo lo que importa es que se haya establecido fundando de esta manera las premisas necesarias para la resolución del conflicto. Si es verdad que la hija tiene que aprender a amar a su madre para construir su identidad, también es verdad que esto no ha sido posible hasta cuando Mercedes no ha aprendido a amar a su hija abriéndose a ella y revelándole la verdad. El acceso de Julia al orden de su madre era negado por un lenguaje que no podía verbalizarse a causa de la invisibilización del cuerpo. Las insistentes preguntas de Julia junto a la presencia amenazante del señor Dapuontes han llevado a la decisión de Mercedes de hacer memoria para su hija; lo interesante de observar es que la revelación de la madre no habría producido los mismos efectos sin la caricia de Julia, la cual permite que la madre nazca a vida nueva. A este propósito es fundamental citar la reflexión de Perassi quien afirma: “leo en el *exemplum* de Mercedes los elementos básicos trazados por el discurso de las Madres: esas Madres que renacen gracias a sus hijos y establecen nuevos vínculos, nuevas palabras para la relación entre el yo y los otros”¹⁵⁶. Mercedes nace nuevamente gracias a su hija de la misma manera en que las Madres de Plaza de Mayo nacen otra vez gracias a sus hijos desaparecidos. Es a partir de la desaparición de las nuevas generaciones cuando las Madres abandonan el hogar para emprender la búsqueda; ellas reúnen todas las fuerzas necesarias, una fuerza que les vienen de los hijos, con la convicción de que ellos no han muerto inútilmente si en la Plaza hay alguien continuando su lucha. Dentro del orden simbólico de las Madres en que los signos y las palabras están sometidas a una revolución, el concepto de maternidad es el que más sufre esta transformación: después de haber parido a los hijos, ahora son los hijos que paren a las Madres, las cuales en su “habitación propia” de la Plaza se hacen cargo de una “toma de la palabra” que subvertirá los cánones imperantes de la época.

De forma análoga en *Un secreto para Julia* es la hija quien da a luz a la madre ofreciéndole una vida nueva. En el momento en que la historia de Mercedes se vuelve cuento esta adquiere la facultad de la transmisibilidad: la transmisión de los hechos libra

¹⁵⁶ PERASSI, Emilia: “Por ella hago memoria. *Un secreto para Julia* de Patricia Sagastizábal”, ob. cit., págs. 209-210.

Mercedes de sus miedos y inquietudes -incluso porque su perseguidor ha sido arrestado por las fuerzas estatales- contribuyendo a la formación en Julia de una post-memoria que le ayudará a articular su identidad. La madre, librada del peso de su pasado a través de la confesión a su hija, puede ahora rescatar su cuerpo y dedicarse completamente a Julia. Como en *Conversación al sur* también aquí se asiste a la búsqueda de un lenguaje que tarda en producirse. Se han analizado efectivamente a lo largo del capítulo todas las dificultades comunicativas derivadas de una ocultación del cuerpo cuya historia no puede ser relatada. Sin embargo, si en la novela de Traba las premisas necesarias para “la toma de la palabra” no se producen puesto que el espacio privado es violado por los represores, aquí en cambio la distancia temporal de los hechos permite la instalación de una “habitación propia”, un espacio privado posible, en el cual se realiza la íntima conversación de Julia con su madre. La memoria crítica utilizada en el acto de recordar pero especialmente la caricia de Julia permiten que la madre recobre la capacidad oratoria perdida e incluso logre nacer otra vez en un cuerpo nuevo, originario, donde las heridas ya están curadas por el amor de la hija. Se asiste entonces a la instauración de un orden simbólico femenino en el cual la madre aprende a amar a la hija y la hija aprende a amar a la madre recobrando de esta manera tanto el lenguaje del cuerpo como el de la palabra.

Capítulo IV

LA CASA DE LOS CONEJOS: LA MIRADA DE LA HIJA

El decorado ha vuelto hace tiempo prolijamente
a su sitio: los árboles, la calesita, los niños.
Mamá era lo único que faltaba.
Yo también me pongo de pie y alzo la vista
a una mujer que se parece mucho a aquella
que esperamos -la actitud de mi abuelo, de hecho,
lo confirma- pero a mí me cuesta reconocer.
Mi madre ya no se parece a mi madre.¹⁵⁷

LAURA ALCOBA, *La casa de los conejos*

Se acaban de analizar en los capítulos anteriores dos novelas en las que la madre - entendida sea como entidad colectiva sea como individual- se constituye como figura central que ha adquirido los medios necesarios para relatar su propia historia. En Sagastizábal se ha visto además cómo la adquisición de dichos medios ha sido posible gracias a la intervención y al amor de la hija hacia la madre, fundamentales para la recuperación de la relación entre las dos. En el presente capítulo, en cambio, se indaga sobre la primera novela de Laura Alcoba¹⁵⁸ cuya característica sobresaliente es precisamente el punto de vista de la hija; la madre está en gran medida ausente. Al igual que en *Un secreto para Julia*, también aquí rige el silencio entre madre e hija, cuya relación es otra vez obstaculizada por la represión y el miedo de la dictadura militar

¹⁵⁷ ALCOBA, Laura (2008): *La casa de los conejos*, Buenos Aires, Ed. Edhasa, pág. 19.

¹⁵⁸ Laura Alcoba nace en La Plata en 1968, donde realmente transcurre un tiempo con su madre, militante montonera, viviendo en la casa de los conejos que después dará el título a su primera novela. A los diez años de Laura, las dos se trasladan a Francia como exiliadas políticas. Se licencia en Letras en la prestigiosa Ecole Normal Supérieure y se especializa en teatro del Siglo de Oro español. *La casa de los conejos* es publicada originalmente en francés en 2007 con el título *Manèges*. La traducción al castellano por Leopoldo Brizuela se publica el año siguiente y sucesivamente viene traducida también al alemán, al inglés y al italiano. En 2010 escribe su segunda novela, *Jardín blanco*. Actualmente Laura Alcoba ejerce la docencia en la Universidad de París y trabaja como traductora de obras de teatro.

argentina. Será interesante observar si, incluso en este caso, el vínculo familiar podrá ser sanado y bajo cuáles condiciones y tiempos.

4.1 Dualidad de lenguas y voces narrativas.

La casa de los conejos, situada durante los años setenta en la ciudad de La Plata, narra la experiencia de una niña de siete años, Laura, hija de una pareja de militantes montoneros, forzada a vivir en la clandestinidad y en el silencio para sobrevivir al sistema dictatorial argentino. Mientras su padre está preso, su madre está encargada de imprimir y distribuir ilegalmente el periódico *Evita Montonera*. La niña no puede llevar la normal vida de un chico de siete años sino que le toca aprender a convivir con el miedo y el secreto portándose como una adulta y deambulando con su madre por una serie de espacios sin un punto fijo -la casa, el colegio, la cárcel, la plaza- y casi siempre a escondidas. Para poder ir al colegio, primero Laura tiene que trasladarse, ocultada bajo una manta en la parte posterior del coche, a la casa de sus abuelos, donde la madre regresará a buscarla por la noche. Al conocer a Daniel y Diana, Laura y su madre se mudan a la casa de los conejos, formando una especie de familia atípica con la joven pareja que está esperando a un niño. Precisamente esta casa, bajo el disfraz de un criadero de conejos, hospeda la imprenta clandestina en la cual trabaja la madre de Laura. Todo es ocultamiento y secreto, silencio y falsificación; a pesar de ser una niña Laura sabe y entiende hasta qué punto puede hablar y cuando en cambio es el momento de callar, aunque en ciertos momentos su inocencia y confianza de niña en los demás parecen traicionarla. El relato se concluye con un terrible ataque, llevado a cabo por los militares, a la casa de los conejos; afortunadamente Laura y su madre ya han escapado a Europa, pero todos los demás habitantes de la casa pierden la vida. La única que se salva es Clara Anahí, la hija recién nacida de Diana y Daniel, que viene secuestrada por los militares¹⁵⁹.

La novela, estructurada en dieciocho capítulos a los cuales se añaden un prólogo y una postilla final, se presenta a los lectores como una ficción autobiográfica en la cual la

¹⁵⁹ El ataque a la casa es un acontecimiento histórico realmente sucedido y Clara Anahí, todavía hoy desaparecida, ha entrado a hacer parte de la lista de niños apropiados por los militares que difícilmente llegarán a conocer sus verdaderos orígenes. Su abuela, Chicha Mariani -verdadero nombre María Isabel Chorobik de Mariani- madre de Daniel Mendiburu Elicabe y fundadora en 1977 de la asociación Abuelas de Plaza de Mayo, lleva 36 años buscándola.

autora trata de recordar y reordenar sus recuerdos para finalmente olvidar y vivir el presente. Confiesa Alcoba en el prólogo:

Voy a evocar al fin toda aquella locura argentina, todos aquellos seres arrebatados por la violencia. Me he decidido, porque muy a menudo pienso en los muertos, pero también porque ahora sé que no hay que olvidarse de los vivos. [...] si al fin hago este esfuerzo de memoria [...], desde la altura de la niña que fui, no es tanto para recordar como por ver si consigo, al cabo, de una vez, olvidar un poco.¹⁶⁰

Entendido como parte de aquel proceso que Todorov llama “memoria ejemplar” y que Adriana Imperatore ha definido nuevamente bajo el nombre de “memoria crítica”, este acto de olvidar implica la tranquilidad de haberlo recordado todo, puesto en palabras y cerrado la historia, para que los demás sepan utilizar el pasado en función del futuro y para que los que han vivido puedan librarse del sufrimiento y seguir viviendo. Una vez aclarado el fin, la novela puede empezar con el punto de vista de la niña, que a la altura de sus siete años de edad, cuenta en primera persona los acontecimientos vividos poco tiempo antes de la entrada en la casa de los conejos hasta el abandono forzado de la misma. Aunque en el prólogo se haya establecido el pacto de lectura, ya a partir del primer capítulo se genera en el lector un efecto de verosimilitud y autenticidad que contribuyen en crear la ilusión de encontrarse en los tiempos de la dictadura. Efectivamente, a primera vista, *La casa de los conejos* se presenta como un relato sencillo, narrado sin complicaciones por una niña que describe el mundo a través de los ojos ingenuos de la infancia. Sin embargo, la focalización externa, presente en las partes que abren y que cierran el relato y en otros fragmentos internos a la novela, se aleja del registro intimista de la nena Laura y marca la distinción entre tiempo del relato y tiempo de la escritura. Se desarrollan entonces dos niveles narrativos: por un lado, la voz de la niña que relata, treinta años antes, su experiencia con una dictadura en la cual la orden primaria es callar y ocultar; por otro lado, la voz de la narradora adulta comprometida en el mecanismo de reconstrucción del recuerdo. En realidad, las dos voces narradoras coinciden con la identidad nominal de la autora, Laura Alcoba, en dos momentos distintos de su vida. Como señala Karen Saban, se asiste a un “desdoblamiento de sujeto y objeto del narrador de primera persona”, gracias al cual la narradora adulta se aleja de

¹⁶⁰ *Ibid.*, pág. 6-7.

la narración de sí misma, puesto que la niña de la casa de los conejos se constituye como un “yo recordado como otro”¹⁶¹. Niña y adulta se perfilan entonces como dos identidades distintas: la autora describe a sí misma en la infancia como si fuera otra persona puesto que esta es la única manera en que puede recordar, asumiendo la mirada de la niña que fue y de la cual es necesario que se disocie para poder narrar unos hechos tan dolorosos. Los dos niveles narrativos -continúa Saban- se reflejan entonces en una dualidad de tiempos, de espacios, de identidades e incluso de funciones.

Por lo que concierne tiempo y espacio, en el cuento de la niña estas categorías resultan muy bien delineadas por las anotaciones “La Plata, Argentina, 1975”¹⁶² y “La Plata, 24 de marzo de 1976”¹⁶³, que preceden respectivamente los capítulos número uno y trece. En la segunda cita el lugar sigue siendo el mismo pero la fecha señala un suceso que va a cambiar todo en la vida de la niña y de los que con ella comparten la casa, sede operativa de la imprenta. El tiempo del relato de la infancia es entonces escindido en dos: lo que acontece antes y lo que acontece después del Golpe de Estado, el cual marca un empeoramiento dramático de la situación. Por otro lado, el tiempo de la escritura, narrado por una Laura adulta y consciente, es determinado por la fecha que funciona como cierre: “Paris, marzo de 2006”¹⁶⁴. Es decir que el relato es construido desde el tiempo y el espacio del presente y del exilio; solamente desde aquí y a través de la mirada de una niña que parece reflejar más a su hija que a ella misma, Alcoba puede reconstruir los recuerdos de su infancia¹⁶⁵.

Con respecto a la manera de narrar, Saban reconoce en las dos voces narrativas un “manejo del tiempo distinto”. En la modalidad de narración de la niña el tiempo transcurre cronológico y lineal, o sea que empieza desde un momento en su presente y sigue adelante hacia un futuro inesperado. Por el contrario, la narradora adulta relata al revés, desde el futuro hacia el pasado, es decir desde el momento en que contar la historia ya no constituye una amenaza, sino un deber hacia los que han sobrevivido. Mientras que el relato de la infancia está caracterizado por la dilación, la espera y el

¹⁶¹ SABAN, Karen (2011): “Inflexiones literarias en la materia del tiempo. Dos novelas argentinas sobre escritura y memoria”, Universidad de Buenos Aires, *Orbis Tertius*, XVI, pág. 2.

¹⁶² ALCOBA, Laura: *La casa de los conejos*, ob. cit., pág. 8.

¹⁶³ *Ibid.*, pág. 64.

¹⁶⁴ *Ibid.*, pág. 89.

¹⁶⁵ COBAS CARRAL, Andrea: “Memoria, temporalidades y voces narrativas en *La casa de los conejos* de Laura Alcoba”, Universidad de Buenos Aires, CONICET. Encontrado en la página web <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=33> el 02/08/2013.

silencio que la niña ha prometido guardar para proteger los que habitan la casa, el relato de la adulta se enlaza más bien a los conceptos de intensidad, prisa y necesidad de reconstruir el recuerdo para después olvidar. La Laura adulta tiene apremio de rescatar a la niña de la condición de víctima en la cual se hallaba: constantemente expuesta al peligro, trasladada de una a otra parte sin explicaciones y privada de la transparencia típica de la infancia, la nena es vista por los hombres de la casa como algo molesto que podría traicionarlos en cualquier momento. La mujer quiere salvarla casi como si fuera su hija y acabar con esta historia una vez por todas. Se desprende entonces que los dos planos narrativos se distinguen también por funciones. Si el primero es encargado de narrar desde el pasado los acontecimientos y el sufrimiento de la memoria individual que de otra manera no sería posible relatar, el segundo plano tiene una tarea algo más compleja, o sea la de llevar al presente y a la memoria colectiva la historia de la niña desencadenando unas consideraciones importantes sobre el proceso de reconstrucción del pasado y sobre cómo utilizar este pasado en función del presente y del futuro. Alcoba utiliza entonces su propia historia -tiempo de la vivencia- para proporcionar a los lectores unas cuestiones fundamentales sobre el discurso de la memoria y la superación del pasado -tiempo de la escritura-.

Es igualmente necesario subrayar que la autora logra la narración de sus recuerdos mediante un instrumento muy eficaz, es decir la lengua francesa, lengua del exilio y del presente. Como declara la misma Laura Alcoba en una entrevista: “El hecho de haber escrito la novela en francés me ayudó a trabajar libremente a partir de esa materia prima, a tomar ciertas distancias”¹⁶⁶. La lengua francesa en cuanto lengua del presente contrasta con la lengua castellana en cuanto lengua de la infancia y del pasado y permite a la autora-narradora alejarse de su experiencia y relatar el recuerdo de sí misma como si fuera el de otra persona. Por lo tanto la dualidad que caracteriza las categorías de voz, tiempo y espacio se perfila también por lo que respeta la lengua. Como ya se ha señalado, *La casa de los conejos* es originalmente escrita en francés para ser traducida sucesivamente al castellano por Leopoldo Brizuela. Si el título español, indica Anna Forné, hace referencia a la materialidad del espacio de acción del relato -la imprenta

¹⁶⁶ OROSZ, Demián: “La memoria no se puede recetar”, entrevista con Laura Alcoba en ocasión de la Feria del Libro de Córdoba, 12 de septiembre de 2008. Acceso electrónico en la página web http://archivo.lavoz.com.ar/nota.asp?nota_id=239224, consultado el 10/08/2013.

clandestina disfrazada de criadero de conejos-, el título francés, *Manèges*, en cambio, se asocia más bien al concepto de visualidad bajo varias perspectivas¹⁶⁷. Por un lado, se considera el significado literal del término, o sea calesita, y se relaciona entonces al universo infantil y a los juegos visuales que la niña Laura experimenta observando las calesitas en la plaza. Cerrando los ojos para protegerse del sol, la nena se traslada a un mundo propio y fantástico en el cual ella es la protagonista y desde el cual quiere regresar lo más tarde posible; desgraciadamente incluso la fantasía está obstaculizada por la realidad en que le toca vivir, una realidad cuyos perfiles se desmoronan exactamente como se han desmoronado en su juego. Por otro lado, el sentido figurado de la palabra *Manèges* -estratagema, maniobra o manipulación- remite, continúa Forné, a las ideas del personaje del Ingeniero, el cual se ocupa de estudiar un estratagema para realizar el “embute”¹⁶⁸ en donde ocultar la imprenta de *Evita Montonera*. Es muy explícita la referencia intertextual al cuento de Edgar Allan Poe, “La carta robada”, desde el cual el Ingeniero extrapola las teorías de la “desatención ocular” y de la “evidencia excesiva” y de estas se sirve en la maniobra de camuflar la abertura del embute. El observador atento está muchas veces despistado por algo que es evidente antes sus ojos: de igual manera Laura adulta se da cuenta, gracias a las pautas de Chicha Mariani, que también el triste desenlace de la historia de la casa de los conejos podría explicarse a partir de esa teoría. Entonces *Manèges* como la maniobra perversa y compleja que el Ingeniero realiza al final de la novela y a causa de la cual se desencadena la traición y el drama, pero *Manèges* también como calesita, “la calesita evocaba para mí el movimiento obsesivo de los recuerdos que utilicé para escribir *Manèges*: hasta entonces estos retazos de infancia no había cesado de girar sobre sí mismos como en una calesita perpetua” anuncia la autora.¹⁶⁹

Cabe reflexionar ahora sobre en cuál género narrativo sería posible insertar la obra de Alcoba: autobiografía o ficción, testimonio o novela. Resulta claro ya a partir de la primera página del relato que los datos que se narran tienen fundamento en la realidad.

¹⁶⁷ FORNÉ, Anna: “La memoria insatisfecha en *La casa de los conejos* de Laura Alcoba” publicado en *El hilo de la fábula*, Revista anual de Centro de Estudios Comparados, n. 10, Santa Fe, Argentina, ediciones UNL, 2010, págs. 65-74.

¹⁶⁸ “Embute” es la primera palabra que la protagonista-narradora recuerda al momento de excavar en su pasado; en realidad, después de unas búsquedas, se da cuenta de que este término no existe en ningún diccionario y que jamás lo ha oído en otro contexto. Se trata de una palabra, perteneciente a la jerga propia de los movimientos revolucionarios argentinos, que indica el escondite en el cual se oculta la imprenta clandestina.

¹⁶⁹ OROSZ, Demián: “La memoria no se puede recetar”, ob. cit.

Primero se observa la correspondencia nominal entre autora y narradora-personaje de la historia que declara “atreverme a evocar este breve retazo de infancia argentina”¹⁷⁰, es decir que Alcoba se pone en el centro del relato narrando su experiencia autobiográfica aunque lo haga desde la ficción de dos focalizaciones distintas. Las referencias a hechos reales comprobables resultan ser numerosas: antes de todo, la casa de los conejos, el lugar donde Alcoba efectivamente residió con su madre en clandestinidad de 1975 a 1976 y que muchos años después fue recuperado por la asociación Anahí en cuanto “espacio de la memoria” y sede de la asociación misma¹⁷¹; en segundo lugar, la referencia al testimonio *Los del 73. Memoria Montonera*, proporcionado a Alcoba por su padre para que se entere de lo que pasó después del viaje de ella y su madre a Europa. En el libro está incluida de hecho una nota de *La Gaceta* del 25 de noviembre de 1976 que cuenta el enfrentamiento armado en La Plata. Además la dedicatoria a Diana E. Teruggi, las declaraciones del prólogo y las anotaciones finales, es decir todos los paratextos que acompañan el relato, dan cuenta de una narración que, más que una novela, parece ser un cuento autobiográfico, un testimonio, un documento. Sin embargo, es interesante considerar la respuesta de Alcoba a una pregunta sobre el valor histórico de la novela:

La casa de los conejos no pretende ser un testimonio con valor histórico. Me interesaba trabajar desde la subjetividad de la mirada infantil. Si bien el material del que está hecho el libro es autobiográfico y “auténtico” [...], quise “armar” algo a partir de todo eso, como se hace con los bloques de Lego.¹⁷²

La autora reivindica entonces el carácter ficcional de su obra, cuya materia es real y autobiográfica, mientras que la construcción del relato y su registro resultan claramente ficcionales. Según Anna Forné, la novela se instala y predomina sobre el intento testimonial a través del contraste entre voz infantil y voz adulta, tiempo del relato y tiempo de la escritura. Por el hecho de pertenecer a una niña de siete años, la voz narrativa se aleja del clásico cuento testimonial, relatando de manera muy sencilla y transparente la cotidianeidad en la cual está obligada a vivir junto a su madre. El

¹⁷⁰ ALCOBA, Laura: *La casa de los conejos*, ob. cit., pág. 6.

¹⁷¹ Asociación fundada por Chicha Mariani en memoria de su nieta Clara Anahí. Gracias a esta asociación y a las Abuelas de Plaza de Mayo, Chicha ha contribuido a encontrar distintos niños robados por militares y ha proporcionado pruebas esenciales para juzgar a los responsables de la dictadura. De su nieta, sin embargo, aún no se sabe nada.

¹⁷² OROSZ, Demián: “La memoria no se puede recetar”, ob. cit.

insertarse de la voz adulta que narra desde el exilio a treinta años de distancia no hace que generar un pacto de lectura particular y ambiguo en el cual se establece la tensión entre relato autobiográfico y ficción, historia y literatura. La niña, además, constituye otro elemento ficcional: su actitud resulta ser totalmente inverosímil, puesto que es muy improbable que una niña de siete años se demuestre tan madura para comprender la situación que la rodea; su conducta no corresponde a la de una chica de su edad. En suma, se conviene que *La casa de los conejos* se presenta como una novela en la que existe “un espacio de permeabilidad de fronteras entre los géneros textuales”¹⁷³, donde ficción y realidad se funden y se mezclan en un relato que no quiere ser testimonio, pero que, al fin y al cabo, lo es. La ficcionalidad de los dos planos narrativos sustrae el texto de las narraciones referenciales canónicas, proporcionando al lector una novela en que la historia oficial se convierte en una historia pequeña, “otra”, descrita por los ojos inocentes de la infancia. Es necesario añadir que este tema merecería el espacio de una tesis para ser agotado de manera exhaustiva si se consideran todas las reflexiones que este puede generar; el presente estudio, sin embargo, se propone abordar la novela desde el espacio de la maternidad y el punto de vista de la hija y por este motivo la cuestión del binomio ficción/realidad del relato queda solamente mencionada.

4.2 La ausencia de la madre.

Después de unas consideraciones generales sobre la novela, es preciso adentrarse ahora en los aspectos que tienen más relevancia para los propósitos de la presente investigación. Ya se ha comentado que *La casa de los conejos* es la historia de la niña Laura que va narrando en primera persona la experiencia de militancia clandestina vivida junto a su madre; sin embargo, lo que es más evidente ya desde las primeras páginas del relato es precisamente la ausencia de la madre. La madre de Laura está presente en la escena y el lector se entera de esto porque el sujeto utilizado por la niña es casi siempre “mi madre y yo”, pero su voz está silenciada; en muy escasas ocasiones ella se dirige a Laura y nunca para demostrarle cariño o jugar con ella. La madre existe

¹⁷³ PUNTE, María José: “La mirada de la infancia: nuevas cartografías familiares en los narradores del milenio que asoma”, ponencia leída en las *Jornadas (Des)tramando prácticas culturales urbanas desde el género y la sexualidad*, 15 y 16 de Octubre de 2009. Encontrado el 10/08/2013 en la página web <http://www.no-retornable.com.ar/v6/dossier/punte.html>.

solamente en relación a su actividad de militancia política y en relación a su tarea de ocuparse de la imprenta montonera, pero lo que choca es que la madre no existe en relación con su hija. Muy raramente se establece un diálogo entre las dos y cuando sucede es casi exclusivamente por cuestiones políticas. Se van a analizar ahora, a lo largo de la novela, todas las situaciones protagonizadas por la niña y su madre para captar cuáles son los sentimientos que acompañan dicha relación.

La primera conversación que se produce entre Laura y su madre es la que abre el relato de la niña: la madre le promete vivir un día en “una casa con tejas rojas y un jardín”, como las que la niña suele representar en sus dibujos, creyendo de esta manera cumplir con una de sus fantasías. En realidad, como anota también María José Punte, la niña sabe discernir muy bien entre el sentido literal de la promesa de su madre y lo que ella quiere efectivamente, es decir una vida normal con sus padres. Se subraya por lo tanto que, además de ser una de las pocas conversaciones entre Laura y su madre, está caracterizada además por la incompreensión y el malentendido; la madre no logra mirar en profundidad dentro los sueños de la hija:

Tengo la impresión de que ella no ha comprendido bien. Referirme a una casa de tejas rojas era, apenas, una manera de hablar. Las tejas podrían haber sido rojas o verdes; lo que yo quería era la vida que se lleva ahí dentro. Padres que vuelven del trabajo a cenar, al caer la tarde. [...] Una madre elegante con uñas largas y esmaltadas y zapatos de taco alto. [...] En el fondo, no era una cuestión de color, no, ni en el caso de las tejas, las botas o el tapado. Me pregunto cómo hemos podido entendernos tan mal; o si en cambio ella se obliga a creer que mi único sueño, el mío, está hecho de jardín y color rojo.¹⁷⁴

Inmediatamente después de este episodio se asiste a un segundo momento de diálogo, si así se puede llamar, en el cual la madre explica a la hija el significado de clandestinidad y la extrema importancia del callar. A este propósito le relata el caso de una familia de militantes que cae presa porque el niño muestra a la policía el lugar donde ellos escondían los libros prohibidos. Al oír esta historia la niña reacciona con una madurez atípica para su edad pero a la cual está obligada por el mundo que la rodea:

Yo ya soy grande, tengo siete años pero todo el mundo dice que hablo y razono como una persona mayor. [...] A mí ya me explicaron todo. Yo he

¹⁷⁴ ALCOBA, Laura: *La casa de los conejos*, ob. cit., págs. 8-9.

comprendido y voy a obedecer. No voy a decir nada. Ni aunque vengan también a casa y me hagan daño. Ni aunque me retuerzan el brazo o me quemem con la plancha. Ni aunque me claven clavitos en las rodillas. Yo, yo he comprendido hasta qué punto callar es importante.¹⁷⁵

Además de una madurez inusual se capta, a través del particular punto de vista de la niña, unas violencias imperceptibles para los adultos, como el miedo a cometer errores y a traicionarse con sus propias palabras; a esto se añaden la tristeza por no compartir el tiempo con su padre que está preso y con su madre que siempre está ocupada en el escondite imprimiendo periódicos. De aquí el sueño de tener “una casa con tejas rojas” y una vida ordinaria que vivir junto a sus padres.

Retomando los cabos iniciales, de los dos episodios mencionados se desprende entonces que el diálogo entre madre e hija, cuando es que se realiza, está o vinculado a unas cuestiones políticas que no dejan ni un mínimo espacio a una expresión de afecto típica de las madres hacia las hijas de tan tierna edad o caracterizado por el malentendido de una madre que no es capaz de comprender el simple deseo de normalidad por parte de la niña que, trasladada de un sitio a otro, no puede experimentar la estabilidad y la tranquilidad de una familia ordinaria.

Anticipado por el epígrafe seleccionada al comienzo del capítulo, incluso el episodio que toma lugar en el capítulo tres merece la pena ser destacado. La niña lleva algunos meses sin ver a su mamá y la está esperando junto a su abuelo en una de las plazas de La Plata. En la espera Laura disfruta de los rayos del sol un poco molestos y cerrando los ojos empieza a jugar con la luz –los juegos visuales de los cuales habla Forné–, trasladándose a un mundo imaginario en el que se esfuerza quedarse lo más tiempo posible. Cuando abre nuevamente los ojos su madre está allí adelante pero le cuesta reconocerla:

Mi madre ya no se parece a mi madre. Es una mujer joven y delgada, de pelo corto y rojo, de un rojo muy vivo que yo no he visto nunca en ninguna cabeza. Tengo un impulso de retroceder cuando ella se inclina para abrazarme. –Soy yo, mamá...¿No me conocés?¹⁷⁶

¹⁷⁵ *Ibid.* pág. 11.

¹⁷⁶ *Ibid.* pág. 19.

La falta de reconocimiento por parte de la hija está explicada en la novela por el cambio de color de pelo de la madre; es posible que a una niña de siete años le cueste reconocer a una persona que de alguna manera ha transformado su aspecto, pero a esto es necesario agregar que Laura lleva algunos meses sin ver a su madre, que para una niña quiere decir mucho tiempo. En otras palabras la ausencia de la madre se hace evidente hasta en las pocas ocasiones en que las dos comparten unos normales momentos de cotidianidad, como puede ser el abrazarse o el comprar una muñeca. Se observe que la acción de abrazar que aparece en este fragmento no aparece tan explícita en ningún otro momento del relato, agravada además por el impulso de Laura de rechazar uno de los pocos actos de amor ofrecidos por la madre.

A lo largo de la narración es evidente entonces que las relaciones familiares están completamente subvertidas, no solamente por lo que concierne el espacio de la maternidad sino también los vínculos de parentesco en su totalidad. Al repartir el relato en dos partes, tomando el momento de la mudanza a la casa de los conejos como elemento divisorio, se puede notar que tanto antes como después de dicho momento la niña no tiene personas de referencia fijas. Por lo que respeta la primera parte sigue siendo trasladada de un lugar a otro, de los padres a los abuelos, de los abuelos al colegio, del colegio a la cárcel o a la plaza donde a alguna hora pasará de escondidas su madre a buscarla puesto que su padre ha caído preso. Por otro lado, en la segunda parte de la novela, Laura y su madre se trasladan a vivir en la casa de los conejos creando junto al matrimonio de Daniel y Diana -quien está embarazada- una familia tanto provisoria cuanto inestable que sale de la normalidad. Además la madre no desarrolla su función materna sino casi exclusivamente su actividad de militante política y de responsable de la imprenta. Como subraya María José Punte, “la política irrumpe provocando una reconfiguración de los lazos de parentesco, en donde se difuminan los roles establecidos”¹⁷⁷. Paralelamente a eso, Punte subraya además el tema de los espacios los cuales también sufren una subversión, sobre todo por cuanto respeta el espacio del hogar. La vida de la niña, especialmente en la primera parte, está caracterizada por el nomadismo y la acción de trasladarse de un lugar a otro siempre incluye una amenaza de peligro; el ámbito exterior -como acontece también en *Conversación al Sur*- siempre está marcado por el miedo y la inquietud de quedar

¹⁷⁷ PUNTE, María José: “La mirada de la infancia: nuevas cartografías familiares en los narradores del milenio que asoma”, ob. cit.

presos y por esto la niña siempre tiene que ir escondida. Una excepción es dada por el espacio público de la plaza, señalado por Anna Forné en cuanto lugar de encuentro de los militantes clandestinos y espacio “donde es más fácil pasar desapercibido”; es asimismo el sitio donde Laura puede experimentar sus juegos de luz y aislarse provisoriamente del mundo¹⁷⁸. Salvo este que se acaba de citar, todos los demás espacios de la novela se establecen como lugares peligrosos y arriesgados, incluso el mismo hogar. La casa de los conejos representa, a lo largo de la narración, el lugar que más puede acercarse a la idea de hogar y en el cual la niña transcurre la mayoría de su tiempo; sin embargo, la casa se presenta como un espacio provisorio pero sobre todo falsificado que, al fin y al cabo, no logra proteger de los peligros -igual que sucede en el desenlace final de la novela de Traba-. Ya el nombre es solamente una coartada: una casa de los conejos en la que los conejos sirven exclusivamente para inventar un criadero que no existe y detrás de cuya fachada se encuentra, en cambio, la imprenta montonera. De manera parecida a los conejos todos los que habitan la casa viven en una inmensa trampa, desempeñando tareas ficticias, empaquetando regalos ficticios, disponiendo de documentos ficticios.

Por delante del falso último muro, los conejos se multiplican a una velocidad inaudita. Y cuantas más pelotas de pelo blanco hay en las jaulas, más profundamente se tiñen los dedos de mi madre de una tinta espesa y negra.¹⁷⁹

Nadie duda en abrir una caja de cartón grosero, sólo para mirar adentro. Pero es más probable que un milico vacile antes de abrir un regalo envuelto con amor [...] –Y con los paquetes, la nena podría ayudarnos. ¿No te gustaría hacer lindos paquetes para regalo, llenos de ejemplares de *Evita Montonera*?¹⁸⁰

Es decir, la falsificación constituye la única solución para la sobrevivencia, hasta el momento en que alguien los traicionará a todos. La niña sabe que tiene que callar, que no debe revelar su nombre, pero en un momento de confusión se pregunta: “¿Cuál es, al fin y al cabo, mi nombre?”¹⁸¹ La costumbre a la falsificación la lleva en cierto punto a una desorientación general durante la cual no logra articular su identidad; en la situación

¹⁷⁸ FORNÉ, Anna: “La memoria insatisfecha en *La casa de los conejos* de Laura Alcoba”, ob. cit., pág. 70.

¹⁷⁹ ALCOBA, Laura: *La casa de los conejos*, ob. cit., pág. 49-50.

¹⁸⁰ *Ibid.*, pág. 52.

¹⁸¹ *Ibid.*, pág. 44.

que le toca vivir en la cual la casa no es una casa y la madre no se porta como tal, la niña necesita agarrarse a algunas referencias sólidas y concretas. Por este motivo Laura se refugia en los personajes que más se acercan a la figura materna que ella necesita, es decir en Diana y en la vecina. A partir del momento en que la niña y su madre se establecen en el criadero de conejos ficticio, Diana Teruggi, a quien la novela está dedicada, es la persona con la que la niña transcurre la mayoría de su tiempo; disponible y comprensiva, la mujer parece, en algunos fragmentos del relato, sustituirse a la madre verdadera, cada vez más ocupada en sus tareas políticas.

 Mi madre, por su lado, ya ni asoma la nariz a la vereda. Salvo a la hora de comer, ni yo misma me la cruzo por la casa. [...] Por eso paso la mayor parte del tiempo trabajando con Diana, hablando y hablando con ella sobre la guerra, y sobre el hijo que está en camino.¹⁸²

La tristeza de la niña por no poder estar con su madre está curada por la compañía de Diana con la cual Laura habla, aprende y trabaja; efectivamente, durante las horas que las dos pasan juntas, Diana desempeña hasta el papel de maestra, inventando ejercicios matemáticos que la niña tendrá que resolver puesto que ha tenido que abandonar el colegio por cuestiones de seguridad. A lo largo de la narración la complicidad entre las dos no puede pasar desapercibida; se capta en la niña una ligera sensación de alivio cuando la mujer le está cerca, sobre todo después del golpe militar, cuando la situación empeora y el miedo se convierte en el estado anímico constante para todos los habitantes de la casa. Para remarcar esta relación especial se recuerda el momento en que alguien toca el timbre de la casa y la niña está muy preocupada de que estén los militares a la puerta.

 Me agarré de su vestido con las dos manos, escondiéndome entre sus piernas, caminando a su mismo ritmo. No sé si lo hice para estar más cerca de ella. ¿Hubiera querido quizá que me aferrara entre sus brazos? ¿O más aún, hubiera querido sobre todo acoplarme a su movimiento, fundirme en él al punto de desaparecer?¹⁸³

El comportamiento es el típico de una niña de siete años que tiene miedo y busca en la madre un amparo seguro, con la diferencia que aquí el punto de referencia no es la

¹⁸² *Ibid.*, pág. 71.

¹⁸³ *Ibid.*, pág. 72.

madre sino Diana, la cual se convierte en una segunda figura materna para Laura. Se advierte muy claramente la necesidad de contacto físico con una persona que le trasmite confianza y cariño. Además este deseo de ser acogida entre los brazos de Diana parece trabajar en contradicción con el gesto de rechazo de la niña con respecto al abrazo de su madre en la plaza: si, por una parte, la niña anteriormente ha rehusado el afecto de su madre puesto que después de muchos meses sin verse no logra reconocerla, por otra parte Laura anhela el abrazo de Diana que constituiría para ella un espacio de amor seguro y de protección hacia el mundo exterior. Se comprueba entonces lo que opina María José Punte en su ensayo, o sea que la dictadura y todas las actividades de oposición a esta conectadas alejan a la madre de su tarea primaria y le impiden relacionarse y dialogar con su hija; el silencio se instaura entre las dos hasta que la niña, por consecuencia, advierte la necesidad de ligarse a otra mujer, una que tenga las características más apropiadas a la figura y a la función maternal. El hecho de que Diana esté esperando a un bebé probablemente le confiere aún mayormente la tierna actitud de madre que la niña va buscando. A este propósito se quiere destacar otro momento en que la ternura de Diana hacia Laura se manifiesta con claridad; se trata del episodio en que la vecina dirige a la niña algunas preguntas sobre su identidad y su madre y los demás que viven en la casa de los conejos temen que la mujer sea quizás una informadora del gobierno militar y que Laura, contestándole, los haya traicionado a todos. En esta circunstancia Diana es la única que trata de calmar la situación y que despide la vecina con unas mentiras sobre el pasado de la niña. “Y por cierto me da una gran seguridad que Diana haya podido imaginar, para mí, un drama infantil normal”¹⁸⁴, admite Laura; otra vez se subraya la reconfiguración de las relaciones familiares puesto que incluso en esta situación es Diana la que provee a restablecer la tranquilidad desarrollando el papel maternal de protección y defensa que compete a la madre.

El otro personaje con el cual la niña se relaciona es precisamente la vecina que, contrariamente a las sospechas iniciales, no es sino una mujer hermosa, de pelo rubio, que siempre atrae las miradas masculinas con sus pantalones que resaltan las formas y sus zapatos de tacones altísimos. Viviendo simplemente en su banalidad, ella no se entera o no quiere enterarse de lo que está pasando más allá de su casa, llena de lindos vestidos y numerosos zapatos. Laura queda atraída por esta muchacha que, todos los

¹⁸⁴ *Ibid.*, pág. 46.

días a las seis de la tarde, pasa delante de sus ventanas; desea conocerla y hablar con ella: “Y cada vez que me encuentra en su camino, ella sólo a mí dirige una mirada cómplice, y sonrío... ¿Cuántas veces habrá de repetirse esta escena antes de que ella me dirija la palabra? ¿Diez, quince veces quizá?”¹⁸⁵ Mientras que por un lado Diana representa la figura materna tierna, dulce y protectora, de la cual aprender el trabajo, los ejercicios matemáticos pero sobre todo la vida, por otro lado, la vecina refleja la imagen de la femineidad frívola que, para las niñas, confluye también en la figura materna en cuanto referencia primera de mujer; “una madre elegante con uñas largas y esmaltadas y zapatos de taco alto”¹⁸⁶, como ella misma al principio del relato había imaginado a su madre en una vida normal. Las visitas a la vecina, durante las cuales Laura admira y prueba maravillosos zapatos y vestidos, no constituyen un peligro como al principio se pensaba, sino corresponden simplemente a unos momentos de fuga al clima de tensión que domina en la casa.

Se concluye entonces que la niña, para colmar el vacío dejado por la ausencia de la madre, establece un vínculo maternal con dos personajes que, aunque siendo totalmente distintos, juntos contribuyen a ofrecer a Laura una figura de madre completa, tanto de sus funciones educativas y protectoras -Diana- como de sus aspectos más fútiles pero correspondientes a la idea de femineidad -la vecina-. Los vínculos afectivos que la ligan a estas dos mujeres se hacen necesarios e imprescindibles al fin de sobrevivir a la situación de miedo y soledad en la cual se halla. Gabriella Freccero en su reseña acerca de *El grito de Antígona* de Judith Butler hace referencia al pensamiento de Lacan y afirma: “la parentela è il luogo dello strutturarsi del linguaggio: dallo scambio delle donne, luogo di nascita della famiglia, deriva lo scambio di parole; l'insieme dei rapporti linguistici crea la parentela a prescindere dalle reali condizioni sociali”¹⁸⁷. En *La casa de los conejos* el lector tiene la impresión de que la relación que se establece entre Laura y Diana sea mucho más fuerte de la que establece la misma Laura con su madre, a pesar de que Diana no tenga ningún lazo de parentesco con la niña. El profundo vínculo de afecto que se produce entre las dos está determinado tanto por el tiempo que pasan juntas como por las conversaciones que desarrollan; el espacio de

¹⁸⁵ *Ibid.*, pág. 42.

¹⁸⁶ *Ibid.*, pág. 8.

¹⁸⁷ FRECCERO, Gabriella: reseña a Judith Butler, *El grito de Antígona*, encontrado en la página web <http://www.url.it/donnestoria/testi/recensioni/freccbutler.htm> el 20/08/2013.

intimidad que ellas crean y del cual los demás están excluidos es el que permite el diálogo, aquel diálogo que con la madre está imposibilitado. No es apropiado sostener que exista en la novela un espacio de “habitación propia” donde cultivar la intimidad y la creatividad puesto que, como se ha anunciado, ningún lugar -ni privado ni público- constituye un espacio seguro y protegido, pero los que más se aproximan a esta idea son sin duda los momentos que la niña comparte con Diana trabajando, conversando y haciendo ejercicios. El hecho que la autora haya dedicado su novela precisamente a Diana Teruggi es muy indicativo del vínculo que la unía a esta mujer.

4.3 El lenguaje de la infancia.

La construcción de una focalización interna a partir del punto de vista de la infancia es el elemento caracterizador de esta novela de Alcoba. Como ya se ha afirmado, el punto de vista de la niña narradora es el que permite a la autora relatar sus memorias de infancia gracias al desdoblamiento de sujeto y objeto del cual habla Karen Saban en su estudio y por el cual Alcoba narra la niña que era como si fuese otra persona. Parece adecuado a este punto hacer unas reflexiones sobre infancia y lenguaje para averiguar cuál es el poder de la mirada de la niña con respecto al intento de la novela.

Se empieza por unas consideraciones de María José Punte quien, al principio de su artículo, habla de la “infancia como comienzo, pero sobre todo como una condición existencial ligada a la anterioridad del lenguaje”¹⁸⁸, es decir una fase de la vida determinada por la ausencia del habla y del poder. Se convendrá más adelante si esta interpretación resulta adecuada o reductiva por cuanto concierne el rol de la infancia y el punto de vista de la niña en la narración.

Ya se ha expuesto brevemente en el capítulo anterior el pensamiento de Freud sobre la relación que se instaura entre la madre y la hija recién nacida, una relación de primaria importancia en la cual la madre es la primera y la única que, ante el llanto del bebé, puede satisfacer sus exigencias a través del seno materno. Una vez saciada la

¹⁸⁸ PUNTE, María José: “La mirada de la infancia: nuevas cartografías familiares en los narradores del milenio que asoma”, ob. cit.

exigencia primaria del hambre, la niña querrá recuperar esta sensación primordial de satisfacción plena mediante la representación y el lenguaje, aunque nunca llegará a recrearla completamente. Bien explica Mariela Avila:

La subjetividad se constituye a partir de la ausencia de ese objeto primero -el seno materno- que sació una necesidad primordial, pero que se extravió. De esta manera, con una ausencia que busca ser representada se introduce el lenguaje, y por lo tanto la dimensión cultural en el plano de la naturalidad del individuo.¹⁸⁹

Retomando el discurso de Freud, Lacan también hace unas consideraciones interesantes acerca del tema del acceso al lenguaje durante la infancia. Según él la madre constituye la encarnación del deseo más fundamental en el inconsciente de los individuos, puesto que representa la satisfacción plena a todas las necesidades primarias. En el momento en que el deseo de la madre se traslada hacia otros objetos se hace preciso el uso de la palabra y el individuo entra al mundo del lenguaje. Continúa Avila:

Según Lacan este momento inaugura la dimensión del lenguaje, ya que muestra como el deseo de la madre se desplaza y deja en su lugar una ausencia que pone en movimiento la cadena del deseo, llevando al hombre al mundo de la palabra, y por lo tanto de la cultura.¹⁹⁰

En otras palabras, tanto para Freud como para Lacan, la pérdida de la relación primaria con la madre es el motivo que empuja a la niña a dirigirse hacia otros objetos u otras personas y mediante estas recuperar la condición de regocijo inicial; la demanda para acceder a tales objetos es la que produce en la niña la aproximación a la palabra. Es verdad entonces que el infante es aquel que aún no posee el lenguaje pero, al mismo tiempo, es el que sí posee la potencia y la transparencia de la palabra. Aunque no sabe expresar sus ideas de manera totalmente correcta y adecuada, el niño tiene la capacidad de observar el mundo y percibir lo que a los ojos de los adultos escapa. Silvana Vignale en su trabajo sobre Benjamin habla de la relación que el filósofo establece entre experiencia y lenguaje y subraya que “el lenguaje es experiencia, es el don de percibir y

¹⁸⁹ AVILA, Mariela: “Infancia. Entre nuda vida y lenguaje” encontrado el 20/08/2013 al enlace http://congresofyeenna.net16.net/files/c1_p04.pdf.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

producir semejanzas, es el poder revelar el mundo a través de las palabras”¹⁹¹. Se desprende entonces que se produce el lenguaje cada vez que se produce la experiencia, experiencia que, en la vida del hombre, encuentra su etapa más provechosa en la infancia. En esta fase se desarrollan en el niño/a la capacidad de percibir las cosas y el deseo de poderlas expresar a través del lenguaje; por consecuencia se destacan los conceptos de experiencia y lenguaje como espacios constituyentes la infancia. Después de esta reflexiones hay filósofos que se preguntan si la infancia es solamente una edad cronológica que cesa de existir en el momento en que la experiencia se transforma en palabra o si se podría considerarla una condición del hombre el cual vuelve a ser infante cada vez que tiene experiencias que relatar.¹⁹² No se tiene ni la presunción ni la competencia adecuada para contestar a tal pregunta, sin embargo se ha querido mencionar el tema que abarca los conceptos de experiencia, infancia y lenguaje para llegar a preguntarse si es verdad que, de alguna forma, Alcoba ha tenido que regresar a la infancia para que sus experiencias se volvieran comunicables. Como señala María José Punte, ¿No se podría interpretar la elección de la autora de narrar desde la infancia “como un intento de volver a la experiencia”, un regreso al lenguaje en cuanto resultado de la experiencia y espacio de la verdad? Después del difícil pasado vivido, probablemente no habría sido posible para la autora narrar los hechos con la misma transparencia y la misma lucidez propias de una niña; era preciso para ella desligarse de la historia para entregarla al lector de la manera menos personal posible, puesto que la novela tiene que ser leída como ficción y no como autobiografía. La niña no se presenta como retrato de la autora sino como lugar de narración que permite estructurar la ficción, una ficción, sin embargo, que tiene la tarea de presentar a los lectores la verdad de una historia disfrazada de novela. Declara la autora en una entrevista:

Toda la experiencia de la dictadura está contada por un personaje que entiende bastante poco y no intelectualiza; eso permitió que los lectores que sabían poco o nada de ese momento de la historia argentina también pudiesen apropiarse de la historia. Y de hecho, aunque por supuesto no de una manera tan intensa como

¹⁹¹ VIGNALE, Silvana (2009): "Infancia y experiencia en Walter Benjamin: jugar a ser Otro", Revista *Childhood & Philosophy*, publicado por el Centro de Estudios Psicológicos de la Infancia de la Universidad de Río de Janeiro, Vol. 5, n. 9. Acceso electrónico a la página web <http://silvanavignale.blogspot.it/2010/08/infancia-y-experiencia-en-walter.html> consultado el 14/08/2013.

¹⁹² Entre los que se han dedicado al tema se destaca el filósofo italiano Giorgio Agamben que en su trabajo *Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia* estudia el ingreso del hombre al mundo del lenguaje, dedicando particular atención a la fase de la infancia.

en Argentina, me pasó que muchos de los lectores en el exterior ponían la novela en relación con otras historias leídas o familiares en un contexto propio.¹⁹³

La voz infantil, además de volver narrables los hechos, permite que los lectores creen una empatía con la niña y entiendan aún mejor las sensaciones y el miedo que acompañaron el drama argentino, llegando hasta a compartirlas y hacer propia la historia.

Como se ha visto anteriormente, Laura es una niña lista y obediente, consciente, a pesar de sus pocos años, de la situación en la que le toca vivir y de los peligros que la rodean; ella sabe cuándo y sobre qué tiene que callar, aunque a veces la sinceridad propia de las chicas tome la delantera. El Ingeniero es uno de los personajes que más tienen miedo a ser traicionado -y paradójicamente al final será justamente él el traidor- y que sobre todo no tiene confianza en la niña; son sus reproches los que recuerdan a Laura la obligación de callar y de comportarse como una adulta. Y la niña lo hace pero como puede. Es muy indicativo a tal propósito el crucigrama que crea en compañía de Diana; las palabras que ella utiliza para rellenar las casillas -Videla, Isabel, muerte, arte y azar- parecen formarse por casualidad, entre faltas de ortografía y correcciones de su maestra provisoria. Es decir que la niña participa en la vida de los militantes, trata de entender pero, al fin y al cabo, no puede comprender completamente ya que no tiene, a la altura de sus siete años, la competencia adecuada. No por estos motivos la mirada infantil está subvalorada: no es importante aquí lo que la niña no logra entender sino, por el contrario, lo que su visión ofrece al lector. La voz de la niña, junto por supuesto al arte de la escritura, se constituye “como un espacio posible de enunciación y representación de experiencias trágicas”¹⁹⁴, un espacio desde el cual Alcoba recobra la voz perdida durante los treinta años que la separan de su dramática experiencia. La toma de la palabra se realiza aquí a partir de un lenguaje alternativo que es el de la infancia, un lenguaje sin el cual no habría sido posible relatar esta historia; insertar el pasado en la narración de la niña se constituye como una acción esencial para dar voz y sentido a una experiencia que de esta manera ha podido ser recuperada y entregada a las generaciones futuras. Se entiende entonces el lenguaje de la infancia como el lenguaje que logra, a través de la experiencia de la niña, recuperar la verdad y liberarse de lo

¹⁹³ SABAN, Karen (2010): “Un carrusel de recuerdos: conversación con la escritora argentina Laura Alcoba” publicado en *Revista Iberoamericana*, X, 39, pág. 247.

¹⁹⁴ PELLER, Mariela: “La mirada de la niña. Sobre *La casa de los conejos* de Laura Alcoba”, ob. cit.

traumático; una verdad que contrasta con la falsificación de la dictadura representada en la novela por la misma casa de los conejos. Es necesario que la experiencia se vuelva verdad a partir de una “toma de la palabra” que se produce en el espacio y en el lenguaje de la infancia.

Además del espacio de la infancia, para concluir se quieren proporcionar también unas reflexiones sobre el espacio de la maternidad en cuanto núcleo central de esta investigación. Como se ha subrayado a lo largo del capítulo, en esta novela de Alcoba la importancia de la voz de la hija contrasta de manera evidente con la ausencia de la madre. La relación madre-hija que se ha analizado en las dos novelas precedentes aquí en cambio no se produce. Sin embargo esto no significa su fracaso ni tampoco comporta un conflicto: “No es un libro que escribí contra mis padres. Ése era mi gran miedo y por eso tardé tanto tiempo en darle forma”¹⁹⁵ declara Alcoba. De hecho no se asiste a un reproche hacia la madre, la madre simplemente no se relaciona con la hija a causa de los motivos de seguridad impuestos y de su actividad de militancia; la razón por la que la madre está ausente reside en la dictadura que, como señalado, ha provocado una subversión de las relaciones familiares. De todas maneras se quieren evidenciar algunos enlaces importantes con el tema de la maternidad que trabajan no tanto dentro de la trama de la novela, sino más bien en lo que concierne la decisión de escribirla. Antes que nada, Alcoba destaca como algo muy importante el nacimiento de su hija después de dos hijos varones y, más relevante aún, subraya el hecho de regresar con ella, después de veintisiete años, a la casa de los conejos. Se considera a este como el momento que desencadena la decisión de narrar la historia, historia en la cual la autora admite relatar a la niña que fue desde su condición de madre y señala:

En efecto volví después de 27 años a una casa en que una madre había sido separada de su hija. Esa situación provocó una serie de espejos invertidos y tuvo que ver con el proceso de la memoria y el regreso de una serie de imágenes. Al mismo tiempo puede ser que haya una especie de ternura hacia la nena que fui desde mi maternidad.¹⁹⁶

¹⁹⁵ SABAN, Karen: “Un carrusel de recuerdos: conversación con la escritora argentina Laura Alcoba”, ob. cit., pág. 249.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

Alcoba habla de una madre y de una hija que habían sido separadas puesto que para salvarse las dos viajan a Europa poco tiempo antes de que se lleve a cabo el ataque a la casa de los conejos, pero lo hacen de manera independiente y separada. El lector no se entera de lo que pasa entre ellas una vez llegadas a Europa. Muchos años después, madre e hija regresan al mismo lugar con la diferencia que ahora la madre es ella; “una serie de espejos invertidos” la lleva junta a su hija allí donde había sido separada de su madre. Esta dualidad de escenas parece indicar que, una vez acabada la dictadura, han podido realizarse las condiciones para que la relación madre-hija se instaure nuevamente. Por otro lado están, en cambio, Diana Teruggi y su hija desaparecida Clara Anahí, cuya búsqueda continúa todavía hoy. La novela se abre con la dedicatoria a la madre -Diana- y se cierra con una referencia a la hija -Clara-, casi como si el relato intentara establecer un contacto entre las dos, aquel contacto que ha sido interrumpido en la realidad: “La novela está pensada como ese hilo entre una madre y una hija”, afirma Alcoba¹⁹⁷. De aquí el contacto de la autora con Chicha Mariani -fundadora y presidenta de las Abuelas de Plaza de Mayo y abuela de Clara Anahí- y la toma de conciencia de que tenía que relatar esta historia.

Se concluye sosteniendo que si, por un lado, la infancia y su lenguaje alternativo han proporcionado a Laura Alcoba los instrumentos necesarios para escribir *La casa de los conejos*, por otro se opina que la motivación principal ha venido del espacio de la maternidad que la narradora-protagonista-autora experimenta hacia sí misma de pequeña, hacia su hija en tiempos más maduros y especialmente hacia Diana y Clara a las cuales la novela está dedicada. Por lo tanto el espacio de la infancia y el de la maternidad se complementan para dar lugar a una obra en que la reunificación de una madre y de una hija parece ser el objetivo esperado.

¹⁹⁷ *Ibidem*.

Conclusiones

Esta investigación ha tomado como punto de partida una reflexión muy importante avanzada por Nora Domínguez en su estudio sobre la maternidad, es decir la idea de que la acción de las Madres de Plaza de Mayo constituye una “toma de la palabra” que produce sus efectos tanto en la vida como en la literatura. Durante este proceso, la madre abandona su condición de “ángel del hogar” y sale al espacio público de la Plaza como sujeto político activo que ha recobrado su capacidad oratoria para reclamar la desaparición de los hijos. Se ha explicado cómo el concepto de maternidad quede revolucionado y la madre, autorizada precisamente por su condición materna, se ponga al centro de su discurso. La Plaza se convierte en un lugar de solidaridad y colaboración en la cual las Madres intentan crear un orden y un lenguaje propio, materno y femenino, que se contraponga al sistema dictatorial.

A partir de estas consideraciones se ha querido analizar cómo este acontecimiento histórico-político se traduce en las narraciones literarias dando completamente la vuelta a lo que era el relato hegemónico de la maternidad. Igual que las Madres hacen de la plaza su “habitación propia” woolfiana, también las madres del relato encuentran en la escritura un medio para narrar sus historias desde su propio punto de vista. A las obras ya mencionadas por Nora Domínguez -*Conversación al Sur* (1981) entre muchas- se ha querido añadir dos más recientes -*Un secreto para Julia* (2000) y *La casa de los conejos* (2008)-, puesto que, junto al tema de la maternidad, estas han despertado una curiosidad de explorar incluso el espacio de la relación madre-hija. Por esta razón el estudio se ha valido de la preciada contribución de la obra de Luisa Muraro, en la cual se declara que es necesario recuperar la relación con la madre, donadora del lenguaje, para llegar a re-significar el mundo en un orden simbólico nuevo, expurgado de cualquier huella patriarcal o -en nuestro caso- dictatorial.

Se trata ahora de retomar los cabos sueltos analizando, novela por novela, donde ha sido posible, por un lado, la “toma de la palabra” de la madre en la narración y, por el otro, el establecimiento de un orden privado y femenino en el cual la hija recupera la relación con quien le ha donado la vida.

En *Conversación al Sur* el espacio de la maternidad está celebrado de dos formas: por una parte, Traba introduce por primera vez a las Madres como personajes de una

novela y esto ya es revolucionario de por sí; por otra parte, la autora proporciona al lector el diálogo entre dos mujeres que parecen consagrarse a madre e hija la una de la otra y que, a su vez, hablan de otras madres y de otras hijas. La madre, o mejor dicho las M(m)adres, ocupa el lugar de enunciación y se propone como figura central del relato, intentando dar su versión del miedo y del terror vivido en una dictadura que obstaculiza también las relaciones: Irene no tiene noticias de su hijo y su nuera embarazada; Dolores ha sido forzada a abortar a fuerza de patadas en el vientre; Elena tiene a su hija desaparecida y se convierte en Madre de Plaza de Mayo. Se asiste en la narración a una búsqueda continua de un lenguaje propio que contraste con el impuesto por el régimen y que logre dar cuenta de la historia no oficial; una búsqueda que parte del espacio del hogar, pero también del arte de la escritura y de la verdad del cuerpo. Sin embargo, se ha constatado que en esta novela ningún lugar privado y ninguna relación es posible; la irrupción final de los militares en el hogar donde las mujeres conversan señala la imposibilidad de tener una “plaza”, “una habitación propia” donde fundar un orden y un medio de comunicación nuevo. Se puede afirmar entonces que la “toma de la palabra” es aquí solamente parcial; su realización completa necesita de un lugar inviolable en el cual las mujeres puedan cultivar la intimidad y restablecer un vínculo con la madre para poder fundar un orden simbólico nuevo.

En *La casa de los conejos* se pueden encontrar algunas afinidades con la obra de Traba, como por ejemplo el peligro y el miedo que caracterizan los lugares públicos externos o el ataque final a la casa por parte de las fuerzas armadas. Contrariamente a *Conversación al sur*, sin embargo, aquí ni siquiera existe la provisoria tranquilidad del ambiente doméstico, constituido de hecho por un espacio ficticio disfrazado de criadero de conejos y detrás del cual se esconde la actividad de una imprenta clandestina. Excepto unas aisladas ocasiones, tampoco en esta novela se producen las condiciones para que se establezca una relación entre una madre, demasiado ocupada en sus tareas políticas, y una hija, sola al punto de relacionarse a las dos mujeres que más le recuerdan la dulzura materna. Considerada la ausencia de la madre, la “toma de la palabra” está aquí dejada en manos de la hija, puesto que el lenguaje de la infancia resulta ser el único mediante el cual Alcoba logra relatar su pasado. La madre es, en definitiva, totalmente ausente tanto de la narración como de la vida de su hija. La autora parece, sin embargo, dejar en el lector un poco de esperanza dado que tanto la madre

como la hija logran salvarse del ataque militar; esto hace esperar que, una vez lejos de la dictadura, también su relación pueda ser salvada.

Se desprende, por lo tanto, que ni en *Conversación al sur* ni en *La casa de los conejos* se lleva a cabo el proceso de instauración de un orden simbólico y un lenguaje nuevo y femenino a partir del cual sea posible recuperar incluso la relación madre-hija. La dictadura continúa siendo imperante y la protección del espacio privado no es posible. Solamente en *Un secreto para Julia* se puede aseverar que el proceso se realiza completamente. En este relato la madre toma la palabra para narrar en primera persona su experiencia con la dictadura y su consecuente relación con la hija. La violencia de su pasado la ha convertido en un sujeto silencioso e impenetrable que hace recaer en la hija toda la culpa de su sufrimiento. Sin embargo, empujada por las preguntas de su hija, cuando llega el momento en que Mercedes decide hacer memoria, Julia está allí para aliviar el dolor de su madre con su caricia. La potencia de este gesto permite que la madre se libre de sus recuerdos y recobre su capacidad hablante, renaciendo en un cuerpo nuevo e incontaminado. El perdón y la salvación de la madre mediante la caricia de la hija constituye la realización de todos aquellos procesos que no se habían producido en las novelas de Traba y de Alcoba. El espacio privado en el cual se desarrolla la íntima conversación entre madre e hija queda aquí inviolado y esto posibilita la instauración de un orden femenino en el cual la hija ha aprendido a amar a la madre y la madre ha aprendido a amar a la hija.

Se concluye entonces que, en los textos analizados, es la dictadura, y la manera de vivir a la cual esta obliga, el motivo fundamental por el cual madres e hijas no logran relacionarse. De hecho, *Un secreto para Julia* es la única novela en que la distancia temporal permite arrinconar el pasado y nacer a nueva vida. Como sostiene José María Punté:

Dos acontecimientos de la historia argentina de las últimas décadas tuvieron incidencia de manera traumática en la reconfiguración del modelo familiar. El primero de ellos fue la violencia política y el sistema represivo de la dictadura que tiene como escenario los años 70.¹⁹⁸

¹⁹⁸ PUNTE, María José: “La mirada de la infancia: nuevas cartografías familiares en los narradores del milenio que asoma”, ob. cit.

Es conveniente añadir que las conclusiones que aquí se han sacado son fruto de unas consideraciones que derivan del análisis de las novelas tratadas. Evidentemente existen numerosas razones que pueden explicar las dificultades y las controversias implicadas en una relación tan compleja como es la que se establece entre una madre y una hija y sobre todo en tiempos más recientes; sin embargo, dejamos a los psicólogos, y a todos los que se ocupan de la mente humana, la difícil tarea de estudiar motivos y encontrar soluciones. Lo que esta investigación se propone, en cambio, es de indagar sobre este vínculo afectivo interesantísimo que une una mujer a la mujer que le ha donado la vida, limitándose al campo literario de la dictadura y de la post-dictadura. Tomando como ejemplo la acción de las Madres de Plaza de Mayo, se ha querido indagar dónde y en qué medida las madres han podido elevarse a protagonistas de su vida, constatando que, si antes eran las madres las que callaban y los hombres los que hablaban, después de la “toma de la palabra” son los hombres los que callan y las madres las que hablan. Se concluyen estas observaciones compartiendo la esperanza de Adrienne Rich y deseando que, una vez acabados los años argentinos del terror, se establezcan las condiciones necesarias para crear “un mondo dove madri forti e figlie forti non costituiscono eccezioni”.¹⁹⁹

¹⁹⁹ RICH, A.: “Madri e figlie”, ob. cit., pág. 228.

BIBLIOGRAFÍA

Obras literarias:

ALCOBA, Laura (2008): *La casa de los conejos*, Buenos Aires, Ed. Edhasa.

SAGASTIZÁBAL Patricia, (2000): *Un secreto para Julia*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana.

TRABA, Marta (1981): *Conversación al sur*, México, Siglo Veintiuno editores.

WOOLF, Virginia (1976): *Moments of Being*, Sussex University Press.

___ (1998): *To the Lighthouse*, Oxford University Press.

Crítica:

BELLINI, Giuseppe (1997): *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Editorial Castalia.

CALVEIRO, Pilar (2004): *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Colihue.

D’ALESSANDRO, Martín: “Los movimientos sociales en la transición democrática. El caso de las Madres de Plaza de Mayo: sentimiento y discurso”, *Revista América Latina Hoy*, n. 20, diciembre 1998, págs. 41-45.

DIOTIMA grupo filosófico (2002): *Approfittare dell’assenza. Punti di avvistamento sulla tradizione*, Napoli, Liguori Editore.

___ (2007): *L’ombra della madre*, Napoli, Liguori Editore.

DOMÍNGUEZ, Nora (2007): *De donde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

- __ (1991) “Un mapa hecho de espacios y mujeres” en SPILLER, Roland (ed. a cargo de): *La novela argentina de los años 80*, Frankfurt am Main, Vervuert, págs. 211-227.
- DOMÍNGUEZ, Nora y PERILLI, Carmen (compiladoras) (1998): *Fábulas del género. Sexo y escrituras en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- FORNÉ, Anna: “La memoria insatisfecha en *La casa de los conejos* de Laura Alcoba” publicado en *El hilo de la fábula*, Revista anual del Centro de Estudios Comparados, n. 10, Santa Fe, Argentina, ediciones UNL, 2010, págs. 65-74.
- FREIXAS, Laura (1996): *Madres e hijas*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- GARCÍA, Mara L.: “Sinécdoque política y el lector comprometido en *Conversación al sur* de Marta Traba”, *Escritos*, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, n. 22, julio-diciembre de 2000, págs. 163-171.
- IRIGARAY, Luce (2007): “Il corpo a corpo con la madre” en *Sessi e genealogie*, Milano, Baldini Castoldi Dalai editore, págs. 17-32.
- LEGAZ, Maria Elena: “Conversaciones y silencios”, Revista *Todas as letras*, São Paulo, v. 14, n. 2, 2012, págs. 15-22.
- MASIELLO, Francine (1997): *Entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora (Estudios culturales).
- MURARO, Luisa (1991): *L'ordine simbolico della madre*, Roma, Editori Riuniti.
- NOVARO, Marcos (2005): *La dittatura argentina (1976-1983)*, Roma, Carocci editore.
- PADOAN, Daniela (2005): *Le pazze. Un incontro con le madri di Plaza de Mayo*, Milano, RCS Libri.

PONIATOWSKA, Elena: “Marta Traba o el salto al vacío”, Montclair State College, *Revista Hispanoamericana*, 51, 1985, págs. 883-897.

REATI, Fernando (1992): *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina 1975-1985*, Buenos Aires, Legasa.

RICH, Adrienne (1977): “Madri e figlie” en *Nato di donna. Cosa significa per gli uomini essere nati da un corpo di donna*, Milano, Garzanti, págs. 221-258.

SABAN, Karen (2011): “Inflexiones literarias en la materia del tiempo. Dos novelas argentinas sobre escritura y memoria”, Universidad de Buenos Aires, *Orbis Tertius*, XVI, págs. 1-9.

_ (2010): “Un carrusel de recuerdos: conversación con la escritora argentina Laura Alcoba” publicado en *Revista Iberoamericana*, X, n. 39, págs. 246-251.

SCACCHI, Anna (ed.), (2005): *Lo specchio materno. Madri e figlie tra biografia e letteratura*, Roma, Luca Sossella Editore.

SERAFIN, Silvana, PERASSI, Emilia, REGAZZONI, Susanna, CAMPUZANO, Luisa (coords.), (2010): *Más allá del umbral. Autoras Hispanoamericanas y el oficio de la escritura*, Sevilla, Ed. Renacimiento.

SILVESTRI, Laura (1996): “Queste donne” en PERASSI, Emilia (a cargo de), *Tradizione, innovazione, modelli. Scrittura femminile nel mondo iberico e americano*, Roma, Bulzoni, págs. 9-34.

__ (2006): “Aprovechemos la presencia: para la creación de una historia en femenino” en REGAZZONI, Susanna y PERASSI, Emilia (coords.): *Mujeres en el umbral. De la iniciación femenina en las escrituras hispánicas*, Sevilla, Ed. Renacimiento, págs. 21- 40.

__ (2006): “Le Madri di Plaza de Mayo o l’«altra storia»” en M. Sestito (ed.), *Attraversamenti, generi, saperi, geografie nella scrittura delle donne*, Forum, Udine, págs. 113-130.

ZUBIETA, Ana María (compiladora) (2008): *De memoria: tramas literarias y políticas: el pasado en cuestión*, Buenos Aires, Eudeba.

Sitios Internet:

ARLT, Roberto (1958): “La madre en la vida y en la novela” en *Aguafuertes porteñas*. Acceso electrónico en la página web <http://es.scribd.com/doc/90175793/30/la-madre-en-la-vida-y-en-la-novela>, consultada el 03-07-2012.

ASCANIO, Celine (2009): “Discurso, memoria y subjetividad: una aproximación a la novela *Conversación al Sur*”, encontrado en la página <http://biblo.una.edu.ve/ojs/index.php/UNAINV/article/viewFile/1005/971> el 25/02/2013.

AVILA, Mariela: “Infancia. Entre nuda vida y lenguaje” encontrado el 20/08/2013 al enlace http://congresofyeenna.net16.net/files/c1_p04.pdf.

BOTTA, Livia: “La relazione figlia-madre nelle prime teorie psicoanalitiche” encontrado el 28/06/2013 en www.webalice.it/livia.botta/scritti/Figlia%20madre.pdf

CARNERO, Silvia: “La condición femenina desde el pensamiento de Simone de Beauvoir”, *Revista de Filosofía A Parte Rei*, 40, julio 2005, págs. 1-8. Acceso

electrónico <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/carnero40.pdf>, consultado el 12/09/2012.

COBAS CARRAL, Andrea: “Memoria, temporalidades y voces narrativas en *La casa de los conejos* de Laura Alcoba”, Universidad de Buenos Aires, CONICET. Acceso electrónico a la página web <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=33> el 02/08/2013.

CODO, BORDA, Juan Gustavo (1984): “Marta Traba: persona y obra”, Buenos Aires, págs. 318-339. Descargado como [traba persona y obra.pdf](#) desde el enlace de la página http://es.wikipedia.org/wiki/Marta_Traba el 04/02/2013.

DOMEDILLA, AMADIO, Ana Rosa: “Recuperar la memoria personal y social a través de la novela contemporánea: María Teresa Andruetto y Laura Alcoba”, consultado el 11/08/2013 en la página <http://amerika.revues.org/3352>.

FELITTI, Karina A. y PUPPO, María Lucía (2004): “Esta relación tan delicada: itinerarios de una madre y una hija en *Una muerte muy dulce* (1964) de Simone de Beauvoir”, Revista de estudios literarios *Espéculo*, Universidad Complutense de Madrid. Acceso electrónico: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/unamuert.html>, consultado el 28/08/2012.

FRECCERO, Gabriella: reseña a Judith Butler, *El grito de Antígona*, encontrado en la página web <http://www.url.it/donnestoria/testi/recensioni/freccbutler.htm> el 20/08/2013.

FUSTER GARCÍA, Francisco: “Cerrando la puerta. Sobre la vigencia de *Una habitación propia* y el feminismo woolfiano”, Revista de filosofía *A Parte Rei*, 48, noviembre 2006, págs. 1-8. Acceso electrónico en la página serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/fuster48.pdf, consultado el 22/07/2012.

HIRSCH, Marianne (2008): “The generation of Postmemory”, Columbia University. Acceso electrónico en la página web <http://facweb.northseattle.edu/cscheuer/Winter%202012/Engl%20102%20Culture/Readings/Hirsch%20Postmemory.pdf>, consultado el 25/07/2013.

KANTARIS, Geoffrey: “The politics of desire: alienation and identity in the work of Marta Traba and Cristina Peri Rossi” publicado en *Forum for Modern Language Studies* [St Andrew’s], vol. 25, No. 3, Julio 1989, págs. 248-264. Acceso electrónico en la página web <http://people.ds.cam.ac.uk/egk10/notes/Peri-frame.htm> consultado el 26/02/2013.

LORENZANO, Sandra (2002): “Conversación con Marta Traba. Entre las palabras y las pieles”, consultado en la página web http://sandra_lorenzano.blogspot.it/2012/02/marta-traba-entre-las-palabras-y-las.html el 07/01/2013.

MURARO, Luisa: “Le genealogie femminili” traducido al inglés por Patricia Cicogna y publicado en Burke-Schor-Whitford (ed.), (1994): *Engaging with Irigaray*, New York, Columbia University Press, Septiembre 1990, págs. 317-333. Acceso electrónico en la página web: http://www.ishtarvr.org/leggi_articolo_ultimo.php?id=34, consultado el 10/09/2012.

OROSZ, Demián: “La memoria no se puede recetar” entrevista con Laura Alcoba en ocasión de la Feria del Libro de Córdoba, 12 de septiembre de 2008. Acceso electrónico en la página web http://archivo.lavoz.com.ar/nota_id=239224 consultado el 10/08/2013.

PADOAN, D.: “Madres in bilico sulla vita”, Librería delle Donne di Milano, encontrado en la página web www.libriadielledonne.it/news/articoli/contrib031201.htm el 20/11/2012.

PELLER, Mariela: “La mirada de la niña. Sobre *La casa de los conejos* de Laura Alcoba”, Universidad de Buenos Aires, CONICET. Acceso electrónico a la página web <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/viewFile/796/698> el 11/08/2013.

PERILLI, Carmen: “De Susurros como gritos. *Conversación al Sur* de Marta Traba”, Junio 2002, consultado en la página web <http://critica.cl/literatura/de-susurros-como-gritos-conversacion-al-sur-de-marta-traba> el 15/01/2013.

PUNTE, María José: [“La mirada de la infancia: nuevas cartografías familiares en los narradores del milenio que asoma”](#), ponencia leída en las *Jornadas (Des)tramando prácticas culturales urbanas desde el género y la sexualidad*, 15 y 16 de Octubre de 2009. Encontrado el 10/08/2013 en la página web <http://www.no-retornable.com.ar/v6/dossier/punte.html>.

ROFFO, Analia: “La madre es una figura ausente en la literatura argentina”, *Clarín* (Crítica literaria), Febrero 1998. Acceso electrónico en la página web <http://edant.clarin.com/diario/1998/02/01/i-02010d.htm>, consultado el 10-08-2012.

ROSEBERG, Martha I. (1985): “Lo que las madres saben”, *Debate feminista*, 1992, encontrado en la página web http://www.debatefeminista.com/descargas.php?archivo=loquel1046.pdf&id_articulo=1046 el 07/01/2013.

SALETTI CUESTA, Lorena: “Propuestas teóricas feministas en relación al concepto de maternidad”, Revista *Clepsydra*, Universidad de Granada, 7, Enero 2008, págs. 169-183. Acceso electrónico www.ugr.es/~esmujer/pdf/Saletti_Cuesta_articulo_revista_clepsydra.pdf consultado el 01/09/2012.

SCIBELLI Sandra, ZANARDO Susy, CAPODIECI Salvatore: “Madri anziane e figlie adulte: quali sentimenti?”, acceso electrónico en la página www.psychomedia.it/pm/lifecycle/elderly/scibelli-zanardo-capodieci.htm consultado el 22/07/2013.

TOMASI, Wanda: “Il pensiero della differenza: Luce Irigaray”, encontrado en la página web <http://www.filosofico.net/irigaray2.htm> el 20/09/2012.

TRABA, Marta: “*Humildemende. Ad majorem mei gloriam*. Los premios menores: el lector secreto, el amigo que manda una carta.” Consultado el 25/06/2012 en la página web <http://www.unla.edu.ar/greenstone/collect/archived/index/assoc/HASHdd69/24ce2139.dir/doc.pdf>

URDANGARAIN, Giovanna (2008): *Cuerpos perdidos, ¿cuerpos recuperados?: Memoria, historia e identidad en la producción cultural post-dictatorial de autoría*

femenina (Argentina, Paraguay y Uruguay). Encontrado el 20/07/2013 en el enlace <http://books.google.it/books?id=KQs5PSqTxuwC&pg=PA22&lpg=PA22&dq=descripcion+de+mercedes+un+secreto+para+julia&source>.

VIANNA, Martha: “*Conversación al Sur: un buen ejemplo de cómo se puede hacer literatura política*”. Acceso electrónico en la página web <http://www.unla.edu.ar/greenstone/collect/archived/index/assoc/HASHdd69/24ce2139.dir/doc.pdf> consultada el 25/06/2012.

VIGNALE, Silvana Silvana (2009): "Infancia y experiencia en Walter Benjamin: jugar a ser Otro", Revista *Childhood & Philosophy*, publicado por el Centro de Estudios Psicológicos de la Infancia de la Universidad de Rio de Janeiro, Vol. 5, n. 9. Acceso electrónico a la página web <http://silvanavignale.blogspot.it/2010/08/infancia-y-experiencia-en-walter.html> consultado el 14/08/2013.

WOOLF, Virginia (2008): *Una habitación propia*, traducción del inglés por Laura Pujol, Barcelona, Ed. Seix Barral. Acceso electrónico en la página web: <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/wilde/habitacion.pdf>, consultada el 02/10/2012.

RINGRAZIAMENTI

Desidero ringraziare in modo particolare le mie docenti, Prof.ssa Susanna Regazzoni e Prof.ssa María Eugenia Sainz Gonzalez, per avermi seguito e incoraggiato durante la stesura di questa tesi.

Ulteriori ringraziamenti vanno alla mia famiglia e al mio compagno di vita, senza i quali non avrei mai potuto portare a termine i miei studi.