

Devoradores de memorias: lecturas, lectores y narrativas en torno a la dictadura militar en Brasil

por *Samanta Rodríguez*
(Universidad Nacional de La Plata)

RESUMEN

El análisis de los textos seleccionados –publicados entre 1974 y 2015– permitirá entrever en algunas narraciones de la experiencia dictatorial brasileña: Por una parte, elaboraciones literarias que adscribieron –y reverberan en las décadas posteriores– del lado de la literatura “victoriosa” (Süssekind, 1985) de los 70 que, vehiculizada por los códigos de los mass media y afirmada en tanto “verdad”, se había puesto al servicio del discurso autoritario para producir identidades y una utopía de Nación, allí donde dominaban las divisiones y la experiencia cotidiana de la fractura (Santiago, 1982). Por otra parte, elaboraciones literarias que eligieron –y aún hoy eligen– narrar la experiencia de los 70 desde opciones estéticas menos conservadoras, ampliando el horizonte estético-ideológico de los lectores. En estos textos, Historia y Nación se estructuran en el relato como un “cuerpo replicante”: discursos devorados (Oswald de Andrade), astillados y opacos (Garramuño, 2009) se alejan del relato catártico y adoctrinante sobre la “época oscura”.

LITERATURA BRASILEÑA - MEMORIA – DICTADURA MILITAR

Escribir la lectura

El recorrido que intentaré se configura como la experiencia de una lectura si se quiere “irrespetuosa”, en palabras de Barthes (1987), alrededor de una selección –crítica y literaria– a cuyo encuentro asistí de manera fragmentaria, en diferentes tiempos y espacios bastante distanciados entre sí¹. La lectura irrespetuosa, señala Barthes, “interrumpe el texto y a la vez prendada de él, lo retoma para nutrirse”, ligándose al gesto de “levantar la cabeza”, de hacer pausas constantemente en el avance de las páginas, “no por desinterés, sino al contrario, a causa de una gran afluencia de ideas, de excitaciones, de asociaciones” que generarán otra forma: un *texto-lectura*. La escritura que emerge de la experiencia dictatorial brasileña involucra operaciones de lectura que incluyen a la literatura, a la crítica literaria, pero también al público lector. Indagar en cómo se leyeron y escribieron las diversas experiencias del período –represión, supresión, violencia, censura, exilio– permite entrever cuáles fueron los *textos-lectura* que construyeron y hasta el día de hoy sostienen una Memoria dominante del período dictatorial, pero además cuáles fueron los textos que horadaron la memoria dominante para diseminar otras lecturas que aún hoy, en palabras de Süssekind (2003), amplían el horizonte estético-ideológico de los lectores.

“Escribir esa lectura, para que mi lectura se convierta, a su vez, en objeto de una nueva lectura”, anota Barthes y la imagen me devuelve al gesto de la protagonista de *Mar Azul* (2015), la hija envejecida que, desde el presente, lee compulsivamente los diarios del padre muerto en el exilio, al tiempo que intenta reconstruir su propia historia escribiendo en el reverso de las hojas. De las grafías superpuestas emergen dos temporalidades, dos países, dos exilios, dos lenguas, y la

¹ Los textos literarios seleccionados para este trabajo son: “El bloqueo” (1974) de Murilo Rubião; “Vino tinto, aceitunas, cigarrillos” (2005) de Suênio Campos de Lucena; “Algo urgentemente” (1980) de Joao Gilberto Noll; *Mar Azul* (2015) de Paloma Vidal. Atendiendo a las normas para la publicación de las Actas, por una cuestión de extensión se recortó del original la *introducción*, donde ligo la noción de “lectura irrespetuosa” a la escritura de la propia experiencia de extranjería en Brasil, donde viví en un período del año 2012, y desde donde comencé a indagar sobre la noción de memoria y sobre la experiencia dictatorial brasileña.

constatación de que no existe épica de la memoria que explique los motivos de la ausencia del padre, sino más bien una combinación de “precisión y ambivalencia, de detalle y dispersión” alejada de la certeza y del conocimiento. El intento de reconstruir –escribir– memorias, parece decirnos la hija, presupone la experiencia de orfandad.

Susurros de la memoria

“Siento el riesgo de la memoria de nuevo, como algo que puede llevarme a un estado de inmovilización” (55), escribe la protagonista de *Mar Azul* (2015), reciente novela de Paloma Vidal. Entre los síntomas de un cuerpo que envejece y una rutina que se empeña en administrar las pocas energías de las que dispone, una mujer lee, cada mañana, el único registro vivo de un padre que la había abandonado adolescente quizás “para construir una nueva capital” en “otro país”. Es a ese otro país, veinte años después, al que ella decide viajar en un exilio impulsado por el miedo desde que su amiga había sido secuestrada y desaparecida. Es en ese otro país, donde la hija envejecida recupera los cuadernos del padre con la esperanza de encontrar “señales”, algún recuerdo que la incluya, los *verdaderos* motivos del abandono:

[A]lgunos cuadernos azules, con tapa de tela de araña; dentro, fragmentos fechados, como un diario. ¿Mi diario? ¿Habría guardado por tantos años cuadernos míos? Leo y tardo en darme cuenta de que esas palabras no son mías. La letra es igual. Igualmente difícil de entender, como alguien que escribe para no ser leído [...] Una letra que simula fluidez para ocultar inhabilidad. (64-65)

En los cuadernos del padre, la hija no encuentra sino la grafía de un silencio deliberado y sostenido durante décadas, cuyos pequeñas treguas le habían llegado *al otro país* en forma de cartas con referencias imprecisas, y escritas a máquina. La inhabilidad de la escritura del padre se espeja simétricamente con la inhabilidad de la hija para reconstruir su propia memoria sin que ello le suponga un estado de inmovilización aterrador.

La novela se estructura en relación a las posibilidades de la escritura para reconstruir las grafías imprecisas de la memoria, como una pulsión diseminadora que la extraña de sí cada vez más a medida que los recuerdos emergen. En ese extrañamiento de sí, la hija comienza a escribir en el reverso de las hojas de su padre: “Esto no es un diario, ni una carta, ni una autobiografía, ni cualquier otro modo de escritura íntima. Escribo solo porque él escribió del otro lado” (67). Del otro lado, los diarios del padre no hacen más que registrar la letra muerta de una enfermedad que lo acompañó en los últimos años de vida: “El tiempo avanza y las listas se apoderan de las páginas proliferando verticalmente, para dar forma a su angustia. En el último año [...] una letra casi incomprensible. Listas de fechas. Un ayudamemoria que deja los rastros de una memoria que se pierde” (73).

Ante la constatación de que nunca encontrará esa ficticia Memoria épica que le hubiese devuelto a su padre, y como si se tratara de un ejercicio más en el “aprendizaje del silencio” en que a ambos se le fue la vida, la hija sobrescribe el diario del padre. En esa sobrescritura se espejan los vaivenes temporales y espaciales del relato, tramados con interpretaciones de sueños; retazos de recuerdos de la infancia cuando el padre ya evidenciaba esa “pulsión de partir”; conversaciones adolescentes junto a su amiga y hermana, Vicky. Si los nombres de las ciudades no se explicitan – podemos inferir Buenos Aires, Brasilia, Río de Janeiro– así como tampoco se explicita en cuál de las dos lenguas se escribe –portugués, español–, las fechas que el padre registra obsesivamente iluminan significantes que se esfuman inútiles de un registro a otro. *Mar Azul* configura la grafía, en susurros, de la pulsión de la memoria de los *hijos*, diseminadora y vital desde que no testimonia nada más que la medida de una ausencia, será por eso que la hija anota: “qué puede darle un padre a un hijo además de lo que le falta”; será por eso que la fecha de desaparición de la amiga –26 de junio de 1976– emerge de entre los susurros como un manchón inverosímil en el relato.

El riesgo de la memoria como entrada a un estado de inmovilización, ese temor que la narradora de *Mar Azul* sobrescribe en la grafía de su padre, reenvía a una hipótesis de lectura que Flora Süssekind (1985) exploró tempranamente, en un ensayo crítico donde analiza la producción literaria brasileña pos golpe del 64 en relación a las estrategias político culturales que accionó cada etapa de un gobierno militar que duró veinte años. Estas estrategias gubernamentales autoritarias, sostiene Süssekind, fueron mucho más eficaces para *inmovilizar la escritura* de la experiencia dictatorial que la figura omnipresente de la censura, ese “personaje” que para el público lector brasileño y también para la crítica, se sostuvo durante mucho tiempo como único interlocutor de la literatura del período. La *escritura inmovilizada* se relaciona, por un lado, con las elecciones estéticas y los modos de representación por las que optó la literatura “victoriosa” del período; todas ellas, inclusive las consideradas “de denuncia”, tendieron a reforzar una idea de literatura como *catarsis* y *compensación* de lo real, una literatura capaz de suturar fracturas, cuya concepción unívoca de sujeto, Historia y Nación iba a la par de las políticas culturales autoritarias. Por otra parte, la escritura inmovilizada produjo *memorias poco críticas*: sobre todo a partir de 1975, Süssekind lee la avidez del lector brasileño por devorar testimonios de torturas, persecuciones y exilios, como “el ejercicio de una gran mea culpa generacional por parte de la clase media que había apoyado el golpe militar de 1964 y la subsiguiente militarización de la sociedad brasileña que, desencantada, comienza a hacer penitencia ficcionalmente mediante la repetida lectura de sus consecuencias” (64-65). En el marco de estas prácticas de autoexpresión liberadora circularon relatos testimoniales que no tuvieron reparos, ni censuras, a la hora de narrar persecuciones y torturas minuciosas; la literatura afirmada en tanto “verdad” circuló y fue leída como el reverso de la imposibilidad de denuncia por parte de los *mass media* cercados por los funcionarios de la censura. Süssekind subraya la estrategia de *incentivo* y *cooptación* que el régimen fomentaba, inclusive permitiendo la publicación de literatura considerada “de denuncia” de la llamada “literatura-verdad” porque ellas fueron serviles al interés del régimen por retratar un país: “[...] sirven al mismo señor: al interés de representar literariamente un Brasil. En positivo o en negativo, el texto retrato tiende a ocultar fracturas y divisiones, a construir identidades y a reforzar nacionalismos poco críticos” (40).

Memoria: el espacio donde una cosa ocurre por segunda vez

Süssekind señala que *la censura* fue la explicación privilegiada, la clave de lectura para quienes analizaron esas dos décadas de literatura; una literatura cuya estética “victoriosa” optó por la “referencialidad biográfica o social” en dos caminos de representación bien diferenciados pero que parecían tener siempre el mismo interlocutor: por un lado, el realismo mágico, las alegorías, las parábolas, el fantástico y los *ego-trips* poéticos, cuya clave de lectura estaría en el “desvío estilístico” o el “*desbunde* individual” como respuestas indirectas a la censura. Por otra parte, la novela-reportaje, el cuento noticia, los testimonios de políticos, presos y exiliados, la “charla generacional” entre los poetas de “la generación del mimeógrafo”, también estarían respondiendo a la censura, solo que de forma directa. Anota Süssekind: “Si en los diarios y medios de comunicación masivos la información era controlada, a la literatura le cabía ejercer la función para-periodística [...] La producción literaria es tratada como si su gran interlocutor fuera la censura” (15). Sea representado mediante un “naturalismo evidente” –en las novelas reportaje– o disfrazado –en parábolas y narrativas fantásticas; sea mediante las “literaturas del yo” –testimonios, memorias, poesía biográfico-generacional–, la literatura del período puesta en diálogo únicamente con la censura, pareciera un gran cuerpo indiferenciado regido por el “síndrome de la prisión”.

En el cuento “El bloqueo” (1974) de Murilo Rubião, un hombre llamado Gérion, recién divorciado y con voluntad de aislamiento, se muda a un pequeño apartamento recién construido, donde comienza a escuchar vibraciones y ruidos intensos que primero atribuye a sus pesadillas,

pero con el correr de los días constata que provienen efectivamente de máquinas: “Oía, a intervalos, explosiones secas, el movimiento de una nerviosa cortadora de piedras, el martillar acompasado de un mortero percutor. ¿Estarían construyendo o destruyendo?”(149) se pregunta el personaje, y la respuesta le viene de la omnipresencia de esa maquinaria, a la que escucha “destrozar” o “trabajar” en diferentes zonas del edificio. Ya habían desaparecido los cuatro pisos superiores, se había derrumbado el ascensor, cuando Gérion decide que era preferible volver con su mujer y su hija antes que soportar los oscuros caprichos de las máquinas. Es en ese intento de huida que casi cae en la trampa mortal de unos escalones que conducen al vacío, cuando constata que los pisos inferiores también habían desaparecido: “Volvió al departamento todavía bajo el impacto del susto. Se dejó caer en el sofá. Impedido de regresar a su casa, experimentó el gusto de la plena soledad” (153). Acomodado a las circunstancias, sin rebelarse ante la prisión impuesta, Gérion comprende que el bloqueo se cierra cuando “una corriente luminosa” destruye el cable de teléfono. Entonces, solo le resta esperar el encuentro cara a cara con una maquinaria que seguramente avanzaría hasta encontrarlo, de hecho, ya lo tenía rodeado: “Caprichosos e irregulares [los ruidos] cambiaban rápidamente de piso, desorientando a Gérion en cuanto a los objetivos de la máquina. –¿Por qué una y no varias, para ejercer funciones diversas y autónomas, como inicialmente creyó?– La creencia en su unidad se había encarnado en él sin aparente explicación, pero irreductible. Sí, única y múltiple en su acción” (154). Ante la revelación del poder sin límites de *la* máquina, crecía en Gérion una mezcla de temor y fascinación que reforzaba el deseo del inminente encuentro cara a cara, “no soportaba la espera por temor a que ella tardase en aniquilarlo o que jamás lo destruyese” (155). En el desenlace, los ruidos suben desde la escalera y rayos de luz penetran en el living. Gérion no puede contenerse, abre la puerta: detrás de ella solamente ecos de estallidos por la escalera, cierra la puerta y repite el gesto varias veces, “pero la máquina persistía en esconderse”. Luces coloridas entran por las grietas como un arco iris y Gérion se pregunta si tendría tiempo de contemplar ese arco en la plenitud de los colores. El gesto final culmina el cuento, y la experiencia del bloqueo: “Cerró la puerta con llave”.

Traigo este cuento no como ejemplo de una poética de autor, sino de la práctica de la alegoría y lo fantástico en tanto elecciones estéticas que dominaron, junto a otras, la literatura del período dictatorial. En la década del 70, tanto el público lector como el especializado, distinguían que el texto estaba plagado de “guiños antiautoritarios”; lo fantástico alegórico aparecía como una de las llaves maestra para leer, entre líneas y de antemano, la Historia *actual* de Brasil, esa que no contaban los periódicos. Inclusive en el prólogo escrito en el 2003 para la antología de cuentistas brasileños en el que se encuentra “El bloqueo”, María Antonieta Pereira glosa el relato y dice de Gérion: “Este individuo, solo y bloqueado, dueño de una lucidez suicida, es una buena imagen del ciudadano brasileño perseguido en los años de autoritarismo”(22). Lecturas de dirección única que persistieron en el tiempo, lecturas que ya se habían inscrito, desde la década del setenta, como operaciones de escritura reproductiva de una *memoria reciente* que bloqueaba cuerpos, relatos y significaciones más plurales, atrapados en lo que Süsskind llama el “síndrome de prisión”: porque sea en el ámbito de las novelas reportaje neonaturalistas, como en el territorio de lo fantástico, la alegoría aparece como una “carta marcada” donde “la significación del texto es determinada autoritariamente”. Allí donde la transparencia de lo referencial no problematiza ningún real, ni genera incertidumbre en el lector, allí donde aparece la dificultad de nombrar y el significado único, establecido de antemano, “la parábola se vuelve estéticamente compatible con el discurso autoritario” (95).

Sin embargo, no es solamente en ese período de dos décadas en que podemos registrar elaboraciones literarias que reproducen de manera acrítica, sin fracturas, la experiencia dictatorial brasileña. Quizás como síntoma de una memoria que se perpetúa en el “síndrome de la prisión” desde que las políticas estatales de Brasil, en el 2005 aún no apuntaban a echar luz sobre los perjuicios humanos, culturales y políticos ocasionados por la larga dictadura, es que Suênio Campos de Lucena, escribe en el (2005) “Vino tinto, aceitunas, cigarrillos”, un cuento al que abreva un compendio de lugares comunes en torno al fallido regreso de un hijo militante de izquierda al hogar

de sus padres, a quienes encuentra enriquecidos por las políticas económicas del gobierno y en buenas relaciones con la ideología militar. En el recorrido hacia la casa de la infancia, el personaje construye un soliloquio confesional, se trata de un estudiante pequeño burgués, devenido guerrillero, a quien le pesa la cobardía de haber decidido escapar de las escenas de tortura que lo atormentan y de las que no se ahorra detalles morbosos. A medida que el soliloquio evidencia los arquetipos del Bien y del Mal, de la Vida y de la Muerte, el cuerpo del narrador personaje somatiza todo el peso de sus decisiones hasta el desmayo, y concluye, somnoliento: “Fue cuando escuché decir al hombre que, en consideración de mamá, una distinguida señora [...] tendría que dejar el país o sería fichado como preso político [...] El milico anunciaba una escolta de soldados que me llevaría al aeropuerto más próximo. Tendría que dejar el país. Exilio.” (45).

Dejando a un lado la dudosa calidad literaria, el cuento interesa en la medida que ilustra la idea del cuerpo como espacio de purgación de culpas, prisionero de sus decisiones, pero también de una superestructura imposible de modificar por medio de la praxis. Y lo que es más evidente, preso de una memoria heredada, imposible de modificar por medio de la escritura. Confesional, testimonial y fuertemente referencial, el relato se perpetúa en la tradición de la literatura “victoriosa” de tres décadas atrás. En este punto me permito descontextualizar la frase de Paul Auster que subtitula este apartado: “Memoria: el espacio donde una cosa ocurre por segunda vez”, porque en ella podría leerse, en el contexto de este trabajo, esa compulsión por el relato de la memoria unívoca y destinada, en su repetición, a la purgación de un pasado que no se consigue leer ni escribir de otro modo. Cabría entonces transformar la frase en un interrogante: ¿mediante qué operaciones de lectura la memoria se escribe como una experiencia donde la cosa *no puede ocurrir* por segunda vez?

El aprendizaje del silencio

Retomemos entonces a aquellos *otros textos* pos golpe del 64 que narraron la experiencia dictatorial *cargando en el propio lenguaje la tensión política*. Estos textos se despegaron de aquella ideología estética gubernamental obsesionada por el retrato de una nacionalidad, por vía de rupturas y *astillamientos* en los modos de leer ese presente o el pasado reciente, trocando la idea de representación por la idea de escritura de experiencias. Estos textos fueron “capaces de mirar críticamente al país y de ampliar el horizonte estético de los lectores”(Süssekind 63); a la certeza testimonial, opusieron el silencio y el *no saber*; a la referencialidad biográfica y social, opusieron la *narración de la experiencia* en el sentido en que trabaja el concepto Florencia Garramuño (2009) para una serie de prácticas artísticas emergentes en los 70 y 80, en Argentina y Brasil, que privilegiaron un nuevo concepto de experiencia frente a la violencia histórica: “¿Hasta qué punto determinadas concepciones de la experiencia privilegian ciertas formas literarias para ser narradas y otras no? ¿De qué modo un determinado concepto histórico de experiencia precipita en formas literarias que se le adecúan?” (34), se pregunta Garramuño y anota que en Brasil, la “modernización autoritaria” que llega con el golpe de estado y pone fin al proyecto desarrollista del gobierno Kubitschek-Goulart, “marca una caída no sólo para el imaginario de izquierda [...] La modernidad se cumple pero a costa de perder derechos inalienables y no trae la utopía que se pensaba que acarrearía. El paradigma de la modernidad está en crisis” (63), y con él se derrumba la ideología de la modernización en el terreno de la cultura. Nuevas prácticas artísticas dan cuenta del derrumbe, aparecen, en las culturas de Argentina y Brasil, nuevos regímenes de subjetividad que reemplazan el objetivismo del proyecto moderno. Se produce un acercamiento a la *experiencia* que resulta irreconciliable con la idea de *representación* en la medida que la experiencia “escapa a la distancia” que sostiene a esa representación. *La experiencia* no puede asociarse a *lo vivido*: “Los textos

experienciales aíslan la experiencia de la certeza y del conocimiento. Se proponen ellos mismos como forma de producir experiencia. Porque sostienen la posibilidad de narrar las fracturas mismas que constituyen esa experiencia histórica y personal, sin intentar suturar esas fracturas” (35).

Me interesa ligar esta idea de los textos experienciales –“estriados hacia el exterior” (28)– del período dictatorial brasileño con la advertencia que Sússekind había subrayado en su ensayo de 1985: cuando se lee la literatura del período colocando como único interlocutor a la censura, se olvida el diálogo que el texto establece al mismo tiempo con la tradición y con su público. Si, como afirma María Antonieta Pereira (2008), la formación de lectores en Brasil se encuentra “visceralmente ligada a la formación de la propia nacionalidad” y en este sentido, la tradición narrativa tuvo y tiene como función histórica “hacer narrable la experiencia de la estructuración de una identidad nacional”, cabría entonces distinguir claramente los caminos bifurcados que tomaron las diversas formas literarias en los 70, según su adecuación o no a un concepto *histórico* de experiencia. Si, como ya vimos, existe en el período la literatura cuyos modos de representación se rigen por la politización que acarrea la ideología de la modernidad, sostenida por narrativas y poéticas del yo que sustancializan la experiencia del sujeto biográfico como absoluta y sublimatoria, sin problematizar la relación entre obra de arte y el “afuera” representado, sosteniendo de este modo una idea de identidad y Nación cara al discurso autoritario; por otro lado, existen elaboraciones literarias que, “atravesadas por una fuerte preocupación por la relación entre arte y experiencia”, insisten en desestructurar géneros y subjetividades, trabajando con esos “restos de lo real” que constituyen la materia de sus exploraciones, pero además apuntando, en palabras de Garramuño: “a la escritura de los efectos que determinadas circunstancias y acontecimientos –manifiestamente históricos– producen en las subjetividades presentes en el relato”(20). Entonces, así como puede trazarse un arco temporal de tres décadas cuyas manifestaciones literarias –analizadas en los cuentos de Rubião y Suênio Campos Lucena– perpetúan su adecuación a un concepto histórico de experiencia poco problematizador de lo real; otro arco puede trazarse para una tradición que concibió a la experiencia como modo de politizar otros espacios –el cuerpo, la sexualidad, lo cotidiano– desarmando la idea “del arte como contestación, sublimación o promesa de felicidad de una vida sin sentido” (43).

Esta última tradición de escritura reverbera en la novela *Mar Azul* publicada en el 2015 –analizada brevemente al inicio–, y dialoga fuertemente con el cuento “Algo urgentemente” de João Gilberto Noll publicado en 1980, donde el esbozo y el silencio contrarían el gusto por las minucias descriptivas y la sugestión, ligadas a la estrategia del espectáculo y el morbo que alimentó la producción literaria pos 64. “Algo urgentemente” es el relato “en seco” de la agonía y muerte del padre, experiencias que disemina lo lacunar en la identidad del hijo. La misma “pulsión de partir” que la hija de la novela *Mar Azul* rastrea en los diarios de su padre y en la propia experiencia del abandono, en el cuento de Noll el hijo la registra como “rotatividad”, “la característica más marcada de mi padre” (170). El padre se configura como un completo *no saber* que convoca al silencio del hijo: “referirme a mi padre”, dice el narrador, “presumía un conocimiento que yo no tenía”. Los efectos de la rotatividad del padre se inscriben paulatinamente en las mutilaciones de su cuerpo, la primera vez que regresa a buscar al hijo: “Cuando crecí, mi padre vino a buscarme. Estaba sin un brazo”; y más tarde, cuando vuelve para sacarlo del pupilaje e instalarse ambos en un departamento que será el escenario de la muerte: “mi padre volvió, apareció delgado y sin dos dientes”. La experiencia de orfandad se erige progresivamente desde los vacíos referenciales del texto y se escribe en el paulatino derrumbe del cuerpo del padre. Hacer “algo urgentemente” es lo que se repite obsesivamente el hijo frente a un padre cuya agonía se narra sin suplicios ni tintes heroicos, y frente a la propia decadencia de un cuerpo adolescente cercado por el hambre y confinado en la responsabilidad de guardar un secreto del que en realidad nada sabe: “El secreto alimentaba mi silencio. Y yo necesitaba ese silencio para continuar allí” (172). Pero el silencio es roto por la misma voz moribunda que lo sostiene; ante la estupefacción del hijo, el padre lo llama por su nombre: “era la primera vez que mi padre me llamaba por mi nombre, yo mismo me llevé un susto al oír a mi padre llamándome por el nombre, y me levanté medio aterrado porque no quería que

nadie supiese acerca de mi padre, de mi secreto, de mi vida” (176). El nombre del hijo clausura la vida del padre, que muere inmediatamente.

“Algo urgentemente” relata la relación de un activista político y el hijo que apenas conoce, en el breve período que antecede a su muerte. La narración del hijo inscribe la experiencia de una subjetividad fracturada donde el territorio, la historia común entre padre e hijo, resulta imposible de representar si no es en la escritura constante de esa fractura, de ese vacío. Cuando el padre nombra por primera vez al hijo no le devuelve una identidad, si no un intento de sutura que lo aterroriza: aquello que lo configuraba –“mi padre, mi secreto, mi vida”– se aniquila con la constatación de un nombre con el que pasa a formar parte de los Hijos de la Historia, es ese nombre, y no la muerte del padre, lo que clausura el relato.

Tres décadas más tarde, un temor similar, pero con una resolución por la pulsión vital de la escritura, experimentará *la hija* en la novela *Mar Azul* (2015) a medida que avanza en la lectura del diario de su padre; la obsesiona el recuerdo de la primera vez que conoció el mar, junto a él. Es el implacable silencio del hombre respecto de los recuerdos que configuraron a la hija, lo que le permite a ella avanzar en la sobrescritura de las hojas de la memoria. Sin embargo, hacia el final de la novela, el acontecimiento sobreviene: “No sé si mi letra se vuelve más difícil, pero sí seguramente mayor, como si la mano quisiese avanzar más allá de mis temores. Es ella quien llega primero a otra lista de fechas y va bajando por las cifras hasta encontrarse, en el año 1952, con una frase solitaria: ella vio el mar. Cierro el cuaderno” (136-137). La hija no se nombra, sí el acontecimiento, y en la coincidencia leve e imperceptible entre sujetos y experiencias se produce por primera vez el encuentro de dos memorias sin necesidad de que eso configure ninguna identidad fuera de lo que se escribe. El relato, entonces, no se clausura. Todavía hay espacio para la escritura de dos capítulos más, donde la experiencia se presentiza abiertamente: el portero, Don José, le muestra a la mujer un periódico con noticias “de su país”: allí el dictador decía no sentir arrepentimiento. La narración de la escena se indiferencia de una experiencia íntima, e incomoda en la medida que se abre hacia el afuera y actualiza, con una tensión brutalmente lacónica, una lectura de los diferentes efectos que las políticas de la memoria llevadas adelante por Argentina y Brasil, respectivamente, desde el final de sus últimas dictaduras militares imprimieron en la configuración de las subjetividades presentes en el relato: “Quizás la frase estuviera escrita en aquellas páginas, en forma de una nota, sin verbo o artículo: desaparecido figura cómoda. [...] Don José está en silencio. Tiene los ojos sobre el diario. Él también está viejo. Debe ser apenas un poco más joven que yo. Cuando levanta los ojos me pregunta qué es un desaparecido” (138).

BIBLIOGRAFÍA

Adriana Amante y Florencia Garramuño (selección, traducción y prólogo) (2000). *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*. Buenos Aires, Biblos.

Barthes, Roland (1987). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona, Paidós.

De Andrade, Oswald (2001). *Escritos antropófagos*. Traducción y selección de Alejandra Laera y Gonzalo Aguilar. Buenos Aires, Corregidor.

De Oliveira, Néelson (comp.) (2007). *15 cuentos brasileños*. Edición bilingüe. Córdoba, Cominc-arte editorial.

Garramuño, Florencia (2009). *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires, FCE.

Pereira, Maria Antonieta (selección y prólogo) (2005). *Vereda Brasil: Antología del cuento brasileño*. Buenos Aires, Corregidor.

Santiago, Silviano (1982). *Vale quanto pesa*. Río de Janeiro, Paz e Terra.

Süssekind, Flora (2003). *Vidrieras astilladas. Ensayos críticos sobre la cultura brasileña de los sesenta a los ochenta*. Buenos Aires, Corregidor.

Vidal, Paloma (2015). *Mar azul*. Buenos Aires, Bajo la luna.