

Inti: Revista de literatura hispánica

Number 89

*Dossier: La Literatura de Resistencia a la
Violencia Urbana, Coordinan, María Rosa Lojo y
Marcela Crespo Buiturón*

Article 1

2019

El silencio de las ciudades en la última dictadura militar: Marta Traba y María Rosa Lojo en contrapunto

Marcela Crespo Buiturón

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Buiturón, Marcela Crespo (April 2019) "El silencio de las ciudades en la última dictadura militar: Marta Traba y María Rosa Lojo en contrapunto," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 89, Article 1.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss89/1>

This Dossier is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

EL SILENCIO DE LAS CIUDADES EN LA ÚLTIMA DICTADURA MILITAR: MARTA TRABA Y MARÍA ROSA LOJO EN CONTRAPUNTO

Marcela Crespo Buiturón
CONICET - Instituto de Filología y
Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” (UBA)
Universidad del Salvador

... solo el silencio ofrece la posibilidad de evitar los automatismos del lenguaje.

Lisa Block de Behar, *Una retórica del silencio*.

El silencio puede entenderse perfectamente como opuesto a la palabra, si nos olvidamos de que, sin silencio, no habría palabra... de que no son dos polos opuestos, sino dos elementos primordiales y de necesaria reciprocidad que constituyen el lenguaje.

Lisa Block de Behar sostiene, al estudiar los mecanismos de la lectura, que entiende por retórica del silencio “específicamente el silencio de la lectura, la suspensión de la voz por una palabra que no se articula, que no se dice, pero que está presente” (1993: 11). En este abordaje, voy a considerar esta retórica, retomar alguno de sus postulados, pero operando un cambio relevante. Lo que me interesa es esa presencia de la ausencia: la palabra que no se dice, que no se escribe, pero que está en la novelística argentina escrita por mujeres que tematiza la última dictadura militar, y que nosotros intuimos en la lectura.

En este ejercicio solo atenderé este planteamiento en dos novelas: *Conversación al sur*, de Marta Traba, y *Todos éramos hijos*, de María Rosa Lojo, pero entiendo que podría extenderse a otras muchas, de diferentes procedencias dentro del país, tales como *Lengua madre*, de María Teresa Andruetto; *Viene clareando*, de Gloria Lisé; *El silencio de Kind*, de Marcela

Solá; *El resto no es silencio*, de Carmen Ortiz; *El Dock*, de Matilde Sánchez; por nombrar solo algunas.

Cuando Sartre, en su famoso texto *Qué es la literatura*, habla del silencio, afirma:

El silencio del autor es subjetivo y anterior al lenguaje, es la ausencia de palabras, el silencio indiferenciado y vivido de la inspiración, que la palabra va a particularizar después, mientras que el silencio producido por el lector es un objeto. Y en el interior mismo de este objeto hay aún otro silencio: lo que el autor no dice. Se trata de intenciones tan particulares que no podrían tener sentido fuera del objeto que la lectura pone de manifiesto [...]. No basta decir que no han sido expresadas: son precisamente lo inexpresable. (69-70)

A pesar de que no acuerdo con la relación que establece Sartre entre silencio y palabra, porque pareciera que el silencio –un algo informe– es traducido –particularizado– por la palabra, me parece atractiva la idea de que aquel evidencia lo inexpresable, aunque para las autoras analizadas en este ensayo, esto último consista en aquello que surgirá como resultado de una operación –bastante elaborada– de impugnación de la palabra domesticada. En las novelas consideradas, como decía Orlandi: “as próprias palavras transpiram silêncio. Há silêncio nas palavras... [las propias palabras transpiran silencio. Hay silencio en las palabras...]” (11-12), es decir que hay algo que todavía no puede expresarse, pero que, de alguna manera, ese silencio evidencia. Nosotros, lectores, podemos intuirlo surgiendo de las palabras.

Parece quedar claro, desde una primera lectura de las novelas de Traba y Lojo, que ambas desarrollan una serie de estrategias narrativas que pretenden evitar “la desapropiación de su palabra” (Gaillard, 1978: 283), el que otro hable por su boca. Pero esta postura, en ocasiones, demanda el ejercicio de un tipo de silencio que, tal vez, corre el riesgo de ser considerado una actitud de indiferencia o asentimiento frente los hechos que inspiran sus novelas. Decidir callar porque, de hablar, se utilizarían las palabras de otro no es lo mismo que reafirmar estas últimas u omitir la voz propia, opciones que podrían considerarse formas del silencio como alienación.

De eso se trata, en el fondo: de dos mujeres, escritoras, que buscan su voz en medio de discursos dogmáticos.

Marta Traba, nacida en 1930, aborda con pronta decisión el tratamiento de la última dictadura militar. Su novela *Conversación al sur*, en el que dos mujeres recuerdan sus vivencias en época de dictaduras en Argentina y Uruguay, se publica en México, en 1981, es decir, en pleno régimen militar de ambos países.

Por su parte, María Rosa Lojo, más de dos décadas menor que la anterior, publica *Todos éramos hijos* en 2014, en un tiempo de maduración de una inquietud que ya había asomado en su primera novela *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste*, de 1987. En ambos textos, una familia de los bordes de la ciudad, vivencia los hechos de la dictadura argentina, en diálogo permanente con la franquista española.

Dos generaciones, dos estilos narrativos, un planteamiento común: el silencio de sus protagonistas mujeres no es sólo producto de la represión, sino que se constituye como estrategia de cuestionamiento a los dogmatismos y totalizaciones de sentido que se operan en los discursos de la dictadura, no solo provenientes de las fuerzas militares, sino también de sus oponentes. En ambos casos, la voz hegemónica masculina obtura la femenina. Desde el silencio, esta última intenta cobrar corporeidad textual mediante lúcidas estrategias narrativas. Es el propósito de este ejercicio, entonces, pensar cómo éstas logran deconstruir el discurso hegemónico y evitar sus automatismos.

Las autoras: dos generaciones, dos estilos, una misma preocupación

... callarse es resistirse a hablar y, por eso, hablar todavía.

Jean Paul Sartre, *Qué es la literatura*.

Resulta, como poco, peculiar que dos autoras que han tenido una producción ficcional y ensayística bastante profusa y exitosa, pocas veces sean incluidas en las compilaciones del canon de la literatura de la dictadura y del exilio.

Tanto Marta Traba como María Rosa Lojo nacieron en Buenos Aires. La primera en 1923 y la segunda en 1954. Ambas hijas de emigrantes españoles, ambas estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Traba dedicó gran parte de su vida al estudio y crítica del arte, además de escribir ficción, mientras que Lojo emprendió, paralelamente a la creación literaria, la carrera de investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina (CONICET). Con la experiencia de numerosos viajes e intercambios culturales, las dos escritoras cuentan con una prolífica producción.

Entre los ensayos más relevantes de Traba, dedicados especialmente a la historia del arte, podemos citar: *El museo vacío* (1958), *Arte en Colombia* (1960), *Seis artistas contemporáneos colombianos* (1963), *Los cuatro monstruos cardinales* (1965), *Historia abierta del arte colombiano* (1968), *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas (1950-1970)* (1973), *Mirar en Caracas* (1974), *Mirar en Bogotá* (1976) y *Museo de arte moderno* (1984).

Lojo también tiene una considerable obra ensayística, orientada al estudio de la literatura argentina. Entre otros títulos: *La "barbarie" en la narrativa argentina siglo XIX* (1994), *El Símbolo: Poéticas, Teorías, Metatextos* (1997), *Sábado: en busca del original perdido* (1997), *Los "gallegos" en el imaginario argentino* (2008), *Identidad y Narración en carne viva. Cuerpo, género y espacio en la novela argentina 1980-2010* (2010), junto a varias ediciones críticas de textos olvidados por el canon literario argentino.

Con respecto a su producción ficcional, ambas han cultivado preferentemente el cuento y la novela, aunque también han incursionado en la poesía (más Lojo que Traba). En las dos escritoras, son notorios los puntos de encuentro entre su obra ficcional y ensayística.

Traba ha publicado las novelas *Las ceremonias del verano* (1966), *Los laberintos insolados* (1967), *La Jugada del día sexto* (1969), *Homérica Latina* (1979), *Conversación al sur* (1981), *En cualquier lugar* (1984) y *Casa sin fin* (1987); y los volúmenes de cuentos: *Pasó así* (1968) y *De la mañana a la noche* (1986).

De Lojo pueden citarse las novelas *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste* (1987), *La pasión de los nómades* (1994), *La princesa federal* (1998), *Una mujer de fin de siglo* (1999), *Las libres del Sur* (2004), *Finisterre* (2005), *Árbol de familia* (2010), *Todos éramos hijos* (2014); los volúmenes de cuentos *Marginales* (1986), *Historias ocultas en la Recoleta* (2000), *Amores insólitos de nuestra historia* (2001), *Cuerpos resplandecientes. Santos populares argentinos* (2007), y otros textos poéticos o de géneros híbridos.

Lo interesante para el abordaje de las novelas seleccionadas es que tanto una como otra de las autoras han sido contemporáneas a la última dictadura militar, pero desde diferentes espacios y enfoques: Traba, ya adulta, residía en Colombia (allí también tuvo que enfrentar, con grandes dificultades, la dictadura de Carlos Lleras Restrepo) y viajaba por diferentes ciudades latinoamericanas y europeas junto a su marido, el crítico literario Ángel Rama; Lojo, aún bastante joven, en la misma Buenos Aires, conviviendo con un exiliado republicano español, su padre, que había escapado de la dictadura franquista. Ambas experiencias marcarán definitivamente la visión de estas escritoras de los gobiernos de facto, especialmente de los discursos que los explican e historian.

Las novelas: sus protagonistas y escenarios

Conversación al sur conjuga varias voces narrativas, dialogando estrechamente hasta el punto en que, por momentos, se pierde noción de a quién pertenece cada voz. En principio, dos mujeres conversan en una casa de Montevideo, Uruguay. Se conocieron hace cinco años y transitaron experiencias de alto riesgo en ciudades clave de las dictaduras del cono sur (Buenos Aires y Montevideo). La mayor, Irene, es una actriz madura,

que se niega a recordar, interpelada por Dolores, una joven militante, que no es más que la memoria encarnada. Otras voces femeninas, madres como ellas, intervienen en los diálogos que sobreviven al olvido. Juntas reconstruirán la memoria de un genocidio, en el que las mujeres, aún desde el silencio, ofrecen una mirada otra sobre los hechos.

Todos éramos hijos, título con un amargo sabor a protesta, focaliza el relato desde la mirada de los hijos, aunque la maternidad y la paternidad también son, desde luego, presencias ineludibles. *Frik*¹ es su protagonista. Como lo sugiere su apodo, es una niña extraña, que crece con miedo, no solo a la violencia política que se va desatando en su ciudad natal, sino a los dogmatismos que intentan definir bandos y decidir de qué lado y modo debe enfrentar la dictadura. Y no menos perturbador: en qué debe creer. Como peculiaridad, la política y la religión, en esta novela, son puestas en discusión y sospecha: ¿cómo hacer política?, ¿qué rol cumplió la lucha armada y con qué consecuencias?, ¿qué participación le cupo a la religión oficial del Estado?, ¿qué otros modos de vivir el compromiso religioso surgieron durante la dictadura?, ¿qué discursos dogmáticos y totalizadores de sentido interactuaban durante el Proceso Militar y luego del mismo?, entre otros cuestionamientos.

Hay en ambos textos un sutil diálogo entre los espacios privados (la casa de Irene en Montevideo y la de la familia de Frik en Buenos Aires) y los públicos (sobre todo, las calles y las plazas de aquellas ciudades y los teatros). Una escenificación del horror va cobrando forma en unos y otros, desdibujando los límites entre lo privado y lo público, pero también entre la realidad y la ficción, como elementos novelescos, operando una teatralización de las ciudades², creando ficciones dentro de las ficciones.

En el tema que me ocupa, las ciudades y las casas son habitadas por diferentes formas del silencio: como producto de la represión, del miedo, de la omisión; como posicionamiento político; o como búsqueda de la propia voz, eclipsada por los discursos hegemónicos. También hay otro modo peculiar del silencio: aquel que opera entre las palabras –a veces, metamorfoseado en imágenes y sonidos– y que posibilita su surgimiento en diálogo con ellas, emergiendo así nuevos discursos.

En los dos siguientes apartados, pondré de relieve algunas ideas que surgen de los textos ficcionales mismos, por entender al arte en general y la literatura, en este caso y en particular, como un discurso que puede dialogar con los de diferentes disciplinas, incluyendo la teoría literaria. Al final, en las conclusiones, intentaré emprender ese diálogo posible.

Conversación al sur, de Marta Traba

El charco empezó a generarse en los últimos compases del Himno Nacional. “¡O juremos con glo-riaaa morir! ¡Ooo jureemos con glooria morir! ¡Ooooo jureemos con gloo-ria mo-rir”. Entonces sintió deslizarse, muslos abajo, un chorro fino y cálido (que se parecería, años más tarde, a la rotura de la bolsa previa al parto), empapando la ropa interior de algodón blanco...

María Rosa Lojo, *Todos éramos hijos*.

Para el abordaje de esta obra, he seleccionado tres escenas –digo “escenas”, en consonancia con la idea antes presentada de teatralización– en las que es posible pensar la peculiar concepción del silencio que platea Marta Traba en su novela.

La conversación se inicia con las adiestradas palabras de Irene, la actriz que domina la escena, frente al silencio (¿timidez?, piensa ella al principio) de Dolores. Poco a poco, las paredes de la casa van acogiendo amigablemente a las dos interlocutoras. “Las dos comienzan a hablar al mismo tiempo y las dos se callan, riéndose” (23).

El ejercicio de memoria comienza en otra casa de Montevideo, la de Luisa, cinco años atrás. Como había sospechado Irene apenas llegar Dolores, la conversación estaba siempre minada de peligros: “Quisiera preguntarle por Tomás pero se cohíbe; ésta es la peor parte desde que ha vuelto a Montevideo, preguntar por gente que de fijo ha muerto, ha sido torturada o ha desaparecido” (24). Se abre a cada momento un espacio de silencio entre ambas, que Dolores sabe traducir en palabras: “Como si adivinara, la muchacha dice: Tomás está preso” (24). Al silencio del miedo, la palabra que lo define.

En ese primer episodio rememorado, la salida a la calle, la huida de la policía y el refugio en el teatro clausurado se suceden vertiginosamente. Las voces susurradas en la penumbra del escenario exorcizan el estallido de las bombas. “Dolores la empujó silenciosamente por el pasillo de la platea. Atravesaban un teatro vacío. Del otro lado salieron a un vestíbulo completamente negro” (35). Afuera, toda la ciudad se juega en claroscuros, donde la oscuridad y el silencio se erigen siniestramente como refugios y trampas.

Nuevamente en la casa, la primera de esas tres escenas que elegí: Dolores e Irene conversan. Es curioso cómo entre las conversaciones que sostuvieron y ahora vuelven a entablar –las de cinco años antes y las del presente narrativo–, van entretejiendo la historia, complementándose, enlazando silencios y palabras:

-Supongo que estarás embarazada.

La muchacha se sonrojó intensamente y miró a la mujer con cierta hostilidad.

-¿Por qué lo suponés?

-Porque todos los chicos revolucionarios que conozco están cargados de hijos.

-¡Qué le vamos a hacer! A lo mejor calculamos que hay poco tiempo.

“Siquiera no dijo que hay que preparar los futuros cuadros”, pensó con desgano. [...] La acción reemplazaba a la conversación; la disciplina de grupo a los goces individuales. “Les va a ir peor que a los perros”, pensó. [...] ¿Qué decía Dolores? Dejó de oír su conversación banal. No le importaban un comino sus sordideces. Nacería el chico y meterían la cuna en la cocina o en el baño. [...] La madre se ocuparía del crío, maldiciendo, mientras ella corría a las reuniones clandestinas. Y la vieja tendría razón; ¿qué derecho tenían de joder a los demás cargándose de críos cuando no podían ni mirarlos? (41-42)

En esta breve conversación del pasado, que se rememora desde la conversación del presente, es posible identificar varias bases tópicas que se impusieron en esa época: la maternidad/paternidad entendidas como un acto político, la palabra desesperanzada de los padres frente al fervor de los hijos revolucionarios, el discurso mesiánico de los militantes, el dolor y el reclamo de los hijos que se sintieron desplazados por la causa política de sus padres, el adoctrinamiento de la militancia, la polémica decisión de emprender la lucha armada como forma de resistencia, entre otros.

Resulta pertinente, entonces, analizar lo dicho y lo callado en estas conversaciones. En este lúcido entramado de discursos directos e indirectos (¿los directos pertenecen al pasado y los indirectos, al presente de esas conversaciones? No siempre, ni del mismo modo³), Irene plantea un cuestionamiento a la voz hegemónica de la militancia armada. Una audaz y transgresora postura para una escritora contemporánea a las últimas dictaduras latinoamericanas, que fue perseguida por los militares y defendida por la resistencia colombiana, bajo el gobierno militar de Carlos Lleras Restrepo.

Irene parece erigirse como el personaje burgués, que se protege en un mundo de objetos familiares, que se niega a enfrentar la memoria del pasado vivido cinco años atrás. Pero hay en ella una arista que se va desentrañando a lo largo de la conversación: ¿por qué teme a la memoria? ¿Es el pasado lo que realmente la perturba? ¿La paraliza lo que ha vivido o lo que sabe –por haberlo presenciado y protagonizado tiempo atrás– que su hijo puede estar viviendo en Santiago de Chile con su mujer embarazada? Esta idea tiene su correlato en la carta que Victoria, la hija militante de su amiga Elena, le escribe contándole su felicidad, “algo así como haber descubierto por qué diablos estaba uno

sobre la tierra" (77). Es entonces que Irene comprende que "era Elena, y no Victoria, la que me importaba porque Elena era, de alguna manera, yo misma, con un hijo de casi la misma edad que estaba por largarse para Chile, a pesar de todas mis dudas y aprensiones" (77).

La ecuación aquí podría plantearse de este modo: hay algo que se cifra en la maternidad como espacio –en gran medida silencioso: las madres no terminan de articular un discurso opositor (en Irene aflora, muchas veces, como ironía)– de lucha y resistencia a los discursos que adoctrinan y condenan a los hijos.

No es posible identificar qué línea sostiene cada tipo discursivo: los discursos directos, los directos libres, los indirectos, los indirectos libres se van alternando y reproducen tanto frases hechas, palabras domesticadas, como cuestionamientos a las mismas. Es el silencio de la lectura, entonces, el que los piensa y los revisa para evitar los estereotipos del lenguaje, descubriendo ese "regreso que remite el discurso a su revés silencioso que es hoy para nosotros la literatura misma" (Block de Behar, 1993: 14). El silencio de Irene esconde para Dolores, pero visibiliza para los lectores una serie de cuestionamientos a los dogmatismos imperantes y pone en diálogo diferentes posturas, sin intentar jerarquizarlas ni desmerecerlas por opuestas. En esa pequeña escena, dialogan los hijos militantes, sus madres, los hijos de la lucha armada, sus abuelas. Y en ese diálogo se vertebra la complejidad de un fenómeno que ningún discurso unívoco podría narrar.

Desde otro lugar y, en gran medida en contrapunto con la escena anterior, la segunda seleccionada ubica a Irene acompañando a su amiga Elena a la Plaza de Mayo, un jueves de manifestación de las madres. Las imágenes de los hijos desaparecidos, las listas de nombres, frente al silencio de la plaza:

¿Así que éstas eran las locas de Plaza de Mayo? Increíble tal cantidad de mujeres y tanto silencio [...]. Ni un carro celular, ni un policía, ni un cambiión del ejército en el horizonte. La casa rosada parecía un escenario irreal, con las ventanas cerradas por espesos cortinajes [...]. No podían ametrallar a las locas ni tampoco meterlas presas a todas. Hubiera sido impolítico, mientras afirmaba con todos los medios a su alcance que la "Argentina corazón" era un verdadero paraíso. El sistema era ignorarlas. [...]

... ¿Qué pasaba con la gente que habitualmente atravesaba la plaza a esa hora? [...] Maldita sea, ¿dónde se metían? ¿Qué pasaba con los curas y las beatas que debían rezar a esa hora en la catedral? [...] ¿Cómo se había conseguido que toda esa gente, sin la menor posibilidad de ponerse de acuerdo para hacerse humo, se hubiera hecho humo? ¿A qué terror obedecían tan ciegamente? ¿O es que todos repudiaban a esos cientos de mujeres desesperadas porque los obligaban a comprobar cómo es un horror inenarrable? (87-88)

La Plaza de Mayo es el escenario del horror por excelencia. Una suerte de necroteatro –pensándolo desde la idea de necropoder que plantea Achile Mbembe en su trabajo “Necropolitique” (2006)– en el que se impone la dimensión ausente de los cuerpos de los desaparecidos, habría podido resumir la investigadora mexicana Ileana Gómez desde su estudio *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor* (2013). No abordaré aquí esta cuestión⁴, pero interesa recordarla porque el silencio que plantea la narradora en esta escena abre otro espacio en su diálogo con las imágenes mostradas y las presencias ausentes. En general, cuando Mbembe y Gómez hablan de necroteatro, piensan en el poder represor armando escenarios aterradores. Ahora pienso que, tal vez, ese mismo poder político desarrollado por los militares ha sido respondido lúcidamente por las Madres de Plaza de Mayo: propongo leer las imágenes de los desaparecidos, en su dimensión espectral, como una estrategia de necropoder de las mujeres, que no tiende, desde luego, ha provocar el horror, sino a visibilizarlo.

El silencio se cruza con lo inenarrable, evidenciado en las numerosas preguntas agolpadas de la narradora, pero en esta oportunidad, no surge de ello. No hay silencio en esta escena porque no se puedan narrar los hechos. Por una parte, como en muchos otros pasajes de la novela, aparece el silencio por el miedo a ser víctima de la represión; el miedo de la complicidad de aquellos que, en la superficie o en el fondo, creían que los militares estaban “limpiando” la ciudad de gente *non grata*; o ¿el miedo? inenarrable/inexplicable de la Iglesia testigo y cómplice de las torturas y asesinatos. Por otra parte, el silencio como estrategia militar de anulación del reclamo.

Frente a las imágenes de los desaparecidos, la ceguera de las puertas y ventanas cerradas; frente a las listas de nombres o los susurros de las madres y el sonido de sus pasos contra el pavimento, el silencio represor y cómplice.

Tercera escena: al final de la conversación –o mejor dicho, de las conversaciones que circulan polifónicamente en el texto–, Irene y Dolores escuchan

Los brutales golpes contra la puerta de calle [...]. Dolores se levantó de un salto y se puso a gritar sin control. Corrió hacia el fondo de la casa con Irene detrás tratando de calmarla [...]. Al fin la mujer pudo alcanzarla y empujarla contra un rincón, y así quedaron agazapadas en la oscuridad, animales aterrorizados, escuchando cómo saltaban la cerradura de la puerta y cómo golpeaban sonoramente las botas sobre las baldosas de la sala. Después el ruido se acercó y les pareció un raro estruendo [...], aunque seguramente no lo era, pero lo cierto es que tapaba todo, el roce del viento fuera, sus respiraciones entrecortadas dentro, los tranquilizadores

rumores familiares [...]. La mujer pensó que se salvaría de ese pánico enloquecido si lograba percibir algo dentro de su cuerpo, pero por más atención que puso en oírse, no escuchó ni el más leve rumor de vísceras, ni un latido. En ese silencio absoluto, el otro ruido, nítido, despiadado, fue creciendo y, finalmente, las cercó. (170)

La escena está saturada de imágenes auditivas: los golpes, los gritos, el ruido de la cerradura saltando, las botas contra las baldosas, las respiraciones, el roce del viento, los latidos... el silencio. Estas líneas finales de la novela dialogan, nuevamente en contrapunto, con la escena anterior: los militares rompen el silencio, no lo provocan.

Lo significativo de esta escena, para lo que aquí intento plantear, es que la conversación al sur –que recoge la voz de las madres revisando los discursos de la militancia, de la población civil que no participa de aquella, y de las fuerzas militares, en una búsqueda por encontrar una voz propia que, en comunión con un tipo de silencio peculiar, pueda interpelarlos– se ve interrumpida por el estruendo de la redada. La polifonía que supone la conversación se clausura con la univocidad del ruido. Es realmente significativo el detalle de que el ruido de la irrupción militar no deja que (“por más atención que puso en oírse, no escuchó ni el más leve rumor de vísceras, ni un latido”) la mujer escuche su propio interior, la voz de sus vísceras.

En ese silencio absoluto, el que surge del silenciamiento de la voz interior, de las vísceras, por el ruido militar, la narradora hace confluír –sin ningún facilismo narrativo– los diversos silencios de su novela (como búsqueda del revés del discurso hegemónico, como figura del terror y como alienación) en otro donde ninguna palabra domesticada puede surgir, pero desde el que la conversación de las madres emerge, en el silencio de nuestra lectura, como palabra ausente, pero que está presente.

Todos éramos hijos, de María Rosa Lojo

Me gustaría decirte estas cosas más íntimas, pero tantos años de educación cívica también me han castrado...

Marta Traba, *Conversación al sur*.

La novela nos presenta a una niña, Rosa –apodada *Frik* por una compañera de curso–, que está a punto de comenzar su primer grado en el colegio Sagrado Corazón de Castelar. *Frik* proviene de una familia de emigrantes españoles (como la autora, por lo que podrían sostenerse rasgos autobiográficos, si fuera necesario: para este trabajo, entiendo que no lo es) bastante conservadores de su cultura de origen. La relevancia

del dato es que la niña habla con el vocabulario y la fonética del español peninsular, lo cual la ubica, desde el comienzo, en un espacio marginal, de “extranjera” en su propio país. Otra cuestión importante para enfatizar es que su padre es un exiliado republicano que se refugia en Argentina, esperando la posibilidad de regresar a España en cualquier momento. Esto supone que, además de que el país de acogida se entiende como accidental y provisorio en esa familia que habita los bordes de Buenos Aires, las pérdidas –y la derrota– sufridas en la otra dictadura influirán en su concepción de la militancia y de la lucha armada en la nueva dictadura que deberán enfrentar en Argentina.

Uno de los puntos de contacto con la novela de Traba es el protagonismo, no solo de la figura materna (tanto de Doña Ana, la madre de Frik, como de Kate, el personaje que interpreta la niña en la obra teatral que representan en el colegio; y asimismo, de la madre de Cristo, que tendrá un rol fundamental en la crítica al dogmatismo religioso que se opera en el texto), sino la conflictiva relación entre padres e hijos, la falta de entendimiento y los reclamos que la nueva generación hace a sus predecesores. En *Conversación al sur* los hijos cuestionan la reticencia de los padres ante la militancia que han elegido como camino de acción política frente a la dictadura; en *Todos éramos hijos*, la segunda generación continúa esta misma línea –Esteban, el amigo de Frik, dice: “... mi padre no opina de mí mejor de lo que vos opinás. No quiere aceptar que a los oligarcas de su generación hoy les toca ser juzgados por sus propios hijos” (65)–, pero agrega otra arista: la pesada herencia que reciben los hijos por las culpas, prejuicios y frustraciones de los padres.

En la novela de Lojo, las formas del silencio son varias y su tratamiento, bastante complejo.

En el comienzo, Frik⁵ reflexiona acerca de las lenguas de sus padres (el castellano de su madre y el gallego de su padre):

La lengua materna, con patente castellana, era invasiva, victoriosa, triunfante como un auto blindado. Llevaba siglos resonando en el mundo, tanto más allá de las mesetas áridas y las ciudades amuralladas donde gentes duras y algo broncas la habían engendrado. Resistía y a veces ofendía; brillaba, retumbante, cristalina, imponiéndose a todo, aplastando, acaso, otras lenguas, bajo su orgullosa armadura de acero y plata.

En algún momento Frik descubriría que dentro de su misma casa vivía en secreto una de ellas, sumisa y arrinconada, en minoría absoluta, desvanecida, acaso, por la autocensura y la falta de eco. Era la lengua de su padre, secretamente agazapada en algunos libros y que en contadas ocasiones oiría sonar. Acaso, aunque esto no lo decía, porque no llevaba armadura militar sino zuecos de campesina, porque era blanda como un regazo y cantaba, siempre, una canción para acunar al niño que su padre había sido. (24)

Esta confrontación irradiará multitud de sentidos en el resto del texto. Lo que en principio sorprende es la inversión de los roles tradicionales que dispara este fragmento: la lengua madre está asociada a la milicia: es una voz agresiva, sonora, colonizadora (¿domesticada también?). La paterna, en cambio, es sumisa, silenciosa, colonizada. La madre, que pertenecía a una familia franquista, arremete con su lengua de acero; el padre, desencantado por la derrota republicana, se refugia en el mundo vegetal de los bordes de la ciudad.

La figura materna está, más que cuestionada, mostrada en su poderosa complejidad. Pienso que el silencio es un hilo vertebrador que permite revisar, a lo largo de la novela, esta característica.

Tanto Doña Ana como las madres de las compañeras de curso de Frik carecen de una voz propia. Suelen repetir la voz hegemónica, proveniente de una religión y una cultura patriarcal y militarizada: “La señora Ana –y quizás todas las madres que conocía– probablemente se limitaban a repetir aquello que se consideraba correcto que dijeran, pero no lo creían...” (51). No es solo el silenciamiento de la propia voz por obedecer el mandato, sino la evidencia de la alienación de esa voz: frente a la imagen –curiosamente sin hijo– de la *Mater Admirabilis*, la Virgen María que tenían las monjas del Sagrado Corazón de Castelar, las hijas confiesan asuntos “tan femeninos que resultaba insufrible declararlos ante un sacerdote siempre varón y que tampoco sus madres propias hubieran querido fácilmente oír” (55). Una brecha se abre entonces entre madres e hijas. Les compete a estas últimas romper ese silenciamiento, no solo el de las madres que se convierten en la voz del adoctrinamiento, el de las que están alienadas en el discurso del patriarcado y la dictadura y el de las que guardan silencio por temor, sino también –y casi primordialmente– el silenciamiento de la relación misma entre las madres y sus hijas.

Por ello, lo verdaderamente interesante de esta novela es el posicionamiento de la hija, Frik. En el colegio, le asignan representar el papel de Kate Keller, de *Todos eran mis hijos*, el texto de Arthur Miller, elección nada casual para el enfoque que aborda la novela de Lojo. “Frik, siempre escasa de palabras propias, hablaría con las palabras de otro. Sería madre, aunque ni siquiera se sentía plenamente hija...” (22). Para ella, la obra y el personaje representan un conflicto, pues escenifican las culpas y deudas de los padres que deben saldar sus hijos –como en su propia historia familiar– y el pesado silencio de la madre.

El silencio de las madres en general y de la suya en particular abre una herida que Frik intenta restañar desde ese mismo punto de inicio. Las imágenes sonoras se condensan entonces, al igual que en la escena final de la novela de Traba, pero esta vez al comienzo de la de Lojo: la niña debe habitar un “planeta ruidoso” (26), traducido por una sociedad que construye muros protectores donde no solo se pretenden evitar los

peligros del exterior, haciendo que los “estruendos lleg[uen] asordados” (18), sino también la amenaza de lo que “algunos padres dieron en llamar ‘el enemigo interno’” (19). Es el silencio cómplice.

Frik atraviesa ese mundo de palabras domesticadas, “de composiciones racionales, donde todo encajaba, [pero donde] seguía flotando una estela irregular de preguntas huérfanas” (82), primero garabateando perturbadores “dibujos, de estética expresionista y sombríos tonos góticos, donde hombres muy viejos, de barbas larguísimas, extremadamente flacos y casi desnudos, como dioses linyeras, escrutaban sus propias manos huesudas o los enigmáticos signos de un cielo nunca protector” (17), en los que se evidencia el cuestionamiento radical de una religión patriarcal que no logra proteger a sus hijos, para luego emprender una reflexión sobre la dictadura militar argentina desde un enfoque que no había sido transitado anteriormente, al elegir como figuras vertebradoras a dos personajes relacionados con la religión: Elena, la profesora de literatura del Sagrado Corazón, que había ingresado al colegio “como quien abre de golpe una puerta largo tiempo cerrada [...] entre monjas jóvenes pero condenadas a no parecer mujeres” (19) y el padre Juan, más cercano a los curas obreros y villeros y al Dios de Medellín, que “andaba de poncho, y en ojotas [...] que] se acostaba en el piso de tierra de los rancho, bajo las chapas de las villas miseria. [Que olía] a sudor, a mugre y a veces a sangre” (61).

Emprende así una serie de cuestionamientos a todas las formas posibles del dogmatismo: el religioso, el familiar, el político de derecha e izquierda, no en un afán de derribar todas las certezas, sino, como es usual en las protagonistas femeninas de las obras de Lojo, en la búsqueda de una voz que pueda emerger y restaurar el silenciamiento femenino.

El punto de inicio, entonces, no pueden ser las palabras –hasta el hartazgo domesticadas–, sino el silencio. Así como a Elena y a Juan, cuando están juntos, parece “como si una música íntima y silenciosa los hamacara” (48), Frik, desde su planeta silencioso, busca restituir la armonía entre palabra y silencio, elementos constitutivos –como ya sugerí al comienzo de este ensayo: primordiales e indispensables– del lenguaje, que el grito, la palabra censurada o el silenciamiento quiebran. La estrategia toma forma de una canción ancestral, olvidada, vehículo y título de esa primera novela *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste*⁶, que comienza una larga reflexión sobre el sometimiento femenino y el cuestionamiento a una cultura patriarcal y militarizada que no da lugar a la diferencia.

La hija de esa primera novela⁷ vuelve sobre sí misma en esta última, repiensa la figura materna, y a la vez, se convierte ella misma en madre, no sin atravesar momentos de crisis: “¿Cómo podrían respetar [sus hijos] a una madre sumida en dudas y cavilaciones, incapaz de certezas, fracasada

en todos los oficios normales de la vida?" (54). Brillante la respuesta y conclusión a la que arriba la niña vieja, antes Irene en *Canción perdida...* y ahora Rosa-Frik en *Todos éramos hijos*:

Pero alguien poseía el secreto de la maternidad y de sus paradojas. La imagen enigmática estaba en una capilla minúscula del piso superior del colegio [...] Era una imagen femenina en suaves tonos pastel: crema, celeste, rosa. Todos los colegios del Sacre Coeur, en cualquier rincón del planeta, poseían una reproducción de ese fresco a medias logrado y milagrosamente corregido por la misma Presencia que evocaba. Se decía que una novicia inspirada, pero poco ducha en la técnica del fresco la había pintado en un claustro del convento de la Trinità dei Monti, en Roma, sobre la Piazza Spagna. Los colores se le habían salido de madre, chillones y subidos. El cuadro fue cubierto con un lienzo –como la Verónica cuando enjugó la cara sangrante de Jesús- y quedó tapado, a la espera de una mano de cal que borrara las pinceladas estridentes.

Quando la pintura por fin volvió a la luz, se la vio, en cambio, tal como era ahora: una delicada belleza botticelliana o rafaelesca. [...] Nadie tuvo dudas: Ella en persona, como una artista exquisita, había transformado las ropas de rudos pigmentos, los contrastes bruscos, en una sutil, difuminada policromía. Esa era la imagen que había hecho detenerse a un Papa para bendecirla y para bautizarla, como se la conocería siempre de ahí en más, *Mater Admirabilis*. (54-55)

La extensión de la cita merece la pena. Pocas veces se han resumido siglos de represión, silenciamiento y adoctrinamiento sobre la figura femenina con tal brillantez.

El fresco original había sido pintado por una novicia que había decidido utilizar colores estridentes, pero claro, “se le había ido de madre”, es decir, se había escapado de la figura maternal que había construido el patriarcado. Por ello, pasó mucho tiempo oculto hasta que un artista avezado –como podría haber sido Botticelli o Rafael– en la técnica (dominio tradicionalmente masculino) del fresco la corrigiera, forjando una imagen más apropiada, de “difuminada policromía”. Y el golpe final: solo así la bendeciría un Papa (hombre, como Dios) y le daría un nombre también apropiado: *Mater Admirabilis*, borrando todo vestigio de mujer, toda sombra de carne, en pos de una imagen etérea para ser admirada. Faltó decir *por los siglos de los siglos...* Que así sea.

Sin embargo, queda un resto que la técnica masculina no ha podido borrar: la ausencia del hijo y el carácter meditativo de la imagen, funciona, paradójicamente, como alegoría de una femineidad que “es para sí”, que vale de por sí, con autonomía de la función –servil– que la sociedad le asigna.

La novela culmina con una pieza teatral⁸, *Cassandra-Frik habla con los muertos*, cuya tercera escena plantea, en el fondo, más que un

cuestionamiento al patriarcado en general, al sostenido y eternizado por las propias madres en particular. Frik se encuentra con el espectro de su madre y sostienen una conversación sobre la conflictiva relación que las ha unido y separado y

Empiezan a oírse, desde algún lado, los compases del Réquiem, pero en la parte correspondiente a la *Lacrimosa*. Ahora el Coro lo canta, aunque con la letra modificada: *Lacrimosa dies illa/ Qui resurget in favilla/ Judicanda mulier rea.*

CORO: Día de lágrimas aquel, en que la mujer resurgirá de las cenizas, para ser juzgada.

FRIK: No era así la letra. No decía *mulier*, sino *homo*, en un sentido universal.

CORO: ¿No estabas en contra de esos sentidos universales que lo simplifican todo? Hay un juicio de las mujeres también. Y es este.

FRIK: ¿Cuál?

CORO: El de la madre sobre la hija. El de la hija sobre la madre. (243-244)

Tal vez si las mujeres, madres e hijas, lograran encontrar una voz que les permita dialogar sin repetir aquella que siempre les ha sido ajena, la conversación sería posible y... palabra y silencio recuperarían la armonía perdida.

A modo de conclusión

...en la mujer el silencio es un ornato, pero no en el hombre.

Aristóteles, *Política*.

Que el espacio de la mujer sea el silencio no necesariamente puede entenderse como algo negativo. Traba y Lojo, tal vez, aspiran a romper con lo que Paul Virilio observaba en estos últimos tiempos: "... desde hace cerca de medio siglo, el silencio ya no tiene voz, se ha puesto afónico y el mutismo está en su colmo..." (40). Para estas autoras, se vuelve imprescindible, no recuperar la voz del silencio, sino hacer surgir la propia voz de aquél y lograr que sea escuchada. Desde el silencio de siglos de represión y miedo, pero también desde el que busca el revés del discurso domesticado.

Una arista fecunda, creo, puede pensarse al considerar la posición de la mujer, más como "no escuchada" que como "silenciada". Ivonne Bordelois, en su texto *La palabra amenazada*, enfatiza esta idea desde una perspectiva interesante, al emprender su abordaje a partir de una frase de

Eurídice: “*Si pudieras escucharme en vez de verme*” de la versión brasilera del mito, el *Orfeo Negro* de Marcel Camus, película del año 1959, basada a su vez en la pieza teatral de Vinicius de Moraes. Bordelois sostiene:

El regreso al infierno se cierne como amenaza para la pareja ante la posibilidad de que el varón escuche a la mujer, que es para él ante todo presencia visible, física o sexual, antes que palabra portadora de sentido. Orfeo, mitad dios y mitad hombre, es el creador de la música, el supremamente escuchable, nunca el escuchante. La condición impuesta a Orfeo, en realidad, consiste en superar esta situación de ensordecimiento, y así responder al deseo más profundo de Eurídice: el ser oída. Una Eurídice invisible, que sólo puede ser escuchada, representa para Orfeo el infierno, porque trastorna todos sus poderes. (17-18)

La lucha por el poder se cifra en la escucha, más que en el decir. Hacer emerger la voz femenina, eludiendo la objetivación que impone la mirada masculina, parece ser el camino.

Se deduce del trabajo de Bordelois sobre esta obra la idea de que justamente la poesía (el arte, extendería yo) puede ejercer una violencia productiva sobre el lenguaje inerte y cosificado. Y sugestivamente, esa violencia se asemejaría a “los dolores de parto que anuncian la creación de un nuevo lenguaje en el lenguaje, contra el lenguaje” (118-119).

Volviendo a las novelas estudiadas en este ensayo, la voz silenciosa de las madres que pierden a sus hijos (desaparecidos, robados, muertos o abortados en sesiones de tortura) o que siguen pariénolos a pesar de las dudas e incertidumbres, así como de las hijas que reclaman la emergencia de esa voz, aparecen en estas propuestas narrativas pujando –cual parto– por salir y ser escuchadas. Primero se vislumbran en los claroscuros de las casas y de las ciudades que percibe Irene, de *Conversación al sur*, o en los dibujos e imágenes religiosas perturbadoras de *Todos éramos hijos*, de Lojo. Luego van cobrando envergadura y presencia en los versos de Dolores o en los sonidos familiares de la casa de Irene en la primera novela, y en la canción perdida en Buenos Aires al Oeste que van recordando Irene-Rosa de las novelas de la segunda autora.

Pero esas voces no pueden partir solo de la palabra que hasta entonces ha sido escuchada, como la música de Orfeo, sino de un espacio como el que imagina Ramón Xirau en *Palabra y silencio*: “Sucede, claro está, que lo ‘esencial’ es a la vez decible e indecible, palabra y silencio. El encuentro entre el poeta y el filósofo no puede ser sino el que acaece en esta precisa región: la zona vivísima donde decir es también callar” (2).

Uno de los desafíos más acuciantes tiene que ver con lo que planteara Gayatri Spivak: la problematicidad de escribir desde una conciencia que ha sido formada como la de un sujeto del colonialismo. ¿Cómo pueden hablar las mujeres desde una conciencia colonizada sin quedar

atrapadas en las palabras domesticadas del imperio/ poder masculino? ¿Se puede hablar por fuera del dispositivo? Porque el lenguaje también lo es. Wittgenstein decía que no se podía hablar por fuera del lenguaje constituido, porque afuera falta el aire... ¿Qué forma tendría esa voz, entonces?

De momento, podemos pensar las palabras de Miriam Jimeno, en su ensayo "Lenguaje, subjetividad y experiencias de violencia": "la ficción permite evidenciar el papel del silencio femenino [...] y recuperar las contradicciones sociales que lo inducen" (263). Desde luego, el silencio femenino, en estas novelas, transparentan o ponen de manifiesto las contradicciones del discurso hegemónico. Basta con considerar los silencios del fluir de conciencia de Irene, de *Conversación al sur*, o las imágenes plásticas de Frik, en *Todos éramos hijos*, comentados en este ensayo.

Hace muy poco, se realizó un encuentro entre filósofos, teólogos y filólogos en torno a la figura de Pablo de Tarso⁹. En el debate grupal, surgieron un par de cuestiones que, tal vez, pueden contribuir a indagar en esta problemática. Si el lenguaje se entiende como un dispositivo de poder (Agamben leyendo a Foucault) y nada puede surgir por fuera del *dispositivo*, ¿habría cabida para algo que se pudiera entender no como tal, sino como *disposición*¹⁰, es decir, como una alternativa al discurso y las estrategias del poder? ¿Qué forma tendría esa disposición: la de una lucha, de una resistencia? ¿En qué términos podría cobrar presencia y acción?

Entiendo que la respuesta a esas preguntas se conectan con lo que se impone en el discurso novelesco de Traba y Lojo: la emergencia de otra dimensión del silencio, aquella que permite entenderlo en estas narradoras –inquietas, no sintiéndose cómodas en ningún estereotipo– como lupas que evidencian las contradicciones del discurso hegemónico, sus definiciones coercitivas de lo femenino, y como zona de parto de una nueva voz que, de alguna manera, les permita repensar, en lugar de qué rol les compete a las mujeres en este mundo que se ha dado en llamar *poscolonial*, cómo reelaborar su discurso, liberándolo de los estereotipos del lenguaje, que alienan y coartan toda posibilidad de creación y condenan, irremisiblemente, a ese mundo de citas ineludibles que tanto temió Borges.

NOTAS

- 1 Castellanzación de la voz inglesa *freak*, apodo que surge de una compañera estadounidense que tiene *la protagonista* en la escuela primaria.
- 2 He trabajado con mayor detalle esta idea (no me extenderé aquí sobre ello) en “Una mirada oblicua sobre la última dictadura militar en Argentina: Todos éramos hijos, de María Rosa Lojo” en *Les Ateliers du Sal*, Université de Paris-Sorbonne, 9 (2016): 121-131. <https://lesateliersdusal.files.wordpress.com/2017/05/11-lads09-crespo.pdf> y en “Poner el cuerpo: escenarios de resistencia y memoria en *Conversación al sur*, de Marta Traba” en Landa, publicação do Núcleo Juan Carlos Onetti de Estudos Literários Latino-americanos da Universidade Federal de Santa Catarina, Vol. 5 N°1 (2016). <http://www.revistalanda.ufsc.br/PDFs/vol5n1/14.%20DOSSIER%201%20Marcela%20Crespo%20Buitur%C3%B3n%20-%20Poner%20el%20Curpo.pdf>
- 3 Pareciera que Traba evita las constantes, las definiciones discursivas.
- 4 Ya lo hice en los trabajos citados en la nota al pie anterior.
- 5 Como en la novela de Traba, entiendo que también aquí los discursos de los personajes oscilan –como estrategia voluntaria de las narradoras– entre el pasado y el presente, muchas veces sin quedar claro a qué momento pertenece cada uno.
- 6 Trabajé especialmente la figura de la música en la obra de Lojo en mi tesis doctoral: *Andar por los bordes. Entre la historia y la ficción: El exilio sin protagonistas* de María Rosa Lojo. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/andar-por-los-bordes-entre-la-historia-y-la-ficcion-el-exilio-sin-protagonistas-de-maria-rosa-lojo--0/>
- 7 Curiosamente, se llama Irene, como la protagonista de la novela de Traba.
- 8 Ni las normas del género deja en pie la autora: escribe una novela poética, que rezuma ensayo y que se cierra con una pieza teatral.
- 9 “Lecturas clásicas y contemporáneas de Pablo de Tarso”, encuentro realizado en la Universidad del Salvador de Buenos Aires, Argentina, durante el 12 y el 13 de abril de 2018.
- 10 Esta idea surge de la lectura que hace Néstor Míguez en “Entre la libertad y la justicia: de Gálatas a Romanos”, su conferencia en el encuentro antes mencionado.

OBRAS CITADAS

- Agamben, Giorgio. “¿Qué es un dispositivo?” *Sociológica*, Año 26, N° 73, mayo-agosto de 2011, pp. 249-264.
- Bordelois, Ivonne. *La palabra amenazada*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2005.

Diéguez, Ileana. *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: DocumentA/Escénica, 2013.

Gaillard, Françoise. "Colloque de Cerisy". *Prêtexte: Roland Barthes*. Paris (1978), N° 268.

Jimeno, Miriam. "Lenguaje, subjetividad y experiencias de violencia". *Sujetos del dolor, agentes de dignidad*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2008. 261-291.

Lojo, María Rosa. *Todos éramos hijos*. Buenos Aires: Sudamericana, 2014.

Mbembe, Achille. "Necropolitique" *Raisons Politiques*, n° 21, 2006, pp. 29-60.

Orlandi, Eni. *As formas do silêncio no movimento dos sentidos*. Campinas: Unicamp, 2007.

Traba, Marta. *Conversación al sur*. México: Siglo XXI, 1981.

Sartre, Jean-Paul. *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada. 2008.

Spivak, Gayatri. ¿Puede hablar el sujeto subalterno? *Orbis Tertius* (1998), Año 3, N° 6, pp. 175-235.

Virilio, Paul. *El procedimiento silencio*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-philosophicus*. Madrid: Alianza, 2003.