

**XXV Jornadas de Investigadores del Instituto de Literatura Hispanoamericana
Facultad de Filosofía y Letras (UBA) - Buenos Aires, diciembre de 2012**

***Imaginarios de la postdictadura: las madres monstruosas
(Sobre *Las pausas exactas*, de Federico Penelas y
Conversiones, de Azucena Galettini)***

Elsa Drucaroff

Universidad de Buenos Aires,

Facultad de Filosofía y Letras.

Instituto de Literatura Hispanoamericana.

Buenos Aires, Argentina

¿Sigue la postdictadura en la literatura argentina? A 36 años de 1976, la pregunta continúa teniendo sentido. Cientos de obras que analizo en *Los prisioneros de la torre* muestran que el pasado ominoso está vivo. El trauma habla en forma oblicua, una y otra vez, en el imaginario literario de quienes fueron ciudadanos después de la masacre.¹ Las desapariciones, torturas, muertes de treinta mil mayoritaria y eternamente jóvenes permanecieron impunes hasta hace poco y acompañaron como fantasmas (¿acompañan todavía?) a los que fueron jóvenes después. Recurre así, en los textos de las generaciones de postdictadura, entre otras manchas temáticas y procedimientos, la *Gestalt* “dos, pero uno muerto”. En ella, un personaje vive junto a una hermana, un amigo, un contemporáneo muerto o misteriosamente ausente, cuyo destino se ignora. A veces la alusión política es explícita o intencional, la mayor parte

¹ Aunque estos dos autores y estas dos obras no están incluidos en ese ensayo, los presupuestos del análisis que sigue están expuestos en *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires, Emecé, 2011.

de las veces no, pero la gran cantidad de obras donde esa *Gestalt* se repite pide ser leída como síntoma.

Cuando el Estado no juzga y castiga, la culpa es colectiva. Esa culpa se lee todavía en las generaciones de postdictadura, aunque tal vez en los últimos dos o tres años empiecen a aparecer obras que ya no se puedan entender desde allí. Pero sí persiste, por ejemplo, en la obra teatral *Las pausas exactas*, de Federico Penelas y en el cuento “Conversiones”, de Azucena Galettini.

Como dramaturgo, Penelas fue inédito hasta este año,² Galettini publicó un tomo de cuentos en 2011.³ Los diez años que separan a Penelas (1970) de Galettini (1981) no impiden que tengan inquietudes generacionales similares. Es que la pertenencia generacional es fundamentalmente cultural, la biología puede participar, pero no es lo que define.⁴

Las dos obras que analizará esta ponencia se generan en la estructura “dos, pero uno muerto”. Aunque *Las pausas...* refiere evidentemente a las víctimas del terrorismo de Estado y en “Conversiones” no se lee de ningún modo un motivo político para la muerte del hijo, ambas tienen la impronta del trauma por los desaparecidos en dictadura: son, a su modo, reflexiones generacionales sobre la imposible relación entre

² *Las pausas exactas* es su primera obra publicada, apareció en Drucaroff, Elsa (comp.), *Panorama InterZona. Narrativas emergentes de la Argentina*. Bs. As., InterZona, 2012. Los números de las citas corresponden a páginas de esta edición.

³ *Lo único importante en el mundo*, Bs. As., El fin de la noche, 2010. El libro fue publicado con un subsidio del Fondo Nacional de las Artes. A este tomo de cuentos pertenece “Conversiones”. Las citas, sin embargo, corresponden a su reedición en Drucaroff, Elsa (comp.), *Panorama InterZona. Narrativas emergentes de la Argentina. Op. Cit.*

⁴ En *Los prisioneros de la torre* me extiendo sobre las posibilidades y los límites del método generacional para el análisis literario y trabajo con las ideas de Karl Mannheim alrededor del concepto de generación como construcción eminentemente cultural. *El problema de las generaciones*, en *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*, ISSN 0210-5233, N° 62, 1993 (Ejemplar dedicado a Karl Mannheim), 193-244.
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=766796>

padres e hijos en estas condiciones, sobre la imposibilidad de hacer el duelo y recibir identidad filial.⁵

¿De quiénes son hijos, los de postdictadura? Nacieron entre treinta mil fantasmas, marcados por la culpa de no ser ni así de rutilantes, heroicos, ni siquiera así de jóvenes. Cargaron con una derrota ajena. Son hijos en falta ante padres dañados. Los textos de Penelas y Galettini se centran en su relación con sus madres: madres lastimadas que no saben dar identidad, e hijos o nietos que se someten a *conversiones* para intentar obtenerla:

En *Las pausas...*, Jose acepta que la vieja y autoritaria Paula lo convierta en José, y después le propone ser llamado Claudia, la hija desaparecida que pareciera ser su madre. Así puede ser él y convertirse simultáneamente en la pérdida de Paula, el objeto de deseo de Paula.

Pero la anciana se niega a reconocer (nombrar) a ese joven que quiere hacerle saber lo que nunca logra decirle claramente: es su nieto, hijo de Claudia. Con tal de obtener algún lugar en Paula, para Paula, Jose no sólo acepta cambiar de nombre a José, también simula querer un trabajo: Paula busca un hombre que le lea en voz alta el texto que ella quiere, con las pausas que ella indica, y Jose se presenta como aspirante al puesto.

Por su parte, el personaje que “Conversiones” llama “el adolescente” acepta transformarse en su hermano, en el hijo que ha muerto. Le dice a su madre: “me tendría que haber muerto yo” (69). *Los prisioneros de la torre* muestra cómo en la *Gestalt* “dos, pero uno muerto” que llamativamente habita los imaginarios de la nueva

⁵ Este trabajo no ignora el rechazo postmoderno al concepto de identidad pero se niega a usar de modo indiscriminado y acrítico este interesante cuestionamiento, tal como a veces se propicia. En el contexto histórico-político de las desapariciones forzadas, seguidas de tortura y asesinato, que realizaron estados dictatoriales en América Latina, la reivindicación de la identidad de las víctimas es clave.

narrativa, se lee una estructura inconsciente aún más siniestra: “dos, pero el muerto tendría que ser yo”.

En el final de *Las pausas...*, las conversiones caen. Jose, el rebelde, sale de escena sin convertirse pero sin obtener reconocimiento, aunque haya sembrado crisis en ese precario orden que forjó la anciana con su negación. En el final de “Conversiones”, la madre ha logrado transformar al hijo en su hermano muerto. Es decir, en las dos obras, la madre, en duelo eterno e imposible por su descendencia muerta, se enfrenta con su descendencia viva, y la rechaza.

El procedimiento estético de *Las pausas exactas* es la alegoría. Como mostró Idelber Avelar, la relación alegoría-duelo-postdictadura es enorme y potente.⁶ No resumiré acá el complejo planteo de Avelar, quien sostiene que el duelo irresuelto en las recientes postdictaduras de los países latinoamericanos hizo de la alegoría un procedimiento privilegiado. En *Las pausas...* lo alegórico nace a partir del voluntario artificio no realista de su situación teatral: las marcaciones rígidas y las descripciones de la didascalia piden una lectura metafórica. Por ejemplo, Jose (35 años) es descripto como “andrógino” (57), y en un momento es llamado “Claudia” por la anciana; Albita, de 25, parece la mucama sometida a la vieja, y sin embargo todo indica la posibilidad de que sea la hija de Claudia, a la cual Paula crió; por otra parte, Paula hace que le lean una y otra vez un mismo texto que se repite en la obra. Éste habla de la destrucción de cualquier marca que señale al pasado, Paula exige un control absoluto sobre la voz que lee, le indica “las pausas exactas” que hay que hacer al decirlo. Estamos ante situaciones enigmáticas, no realistas: una escena trascendente, en tanto propone un “algo más” que sobrevolaría en cada elemento. Lo curioso es que la escena se construye como alegoría de lo mismo que cuenta: el hecho de que una madre en duelo eterno por asesinatos impunes (la obra fue escrita en 2002) esté

⁶ Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2000.

imposibilitada para dar identidad a los hijos de la postdictadura no puede leerse como una anécdota puntual, y menos como descripción de una integrante de las Abuelas de Plaza de Mayo, cuya labor es exactamente la contraria; entonces pide leerse como la expresión de un síntoma social, de los efectos de un trauma terrible.

La situación que insinúa la obra es alegórica en tanto simboliza un relato colectivo mudo de las generaciones de postdictadura.

Las pausas... nunca podría ser realista (como lo es "Conversiones") pero sí podría (igual que en "Conversiones") relatar algo no político. Cuando Paula habla, rencorosa, de los "gestos torcidos", "de perra perdida", que habría tenido Claudia en su juventud (64), podríamos entender la "torcedura" como alusión, por ejemplo, a que la hija se prostituyó. Pero un objeto-grieta irrumpe de pronto en escena y deja filtrar con potencia lo político: el pañuelo blanco. Pocos objetos más obvios para una alegoría.

Las pausas exactas logra generar con lo obvio algo nada obvio: el anti-pañuelo, un pañuelo que literalmente Paula pisotea en escena, uno que ella no bordó, que bordó Jose, como él cuenta, mostrando que se hizo cargo generacional de una tarea que no era suya. Es cierto que después, desnudada por la verdad, Paula admite haberlo hecho ella también, pero esto no borra la imagen espantosa del hijo huérfano que debe labrar el pañuelo porque cree que su abuela no lo hizo. En este punto, insisto, el personaje de Paula y la obra toda no pueden entenderse como alegoría de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo sino de una complicidad social frente a la impunidad.

Curiosamente estamos ante una alegoría que usa procedimientos más metonímicos que metafóricos, como si el caso aparentemente excepcional, el no conocido (la abuela que niega a su nieto), sirviera para proponer no una "parte por el todo" sino una metáfora del trauma de dos generaciones, de un duelo no resuelto en la memoria colectiva que busca decirse y habla, como diría Avelar, en escrituras encriptadas.

Escrituras encriptadas de lo que la psicología conoce como duelo encriptado: como el objeto muerto está enterrado vivo, el objeto reaparece en Jose ("sus gestos torcidos",

“su boca tan igual” 64) y también en “el adolescente” del cuento de Galettini, que desordena el cuarto como lo desordenaba su hermano.

Ya que el hermano de “Conversiones” “no va a volver” (69), el vivo *vuelve*, (se) *vuelve* el muerto y produce un desorden muerto, uno que no irrita de verdad a la madre, que la hace sonreír, condescendiente: el desorden que los jóvenes deberían producir pero ya no producirán nunca.

“Todo vuelve” se dice en *Las pausas...* “Ahora volvés con esa boca, esos ojos. Tan tuyos. Tan...”, reprocha Paula (65). Como los espectros, como el sentido en la alegoría: críptico, muerto detrás de un discurso significativo, muerto como está muerta la estética de un intertexto explícito en la alegoría de Penelas: el notable film de Hitchcock, *El hombre que sabía demasiado*, pero sobre todo su canción *Qué será, será*, que entona Doris Day con la edulcorada y reconciliada ideología del cine norteamericano de los '50.⁷

“Todo vuelve”, en *Las pausas exactas*, mientras se lo niega, mientras no se cede a “la tentación del recuerdo” (como reza el texto que se hace leer y releer Paula), sino que se actúa como si no hubiera nada que recordar: la madre de “Conversiones” limpia el cuarto del muerto todos los días para que sea el cuarto de un vivo que ensucia, para que haya que ocuparse, no acordarse, y se pone furiosa cuando el hijo sobreviviente le recuerda que ese cuarto *era*, no *es*, de su hermano (69).

Por su lado Galettini, con su realismo filiado en la narrativa norteamericana sureña, alejado estéticamente de *Las pausas...*, elude en “Conversiones” la alegoría pero no la tensión dramática, ni los silencios, ni la potencia simbólica de ciertas imágenes. Por ejemplo, “el adolescente” es obligado a ayudar al padre a pintar las sillas de jardín: blanco sobre rojo, el óxido de la memoria sangrienta, insoportable, se cubre de blanco

⁷ La canción es de Jay Livingston y Ray Evans y se publicó en 1956. En el mismo año la canta Doris Day en *The man who knew too much*, el film de Alfred Hitchcock que protagoniza junto a James Stewart.

prolijo. He aquí el quiebre de la transmisión del pasado, la imposibilidad de dejarlo ver, contarlo en el presente; esa es otra mancha temática que atraviesa a los “prisioneros de la torre”. Así como en *Las pausas...* Paula jamás es nombrada como “la abuela”, el lúcido narrador de “Conversiones” parece intuir que quien no transmite no puede ser llamado padre o madre, y quien no se filia en esa transmisión no es hijo; por eso también rehúsa establecer los vínculos familiares entre los tres personajes: los llama “el adolescente”, “la mujer”, “el hombre”. Los vínculos no se pronuncian; los vínculos están demasiado enfermos. Por eso nadie tiene nombre, salvo el muerto: Mauricio.

En las dos obras las madres son monstruosas porque, como diría Luisa Muraro, no hacen orden simbólico.⁸ Es que reniegan de su función: reconocer, dar nombre. Y no pueden dar identidad porque, en el duelo no hecho, el objeto perdido incorporado pero no introyectado impide que se reconozca al descendiente que quedó. Los muertos nunca introyectados, sepultados vivos, rugen desde su tumba y obturan la voz y la existencia de los jóvenes que deben seguir viviendo. Pero es difícil concebir futuro mientras el pasado aúlla. En este sentido, la canción *Qué será, será* puede leerse como la respuesta atroz de una madre terrible que no puede tranquilizar, no puede prometer futuro. *The future is not ours to see*, explica, implacable, Doris Day, y así cantan Albita y Jose ante Paula, en *Las pausas exactas*.

En las dos obras. los descendientes vivos exigen su derecho a existir, gritando ante las madres sordas que ellos no están muertos, y reciben idéntica respuesta: violencia física represiva. Cuando Jose propone a Paula llamarse Claudia, “el nombre prohibido” (64), llega la cachetada; cuando el adolescente corrige la condición de existencia de

⁸ En la sociedad falo-logocéntrica el padre lega el apellido pero sin reconocerlo, la misma cultura deja en la madre la tarea real de *nombrar* en el sentido de pronunciar por primera vez, para el hijo, los significantes que condensarán su identidad, el nombre con el que le da la bienvenida, reconociéndolo en un orden simbólico previo al que instaurará la ley del padre. La madre opera *haciendo* orden simbólico para sus hijos e hijas, transmitiendo lenguaje y nombre. Contra lo que plantea Lacan, la autoridad de la madre no precisa de la helada ley del padre para evitar la psicosis. Cf. Muraro, Luisa. *El orden simbólico de la madre*. Madrid, Horas y HORAS, 1994. Desde otro camino, León Rozitchner llega a conclusiones coincidentes. Cf. Rozitchner, León. , León. “La Mater del materialismo histórico (De la ensoñación materna al espectro paterno)”, mimeo, 6 pp. y Rozitchner, León. “Edipos”, en Revista *Topía, psicoanálisis, sociedad y cultura*, año XV, N° 48, Buenos Aires, noviembre 2006.

su hermano diciendo “era”, no “es”, llega la cachetada. Hay que acallar al que se atreve a ser cuando el muerto no ha terminado de morir.

En ambas obras la descendencia sobreviviente es despreciada, no alcanza las expectativas maternas. Como lector, Jose no es lo que Paula “busca” (61), lo que “espera” (62); la madre de “Conversiones” trata al adolescente como un vago que duerme hasta tarde, le prohíbe salir a andar en bicicleta y lo hace estudiar química, materia que ya no le gusta (dice ella) porque no se la explica más Mauricio (68), el hermano perfecto, el que a diferencia de él, “estaría levantado desde las siete” (67) Los que viven no sirven, deberían estar muertos en lugar de los muertos.

A menos que, como Albita, respondan con sometimiento casi total. Con reminiscencias de la Laura de *El zoo de cristal* de Tennessee Williams (sutil intertexto de *Las pausas...*), Albita, la nieta que no se perdió, tampoco recibe identidad. Parece una sirvienta y su reconocimiento es ambiguo: a través de un reflejo.

“ALBITA: No le gusta a la señora Paula que suene la música. Pero yo canto. Ella sabe. Me deja cantar. Cuando plancho. Pero no muy fuerte. Bajito. Una vez la vi por el reflejo del vidrio de la ventana. Me espiaba. No me animé a mirar más el reflejo. No sé si me mira siempre. Es muy silenciosa. Y yo no quiero mirar el reflejo. Me da miedo que se dé cuenta. Que la descubra espíandome. Por eso canto bajito. Para que venga a espíarme. Me dan ganas de llorar. Yo sé que me espía. Y me dan ganas de llorar porque siento que me quiere.” (64)

Podemos pensar que Jose, por su edad, llegó a convivir con su madre desaparecida, Claudia⁹, y tal vez empezar a crecer afuera de ese círculo de dolor y silencio le permitió la rebeldía con la que irrumpe en la escena, a donde llega con su propio discurso, sus propias pausas, sus alternativas al texto “oficial” de la decisión de olvido

⁹ Debo esta inferencia a la lectura de la didascalia que hizo mi alumna Laura Destéfanis.

que se hace leer la vieja (un texto de enorme belleza que no en vano alude al dr. Frankenstein, el padre que no reconoce al hijo, y al fuego que quema para siempre toda la memoria). Pero Alba creció oprimida por el duelo encriptado y es apenas Albita, no logra ser sol que asoma. Su condición de mujer habla alegóricamente de una opresión mayor. Ella lee y cumple con las pausas exactas, no hace asomar lo nuevo, aunque lo intenta: canta. Pero Paula sentencia: “Eso no es cantar. Es darse ritmo” (61).

Como con el “era” versus el “es” de “Conversiones”, en *Las pausas...* también se lucha por imponer significantes puntuales. En lugar de leerle lo de siempre, Jose propone contar una “historia conocida” que “no inventa”, que “a lo mejor Paula conoce” (59) En “Conversiones”, por su parte, hay un libro de química del hermano muerto que la mujer ordena leer, pero el adolescente toma *otro* libro del hermano, y esa es la situación en la que recibe la cachetada.

La palabra prohibida vuelve. En *Las pausas...*, diciéndose desde Hitchcock y *El hombre que sabía demasiado*, una película donde el hijo es el secuestrado, pero por las acciones políticas de sus padres. Es una palabra que podría recuperarse si la madre, con su canto, permitiera la anagnórisis, el reconocimiento, como ocurre en el film. Pero “en esta casa no se canta”, prohíbe Paula (60).

Esa película es, en cierto sentido, esa escritura tirada al basurero de la historia donde, según Avelar –que cita a Benjamin- yace la alegoría. Avelar también llama a la alegoría “resabio del mercado”: *El hombre que sabía demasiado* es un film que fue a su vez motivo de *remake*, es mercancía cultural desechada, jeroglífico muerto que deja leer lo que está enterrado vivo. La escena donde el canto de Doris Day le permite al niño secuestrado descubrir que su mamá está en la misma casa, el canto de la anagnórisis (una donde el hijo invierte lo que debería ocurrir: que fuera la madre quien

lo reconociera a él), se vuelve alegoría social argentina. Sólo en Hollywood ése puede ser un reencuentro feliz.

Nietos únicamente biológicos, negados porque se creció en otra identidad. Es decir: nietos no nietos, alegorías ellos mismos de un vínculo que debió existir y no existe, ruina de la Historia que nuestra descendencia sobreviviente denuncia: estos hijos “saben demasiado”, como sabe el adolescente de “Conversiones” sobre el deseo (social) filicida cuando dice: “me tendría que haber muerto yo”.

Porque quien queda vivo (no el resto muerto, no el fantasma, no el cuarto immaculado, no el adorno quemado o la foto vuelta cenizas, o el whisky que permite el olvido que se mencionan en el texto que se hace leer Paula todo el tiempo) señala que la vida sigue. Y la alegoría precisa que no siga.

Las pausas exactas fue rechazada varias veces por “Teatro de la Identidad”;¹⁰ la producción literaria enorme y tan rica de postdictadura fue negada durante dos décadas. Estos dos hechos pueden leerse tal vez, en sí mismos, como un relato alegórico de una sociedad a la que le cuesta mucho tolerar *que haya otras pausas, otra puntuación, para contar el trauma de la historia reciente.*

Hoy, que el Estado se haga cargo de castigar y enterrar a los muertos de la patria (ya materialmente, con las investigaciones de los restos humanos cuya identidad puede develarse, ya al menos simbólicamente, con el castigo a los asesinos), es la posibilidad de que los relatos vuelvan a ponerse en movimiento, los adolescentes

¹⁰ “Teatro por la identidad” (TxI) es un ciclo anual organizado en Argentina desde el año 2000, que se ha presentado en otros países también. Como se define en su página web, se trata de “un movimiento teatral de actores, dramaturgos, directores, coreógrafos, técnicos y productores que se inscribe dentro del marco de teatro político y es uno de los brazos artísticos de Abuelas de Plaza de Mayo. Un movimiento cuyo objetivo es hacer nuestra la búsqueda de nuestras queridas Abuelas quienes desde hace más de tres décadas siguen el rastro de cuatrocientos jóvenes que aun tienen su identidad cambiada.” TxI “nació en la profunda necesidad de articular legítimos mecanismos de defensa contra la brutalidad y el horror que significan el delito de apropiación de bebés y niños y la sustitución de sus identidades de un modo organizado y sistemático por parte de la dictadura militar. Delito que aun hoy continúa vigente. TxI en su esencia apela a la toma de conciencia y la acción transformadora de cada uno de nosotros como ciudadanos de un país que aun no ve cumplidos los deberes y derechos básicos de su pueblo.” <http://www.teatroxlaidentidad.net/default.asp>

elijan sus libros y vayan en bicicleta de espaldas a sus padres y a ese dolor que, por fin, empieza a sepultarse.¹¹

¹¹ A cinco años de escrito este trabajo es necesario señalar la gravedad de los retrocesos que se han dado desde diciembre de 2015 en el urgente camino de memoria, verdad y justicia respecto del pasado traumático de la dictadura militar.