



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

La ficción de la memoria en las narraciones orales de vida

Autor:

Klein, Irene

Tutor:

2002

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título en Magister de la Universidad de Buenos Aires en Análisis del Discurso

Posgrado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

TESIS 9-3-29

FACULTAD	LETRAS
Nº 45.128	
- 2 MAY 2002	DE
Agr.	ENTRADAS

*La ficción de la memoria.
en las narraciones orales de vida.*

*Tesis
Maestría en Análisis del Discurso*

de

Irene Klein

**UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas**

INDICE

PRIMERA PARTE

I. EL RELATO DEL YO O LA REINVENCIÓN DE SÍ MISMO

1. *Representar lo ausente.*
 - 1.2. *La metáfora del pasado*
 - 1.3. *El sentido del final*
 - 1.4. *El sujeto: lector y escritor de sí mismo*
 - 1.5. *Identidad colectiva y memoria*
 - 1.6. *El olvido de la memoria*
2. *Testimonio, autobiografía y argumentación.*

SEGUNDA PARTE

II. – LA TOPOGRAFIA DEL RECUERDO

2. *Album de recuerdos*
 - 2.1. *De dónde venimos*
 - 2.1.1. *El mito del origen*
 - 2.1.2. *Galería de retratos*
 - 2.1.3. *La novela familiar*
 - 2.2. *En el país de las maravillas*
 - 2.2.1. *Los espacios de la memoria*
 - 2.2.2. *La picaresca*
 - 2.2.3. *La escuela, maestro segundo hogar*
 - 2.3. *Hacia dónde vamos*
 - 2.3.1. *Historias de guerra*
 - 2.3.2. *Descenso a los infiernos*

III.- EL SUJETO TRAMA SU HISTORIA

3. *Historias legibles*
 - 3.1. *Esas pequeñas tramas*
 - 3.1.1. *Por una maravillosa casualidad*
 - 3.1.2. *Historias de zaguán*
 - 3.2. *Tiempo de celebraciones*
 - 3.2.1. *Cuando jugábamos al carnaval*
 - 3.2.2. *Armar algo para las fiestas*
 - 3.3.3. *Alrededor de la mesa*

IV.- RITOS DE PASAJE

- 4.1. *Un proceso en tres etapas*
 - 4.1.1. *Peleas con papá*
 - 4.1.2. *Ritos de legitimación*
 - 4.1.3. *Ritos de inmigración*
 - 4.1.4. *Ritos de iniciación*
- 4.2. *Repetición y transformación*

V. LAS FORMAS DEL RELATO

- 5. *“Moldear” experiencias de vida*
- 5.1. *Epocas legendarias*
 - 5.1.1. *La leyenda*
 - 5.1.2. *La saga familiar*
- 5.2. *Personajes y costumbres - La tradición y la leyenda popular*
- 5.3. *El relato del misionero*
- 5.4. *El rumor irreverente*
 - 5.4.1. *El chisme*
 - 5.4.2. *El chiste*
- 5.5. *El caso de las víctimas de la dictadura militar*
- 5.6. *Memorable*
- 5.7. *Parece de ficción*
 - 5.7.1. *Una historia de novela*
 - 5.7.2. *Lo que viene a cuento*
- 5.8. *El relato en imágenes*
 - 5.8.1. *Escenas de historieta*
 - 5.8.2. *Una acción de película*

VI. LA NARRACIÓN DE VIDA COMO FICCIÓN VERBAL

- 6.1. *La experiencia temporal*
- 6.2. *La referencia metafórica o refiguración*
- 6.3. *Una escena de ficción (pequeña fabulación)*
- 6.4. *Tiempos de vida*
 - 6.4.1. *Tiempo mítico*
 - 6.4.2. *Tiempo épico-histórico*
- 6.5. *La configuración del relato*
- 6.6. *La trama del destino (grandes fabuladores)*

VII. CONCLUSIÓN ¿ Por qué se narra lo que se narra ?

- **BIBLIOGRAFÍA**

Personas entrevistados en el marco de la investigación :

- Alberto** (67 años, argentino, casado, empleado)
Alfredo (75 años, polaco, relojero, casado)
Alfredo (52 años, argentino, casado, abogado)
Ana (46 años, argentina, casada, psicóloga social)
Ana Claudia (28 años, brasileña, soltera, profesora de música)
Ana María (56 años, argentina, casada, administradora de empresas)
Ana María (46 años, casada, argentina, empleada)
Andrea (56 años, casada, argentina, empleada)
Angela (76 años, casada, italiana, empleada de limpieza jubilada)
Antonio (casado , argentino, chacarero)
Balbina (84 años , española, casada, empleada)
Beba (71 años, argentina, viuda escritora, jubilada docente)
Cecilia (31 años, argentina, soltera, escultora)
Claudio (35 años , casado, argentino, empleado)
Carlos (36, casado, argentino, verdulero)
Carlos (50 años, argentino, casado, operador técnico de radio)
Carlos (42 años, argentino, soltero, médico)
Chana (74 años, argentina, viuda, costurera)
Daniel (30 años, casado, argentino, camarógrafo)
Delia (68 años ,casada, argentina, médica)
Dominga (75 años, italiana, casada, jubilada)
Elena (48 años, uruguaya, casada, licenciada en ciencias económicas)
Emilia (74 años, italiana, casada, ama de casa)
Emilia (76 años, italiana, ama de casa, viuda)
Estela (73 años, casada, italiana, ama de casa)
Eugenio (77 años, casado, argentino)
Eveling (71 años, casada, alemana, ama de casa)
Ezequiel (32 años, argentino, soltero, empresario)
Fabián (27 años, argentino, soltero, empleado)
Fanny (74 años, argentina, viuda, maestra jubilada)
Francisca (77 años, viuda, argentina, empleada)
Francisco (82 años , italiano, casado, obrero)
Francisco(53 años, casado, argentino, contador público)
Gladys (43 años, , argentina, casada, médica psiquiátrica)
Guillermo (38 años, argentino, soltero, guionista de radio)
Gregorio (70 años, argentino, comerciante)
Hebe (48 años, argentina, casada, licenciada en Trabajo Social)
Inés (45 años, colombiana, casada, empleada)
Javier (67 años, español, casado, contador)
Juan /Esteban (74 años, italiano, casado, jubilado)
Juan Jorge (74 años, argentino, casado, jubilado)
Juan Pablo (23 años, argentino, soltero, estudiante de sociología)
Juana T(65 años, argentina, soltera, empleada)
Juana (67 años, casada, argentina, empleada jubilada)

Juana (72 años, argentina, casada, ama de casa)
Jimena (19 años, soltera, argentina, asistente de marketing)
Jorge (53 años, argentino, casado, joyero)
Lorna (68 años, argentina, casada, ama de casa)
Mabel (65 años, viuda, argentina, modista)
Lucía (33 años, argentina, casada, profesora de gimnasia)
Magdalena C. (28 años , argentina, soltera, ingeniera agrónoma)
Magdalena (28 años, argentina, soltera, estudiante de administración de empresas)
Manuela (54 años, casada, argentina)
Manuel (52 años, casado, argentino, abogado, político)
Margarita (77 años, viuda, yugoslava, viuda, ama de casa)
Mariana (48 años, viuda, argentina, obrera jubilada)
María (18 años, argentina, soltera, estudiante)
María (76 años , italiana , casada, ama de casa)
María Cristina (45 años, argentina, casada, abogada)
María del Carmen A. (50 años , argentina, casada, operaria)
María del Carmen (57 años , casada, argentina, actriz)
María Eugenia (30 años, casada, argentina, ama de casa)
María Laura (80 años, española, casada, maestra jubilada)
María Rosa (47 años , argentina , casada, comerciante)
Marilyn (28 años, casada, argentina, jugadora de volley)
Mario (50 años , argentino, casado ,contador público)
Marta (52 años, argentina, casada, bioquímica)
Martín (56 años , argentino, casado, bioquímico)
Martín (85 años, español, jubilado, viudo)
Mateo (24 años, argentino, soltero, estudiante de derecho)
Matilde (86 años , armenia, casada, ama de casa)
Maximina (68 años, argentina, casada, ama de casa)
Mercedes (25 años, argentina, soltera, estudiante psicología)
Miguel (54 años, argentino, casado, abogado)
Miguel W. (54 años, casado, argentino, empleado)
Natacha (62 años , rusa, médica)
Nicola (74 años, croata, casado , albañil)
Omar (79 años, soltero, argentino, sacerdote)
Osmar (49 años, casado, argentino, capataz)
Ovidio (89 años, casado, italiano, portero de escuela)
Paco (82 años , casado, español, ex marino)
Pascual (70 años, argentino, casado, jubilado)
Patricia (37 años, argentina, soltera, abogada)
Pía Teresa (75 años, casada, argentina, ama de casa)
Ramón (42 años, casado, argentino, carnicero)
Rosa (74 años, italiana, casada, ama de casa)
Sara (57 años, argentina, casada, maestra)
Sara (74 años , casada, argentina, ama de casa)
Sigfrido (83 años, casado, alemán, empleado)
Silvina (40 años, argentina, casada, profesora de literatura)
Sofía (27 años, casada, argentina, empleada)

Susana (44 años, casada, argentina, estudiante de psicología social)
Tomasa (51 años, casada, paraguaya, ama de casa)
Victoria (25 años , soltera, argentina, estudiante de Relaciones Internacionales)
Vito (79 años, italiano)
Yeya (80 años, casada, argentina, maestra)
Zulma (29 años, argentina, casada, instrumentadora quirúrgica)

Prólogo

Un origen de ficción

Cuando era chica, mi padre se sentaba cada noche al borde de mi cama y me contaba anécdotas de su infancia. Ese ritual se sucedió durante años hasta la entrada de mi adolescencia, cuando inauguramos códigos nuevos que descartaron esa forma de embarcarme en el sueño impulsada por los relatos de mi padre. Con el tiempo supe que, si bien el hermano gemelo era real, aun cuando su vida rozara ribetes fabulosos, todas las historias que lo tenían de protagonista junto a mi padre no lo eran. Sin embargo, aun inventadas, me permitían hilar el pasado de mi padre, del que él no solía hablar con demasiada frecuencia. Por lo tanto, esos fragmentos de su historia de vida no eran “ falsos “ sino que iluminaban la verdad de un modo transversal y de forma más intensa. Lo que me cautivaba y me mantenía atenta al relato no era precisamente la veracidad de sus historias sino el juego de realidad y fantasía con el que entretejía ese relato. Nunca, en todo ese tiempo en el que fui su lectora ingenua, dudé ni traté de indagar si existía una estricta correspondencia entre los hechos de la realidad y su relato, porque tanto él como yo como creíamos en la verdad de esa ficción que dictaba su memoria.

Fue esa ficción la que, antes que los cuentos maravillosos y los relatos de los libros infantiles, se constituyó en esa primer escena de lectura que me permitió leer el mundo y acceder a aspectos que de otra manera me hubieran quedado ocultos. Le debo a ella mi imperiosa necesidad de escribir relatos. Le debo también la elección del tema (y el título) de esta tesis.

Pero, más allá de la trama silenciosa que guía toda elección y de la que nunca podemos dar cuenta con absoluta precisión, esta tesis de la Maestría en Análisis del Discurso es producto de una larga actividad docente en la cátedra Taller de Expresión de la Carrera de Comunicación en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. El espacio pedagógico se constituye con frecuencia en el espacio productor de conocimientos porque permite generar, en el marco dinámico de la intercomunicación entre docentes y entre docentes y estudiantes, ricas y variadas reflexiones, en especial sobre los posibles modos de intervenir didácticamente en las operaciones cognoscitivas que realizan los estudiantes universitarios cuando leen o producen un texto. En tal sentido, el trabajo de investigación que realizamos en la cátedra sobre el uso del relato en la vida cotidiana, esto es, sobre la configuración o trama narrativa que permite dar sentido a la experiencia humana, puede ser considerado como punto de partida de mi tesis. El objeto de estudio de dicha investigación consistió en el análisis narrativo de narraciones orales de vida que resultaban de una serie de entrevistas que nuestros estudiantes realizaban y transcribían de la forma más fidedigna posible. Los entrevistados fueron elegidos por los estudiantes en función de determinados criterios, tales como el interés de su relatos (que los entrevistados tuvieran algo significativo para contar); su valor de testimonio (que hubiesen sido, en lo posible, testigos de algún suceso significativo) y su capacidad narrativa (que tuvieran capacidad de narrar y despertar el interés del auditorio en su relato. La riqueza narrativa de esas entrevistas me impulsó a profundizar su análisis narrativo. De tal modo, se constituyeron en el campo de estudio de mi tesis.

El camino de la investigación

Una de los primeros pasos consistió en elegir del frondoso material de entrevistas que tenía, cuáles integrarían el corpus de análisis y cuáles serían desechadas. La selección se fundó, básicamente, en la “calidad” narrativa de los relatos, o sea en la extensión y representación narrativa de una experiencia. Fueron descartadas, de ese modo, aquellas en las que predominaba la evaluación sobre la narración o las que eran más confusas y presentaban un relato deshilachado y formaron parte del corpus las entrevistas que, por un lado, eran más representativas y permitían dar cuenta de los aspectos narrativos predominantes de las narraciones de vida y, por el otro, de las que presentaban mayor singularidad.

Sin embargo, la tarea más ardua fue la de clasificar el material seleccionado. Los criterios fueron elegidos en base a los aspectos narrativos en los que se fundaría específicamente el análisis de las entrevistas. Esos aspectos – que el índice de algún modo describe – posibilitaron asignarle un orden y una progresión a mi trabajo. Fue a través de ese recorrido, o sea del proceso de mi investigación, que descubrí cuál era el verdadero objetivo que guiaba mi análisis, esto es responder la pregunta ¿qué es lo que se narra?. Si la narración se funda en el relato de una experiencia temporal, ¿en qué se funda el significado de esa experiencia, tanto real como ficticia, para que sea digna de ser narrada?

El marco conceptual

Es importante señalar que no llamo “narración oral” a un determinado tipo de relato basados en la tradición oral ni a la historia de vida que se inscribe como metodología cualitativa típica dentro del vasto campo de los documentos personales en las ciencias antropológico-sociales. Llamo “narración oral de vida” a las narraciones informales que muchas veces no son corpus completos (historias de vida) sino un conjunto más o menos ordenado de anécdotas, recuerdos personales o fragmentos de vida que han ocurridos mucho tiempo atrás y se actualizan en el momento de su enunciación. Estas narraciones pueden ser consideradas, al igual que las narraciones históricas o ficcionales, mediadoras simbólicas de la acción. Por tal motivo, el análisis no atenderá a las marcas de la oralidad del discurso narrativo y al proceso de su transposición a la escritura, ni tampoco a la información cultural y sociológica que el relato aporte, sino a la narración en sí misma.

Dicho análisis se inscribe en el marco conceptual de la teoría de la narratividad planteada, fundamentalmente, por Paul Ricoeur en su trilogía *Tiempo y Narración*, quien postula que tanto la ficción como la historia son precedidas por el uso del relato en la vida cotidiana. La teoría narrativa de Ricoeur, a diferencia de las explicaciones de la narratología de la primer mitad del siglo que se fundan en estructuras estáticas o paradigmas acrónicos, enfatiza la actividad creadora de la mimesis y recupera el lugar del sujeto. Si bien se habla de un sujeto que amenaza por disolverse o fragmentarse, el sujeto siempre insiste en narrarse. La crisis de los modelos objetivistas y científicos adoptados como referencia ha generado un renovado interés por lo biográfico en el campo de la investigación y la reflexión contemporáneas. Numerosos especialistas e investigadores en el campo de la sociología, como el destacado investigador francés Daniel Bertaux, trabajan con los relatos sobre historias de vida ensayando nuevos caminos en una relación de conocimiento intersubjetivo y dialógico, es decir entre sujeto y sujeto, confrontados con una tradición que hegemonizó el campo de la producción del conocimiento del hombre y la sociedad hasta los años setenta. Podemos hablar, entonces, de este retorno a lo biográfico

en los últimos años, como un retorno del sujeto. Este “ valor sociológico de la experiencia humana”, en términos de Bertaux, convierte al hombre común ya no como objeto de observación sino como informante que construye su identidad a través de la narración de su vida.

La tesis

La tesis está organizada en dos partes:

- en la primera, más breve, se describe el marco conceptual en el que se enmarca el análisis de las narraciones,
- en la segunda se expone los diferentes aspectos que abordó dicho análisis. Es así que en el
 - capítulo 2 (“La topografía del recuerdo”) , se traza un recorrido por los principales tópicos de la autobiografía;
 - el capítulo 3 (“ El sujeto trama su historia”), se describe las narraciones de vida como relatos legitimados por una cultura,
 - el capítulo 4 (“ Ritos de pasaje”), se analizan aquellos relatos que se construyen al modo de ritos de iniciación;
 - el capítulo 5 (“Las formas del relato”), se reconocen las distintas estructuras narrativas que dan forma a las narraciones de vida;
 - el capítulo 6 (“La narración como ficción verbal”), se señala el entrecruzamiento entre la narración de vida y la ficción

Agradecimientos

Esta tesis gozó de la colaboración directa e indirecta de mucha gente. Quiero dejar constancia en estas líneas de mi agradecimiento a Omar Aliverti por el gran nivel de análisis y disertación intelectual de sus clases que dieron marco, fundamento y dirección a este trabajo ; a María Isabel Filinich , por la excelencia académica de sus seminarios y su valiosísima lectura crítica; a Elvira Anroux por la agudeza de sus observaciones y sugerencias y , sobre todo, por su permanente estímulo ; a Noé Jitrik por las enriquecedoras discusiones en torno a la narrativa y, en especial, a Gloria Pampillo, que no solo me inició en el estudio del relato de vida sino en el mundo de la escritura de ficción.

a la memoria de los relatos de mi padre y
de mis abuelos

a mi madre
por todo su apoyo y su pasión lectora

a los que me legaron parte de su historia
y a todos cuya historia permanece en la memoria de alguien

"Pienso que lo peor que nos puede pasar es que uno se olvide de las cosas; que uno no pueda recobrar su historia, aquella historia que uno recuerda de cuándo era chico ... Quisiera poder guardarlo todo en la retina. " (*María Eugenia, 30 años*)

PRIMERA PARTE

I. EL RELATO DEL YO O LA REINVENCIÓN DE SÍ MISMO

“ yo recuerdo haber estado sentado en la pira de mi abuelo que me hablaba y me sonreía y yo estaba muy a gusto. Pero mi tía me lo niega porque supuestamente mi abuelo falleció antes de ese momento. Yo sé que esa situación la viví, si fue real o no, no sé, te soy sincero pero para mí es como que fue real.” (Guillermo, 37 años)

1. Representar lo ausente

“ El elemento que más uso en mi escritura – dijo Donoso en una entrevista – es el dolor de la memoria. La memoria es lo que señala que las cosas van a morir. “

Donoso se refería entonces a la ficción de la memoria y a la escritura contra la muerte como aquellas obsesiones de exiliado que dictaban su obra. Podríamos decir que idénticas obsesiones recorren las narraciones de vida. También las narraciones de vida – si bien se inscriben como práctica oral – son dictadas por la memoria, también ellas se constituyen en desafío contra el olvido y también, muchas veces, responden a cierto tipo de exilio, aunque interior.

Llamamos “ *narración oral de vida*” – y no “historia oral” a fin de distinguir el acto de la enunciación del enunciado que de él resulta – al proceso narrativo a través del que un sujeto cuenta – en una situación de entrevista – su historia de vida. Podríamos señalar entonces que, si la memoria es el concepto mediador entre el tiempo vivido y la narración, la narración de vida lo es entre la vida y la historia de vida. El narrador actualiza y da forma a su pasado en el proceso mismo de narrar que, como una lanzadera en el telar, se mueve libremente en el tiempo hacia atrás y hacia adelante pero – por su calidad de narración oral – sin la posibilidad de destejer y mejorar la trama. Elegido en función de su capacidad narrativa (un narrador que supiera contar y tuviera algo para contar), el narrador entrevistado recupera la figura del narrador de Benjamin¹, aquel que transmite, para aquellos que lo escuchan, lo acaecido como experiencia.

El análisis de narraciones de vida surgió como práctica pedagógica en el marco de una investigación realizada con los estudiantes en la Cátedra Taller de Expresión en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA y fue posteriormente desarrollado y profundizado en esta tesis. A través de la transcripción de un abultado corpus de narraciones de vida accedimos a un fascinante campo de estudio, ya que, en tanto ponen en escena el proceso mismo de la narración, permiten abordar no solo la reflexión acerca de cuestiones específicas del género, tales como: ¿ qué eligen los narradores para narrar su vida?, ¿ qué características definen a la narración de vida?, ¿ en que se asemeja o se diferencia la narración de vida de una autobiografía o de un relato testimonial?, ¿ en qué medida podemos describirla como narración referencial y en qué medida como “ficción verbal”?, sino también problemáticas generales acerca de lo que es digno de narrar o en qué consiste el proceso de ficcionalización.

La “ narración de vida “ es el proceso narrativo a través del que un sujeto cuenta los hechos más significativos de su vida sin que esa narración llegue a configurar, la mayoría de las veces, una historia de vida completa sino solo un collage o sucesión de fragmentos – anécdotas, recuerdos – que carecen de continuidad, orden o ilación lógica.

¹ Benjamin, Walter: “ El narrador”, en *Sobre el programa de la Filosofía Futura*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1986.

Pero, ¿qué es narrar?

A diferencia de las otras preguntas expuestas anteriormente, la respuesta de esta no surgirá a lo largo del análisis de las narraciones de vida sino será – si me permiten la expresión autoritaria - impuesta a modo de premisa o perspectiva gnoseológica desde la que se abordará la problemática narrativa. Formulada desde el marco de la teoría de la narratividad de Paul Ricoeur² su objetivo será menos el de definir un acto discursivo que el modo por cual conocemos mundo, o sea, describir la relación entre el sujeto y el objeto de referencia.

Podemos decir entonces, que, en primera instancia, narrar un hecho pasado es producir por medio del lenguaje algo que pasó, es decir, volver presente lo ausente. Por lo tanto, narrar sería *representar lo que no está bajo la percepción del narrador*. El narrador puede reconstruir ese “ya sido” porque recuerda, porque retiene el pasado gracias al presente que lo actualiza. Dicha re-presentación implicaría de este modo una reconstrucción del pasado - como objeto ausente – por parte de la memoria. Es solo a través de ella que el sujeto puede relacionarse con su tiempo pasado y actualizarlo en el presente de la narración.

Si entonces, en síntesis, el relato permite relacionar el pasado con el presente, sobre el que se inscribe, como a la vez también crear una espera del futuro, el relato puede dar cuenta de la temporalidad como totalidad. Esto es lo que propone Paul Ricoeur cuando afirma que es el relato el medio privilegiado que ofrece el lenguaje para que el sujeto pueda dar cuenta de lo que de otro modo, por estar instalado en la inmediatez del tiempo y carecer de conciencia reflexiva de la temporalidad, no podría: esto es, esclarecer la experiencia temporal como dimensión de la existencia humana. De este modo, el sujeto puede darle sentido a su pertenencia al mundo y constituir su historicidad, es decir, su ser en la historia.

Las narraciones de vida surgen de la imperiosa necesidad del sujeto de saber quién es; la respuesta al “quién soy” solo puede ser narrativa porque el sujeto es en la medida en que se puede relatar.

1.2.La metáfora del pasado

Si la narración se define como una re-presentación del pasado, ¿acaso es suficiente la mera presencia del verbo en pretérito – tal como lo plantean Weinrich³ o K. Hamburger⁴ - para distinguir el relato de ficción, en tanto construye una situación comunicativa imaginaria en la que el tiempo pasado representado en el relato es pasado solo para el narrador, del que no lo es?

Según Ricoeur, la re-construcción del pasado como lo ya-sido, está presente en toda narración porque re-construir implica tanto una selección de hechos como su configuración en una unidad significativa.

¿Cómo distinguir entonces la narración de vida de la narración de ficción si en ambas asistimos al proceso de re-presentación de un objeto ausente?

² Ricoeur, Paul. *Tiempo y Narración*, México, Siglo veintiuno, 1995.

³ Weinrich, H. *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Madrid, Gredos, 1968.

⁴ Hamburger, K. *Die Logik der Dichtung*, E. Klett Verlag, Stuttgart, 1968.

En primer lugar, debemos señalar que la noción de representación ~~de~~ mundo implica un vínculo de conocimiento entre el sujeto y el objeto de referencia. ¿Podríamos afirmar de este modo que lo que caracteriza a la ficción es la ausencia de referencia, es decir que el sujeto hace referencia a un objeto que no existe en la realidad? Una respuesta afirmativa implicaría aceptar el principio por el cual no existe referencia si no existe el objeto al cual se refiere, principio que establece una relación entre una problemática semántica (la referencia del lenguaje) y una epistemológica (la verdad de lo existente) . En base a tal razonamiento, deberíamos afirmar que decir lo real bajo el principio de correspondencia es decir la verdad y en tal sentido, la noción de representación depende de la referencia. De este modo, a diferencia del discurso ficcional que no tiene por horizonte decir certezas, el discurso histórico y la narración de vida dicen la verdad en tanto se adaptan al criterio fundante de la cientificidad , o sea al principio de la veridicción. Sin embargo, afirmar esto, es desconocer que su propia fuente de información es el lenguaje. Y que, además, es relato.

Vayamos por partes. Si el relato de vida, como todo relato, re-presenta un objeto ausente __ el pasado __, ¿ cuál es su referencia si ese objeto al que se refiere no está y volverlo presente exige una operación de re-construcción? Podemos decir entonces que en tanto lo que representa es una representación mental del objeto en el sujeto, *la orientación referencial del lenguaje es indirecta*. En oposición a la concepción positivista de la historia que identifica lo real pasado con la verdad, Ricoeur señala que el pasado es una construcción discursiva de la que participa el trabajo de la imaginación. De este modo, la relación entre lenguaje y mundo sufre en Ricoeur un desplazamiento conceptual de la noción de referencia: la representación pasa a ser *re-presentancia*.

Entonces, si en el relato de vida el objeto de referencia es inexistente y para volverlo presente exige ser reconstruido, ¿podemos decir que el relato de vida es ficción ? Sí, pero solo en términos de *referencia indirecta y mediado por la actividad simbólica del " como si "*. Esto significa que la referencia no responde a la representación sustancialista (el signo designar el objeto) sino que es *metafórica*: el relato es una construcción simbólica del lenguaje. Al igual que el sujeto historiador, que, según Ricoeur, no pasee las acciones humanas sino las huellas que de ellas han quedado, el sujeto narrador de sí mismo no posee más que las huellas que de su ser pasado han quedado en su memoria. Es así que el relato no reproduce el pasado ni encuentra su sentido sino que produce el pasado y produce el sentido.

De modo similar, Haydn White⁵ señala que las narraciones históricas no son una reproducción de hechos registrados sino " afirmaciones metafóricas " y un " complejo de símbolos ". Es decir, no reproducen los hechos que describen ni los refleja, sino indican : apelan al recuerdo de las imágenes de las cosas como lo hace la metáfora.

A diferencia de la referencia denotativa que presupone la noción de observación y de la referencia directa que está sujeta a la comprobación de quien observa, la referencia indirecta presupone a la vez distancia y extrañamiento. Si la explicación deductiva, directa describe, la indirecta, redescubre. Tal es el proceso de la metáfora.

⁵ White, Haydn , Haydn White. "The historical text as literary artefact", en *Clio* III/3, 1974. (Reproducido en *The writing of history* de Robert Canary & Henry Kozicku, University of Wisconsin Press, 1978.)

Del mismo modo, según algunos autores como Mary Hesse (*Models and analogies in science*, 1966) y Max Bloch (*Modelos y metáforas*, 1962)⁶ también el discurso científico hace uso de la imaginación creadora cuando trabaja con construcciones originales y no con réplicas de lo real, en las que pueden leerse relaciones más complejas de aquello que se intenta explicar. “ La ficción redescrive – señala M. Hesse - lo que el lenguaje convencional ha descrito previamente. “

A diferencia de la narración ficcional que re-describe el mundo sin pretender decir la verdad sobre lo real, según Ricoeur, el relato histórico – como la narración de vida - representa la realidad redescubriendo el mundo pero tal como lo realiza el lenguaje ordinario, es decir, con pretensión de decir la verdad.

Sin embargo, el término “ re-descripción” puede volverse fangoso al momento de distinguir la narración de la descripción del discurso científico. En tanto la narración busca conmover, indignar, aleccionar, etc., el discurso científico, circunscrito al ámbito del conocimiento, no busca producir efectos sobre el receptor. Al respecto, podríamos recordar las palabras de Benjamin cuando señalaba que : “la narración no pretende, como la información, comunicar el puro en sí de lo acaecido, sino que lo encarna en la vida del relator, para proporcionar a quienes escuchan lo acaecido como experiencia”.⁷ Por tal motivo, hablaré de ahora en adelante de “ re-narración “ del mundo para enfatizar de este modo, en oposición a la descripción, el carácter dinámico e intersubjetivo del relato.

Por lo tanto, la ficción no tiene por horizonte decir certezas sino el de sobrepasar el límite de lo real. Esto implica, como lo señala Iser una estructura de doble significado: “ siempre hay un significado manifiesto que bosqueja otro latente que, a su vez obtiene su relevancia de lo que el manifiesto dice”.⁸

La ficcionalidad provoca en un juego de ocultación y revelación la simultaneidad de lo que es mutuamente excluyente; da a entender que lo que se dice debe ser tomado “ como si” se refiriera a algo cuando todas las referencias están ocultas y deben ser imaginadas. Por lo tanto, la ficcionalidad presupone una duplicidad de dos mundos que no se oponen, uno del cual es siempre el real – que el texto capta y transgrede -, el otro, la alteridad. Producir relación entre el relato y los acontecimientos no es posible como reproducción sino como alteridad que presupone el extrañamiento.

Tal como lo propusiera Schlovsky es inherente a la operación de ficcionalización producir el efecto de extrañamiento (*Entfremdungseffekt*), que implica el distanciamiento del narrador en relación a los hechos narrados para desgajarlos de la realidad familiar y cotidiana. También el sujeto narrador de historias de vida mantiene – el no poder hacerlo explicaría por qué algunos sujetos no pueden narrar los hechos traumáticos - con los acontecimientos narrados una relación de otredad : el sujeto autobiografiado se construye, en tanto otro o yo refigurado, como personaje. Como dice Iser⁹, es una condición de “ éxtasis” en la que uno está literalmente “ al lado de sí mismo”. También Hanna Arendt¹⁰ alude a la construcción de la identidad en términos de revelación y ocultamiento cuando describe una especie de “ *daimon* “ que acompaña a cada hombre a lo largo de su vida y “ que es su distinta identidad, pero que solo aparece y es visible a los otros. “

⁶ en Paul Ricoeur, *Historia y Narratividad*, Paidós I:C:E/U:A:B., Barcelona, 1999.

⁷ Benajmin, “ El narrador “ en *Sobre el programa de la Filosofía Futura*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1986.

⁸ W. Iser, “ La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias” en *Teorías de la ficción literaria*, comp. A.G.Dominguez, Arco libros, Madrid, 1997.

⁹ idem

¹⁰ Arendt, Hanna, *La condición humana*, Paidós, Barcelona, 1993.

Podemos decir entonces que la narración de vida comparte con el relato de ficción la posibilidad de la reinención del sujeto, esto es de irrumpir el límite – existencial - que lo define. Sin embargo, no lo hace solamente desplegándose bajo una multiplicidad de disfraces como modos de auto-representación sino también fundiendo el principio con el fin, realidades inaccesibles para la experiencia humana. En tanto, entonces, este relato pone en escena lo inaccesible es, al igual que la ficción, generador de significados. Sin embargo, a diferencia de esta, no los produce intencionalmente, como tampoco exhibe las convenciones de autoreferencialidad que señalan el como si de la ficción (tampoco podría ya que su propósito es, precisamente, el de ser creída).

Si el niño suele preguntar al relato “¿y después?” y el adulto “¿y por qué?”, ambas preguntas, según Ricoeur, serían coincidentes: ambas expresan idéntico deseo de transgredir los estrechos límites de la condición humana y proyectarse hacia lo universal.

En la medida en que el sujeto puede convertirse en otro y escribirse como relato de vida, es decir hacer accesible lo que de otra forma permanecería inaccesible, cumple al igual que la ficción una función cognoscitiva. Es a través del relato de vida que el sujeto, que no conoce su origen sino a través de otros relatos y que ignora su fin, se escribe como relato, se inventa un principio y un fin para acceder de este modo al conocimiento sobre sí mismo y esclarecer el sentido de su vida.

1.3. *El sentido del final*

Tanto el relato histórico como el de ficción poseen dos dimensiones, una cronológica y otra atemporal. Si la primera permite seguir las contingencias de una historia; su carácter episódico y genera preguntas al modo de ¿qué pasó después?, ¿cómo terminó?, la segunda remite al por qué de los hechos, en términos de Louis O. Mink¹¹, a la elaboración de totalidades significantes a partir de esos acontecimientos dispersos. De esta manera, todo relato se constituye a través de la tensión entre ambas dimensiones.

Mink afirma que para contar una historia o seguirla en su lectura, debemos captar conjuntamente una serie de acontecimientos. Esto implica que, para poder englobarlos en totalidades sucesivas, debemos reflexionar sobre ellos. En tal aspecto, dicha operación configurativa puede asociarse con lo que Kant llama juicio reflexivo.

La configuración – que Ricoeur llama *mimesis II* –, permite, en tanto síntesis de lo heterogéneo, que la sucesión de acontecimientos de una historia se constituya en una totalidad. Por lo tanto, si lo que representa es una experiencia de tiempo, todo relato, según Ricoeur, es una forma de vida: experiencia temporal del hombre mediada por los límites – de principio y fin – de otro modo inaccesibles a la experiencia temporal humana. Por tal motivo, para Ricoeur, la mimesis no es concebible sin la poiesis, esto es el conocimiento mediante el cual el poeta elabora, en base a algún mito, crónica o relato anterior, una historia inteligible. Porque para representar debe crearse una configuración o trama (que será analizado en el capítulo 6) en tanto totalidad debe inventar un principio y un fin. El término – configuración –, en oposición al de estructura, alude al carácter dinámico de la elaboración de una trama como puesta en intriga pero también a la noción de figura.

¹¹ Ricoeur, P., “Narrative Time”, en *On narrative*, University of Chicago Press, 1984.

Para Ricoeur, la escritura de la historia es un problema lingüístico pero a la vez también uno poético. El significado del discurso histórico ocurre en el relato común como totalidad mediante la estrategia que es la figura y la trama, ya que, como dijimos anteriormente, el pasado del relato histórico se construye por mediación de la imaginación en tanto representación de la ausencia. Al respecto, señala que la orientación general de la epistemología histórica subraya la dimensión de “ la reconstrucción imaginativa “ vinculada a la historiografía. Hayden White¹² toma la noción de *emplotment* de Northrop Frye¹³ para afirmar que el historiador no se limita a contar una historia sino a transformar un conjunto de acontecimientos en un todo.

De este modo, el concepto de trama está indisolublemente unido al de inteligibilidad narrativa: los modos de comprensión son modos de inteligibilidad. Si el acto de representación o *mimesis* es siempre ficción, lo es en la medida en que en la narración ocurre la invención. Recordemos que para Aristóteles la *mimesis* no era imitación, en el sentido de una copia de un modelo preexistente, sino imitación creadora. La *mimesis*, al imitar la estructura lógica y el significado de los acontecimientos, no como efectivamente se dan, se convierte en una especie de metáfora de la realidad a la que reactiva y confiere rasgos propios. Al igual que la pintura que realza las formas y colores del mundo, también la metáfora nos pone algo delante de los ojos y lo presenta en acción.

De ese modo, cuando el narrador en el relato de vida intenta reproducir el significado singular de un acontecimiento, extraído de lo más hondo de su experiencia, lo libera del estereotipo y de la mirada empobrecida del mundo cotidiano (**capítulo 6**). La configuración de determinados segmentos narrativos como escenas plásticas permiten, a través de determinados recursos narrativos (como la temporalidad, la focalización o la polifonía) o de la representación de objetos en los que confluyen ideas, percepciones, valores o sentimientos, generar significados y, a su vez, respuestas emocionales en el lector. Clave de la ficcionalización, la mirada - o visión analógica - despierta asociaciones insólitas, descubre en las relaciones, a primera vista incongruentes, significados ocultos.

La narración histórica y la narración de vida compartiría entonces con la narración ficcional el carácter tropológico del discurso y el hecho de que la comprensión dependa del reconocimiento de la figura. La comprensión histórica presupone también la operación metafórica del como si: el acto de lectura interpreta una relación analógica que es producida por la trama.

Por otro lado, para Ricoeur la *mimesis* está indisolublemente relacionada también con el *mythos*. Afirmar que el *mythos* puede representar las acciones humanas en una unidad como síntesis de lo heterogéneo, es negar la representación en tanto copia de lo real y postular la ficcionalidad de toda narración. El mundo configurado en el texto suspende la relación de referencia, será el lector el que le devolverá el referente a ese mundo que es lenguaje configurado como relato. De este modo, la *mimesis II* es la operación mimética que abre a lo ficcional, a la vez que permite al lector volver inteligible la configuración, es decir reconocer una serie de rasgos del espacio simbólico, como la red conceptual: experiencias del campo práctico, del mundo de la vida cotidiana, es decir, del hombre en el mundo.

¹² White. Hayden, *El contenido de la forma*. Buenos Aires, Paidós, 1992.

¹³ Frye, Northrop. *Anatomía de la Crítica*, Caracas, Monte Avila, 1991.

En la red conceptual o semántica de las acciones humanas se actualizan las acciones humanas – agentes, fines, causas que rigen el comportamiento humano – que se representan en la mimesis II. Si entonces en esa mimesis II se exige una competencia narrativa para que ocurra la trama, *la mimesis I* o representación de pre-figuración - nivel de la representación práctica o experiencia del mundo concreto - exige una competencia simbólica. Es decir, la comprensión práctica permite conocer el mundo en la medida en que la mimesis I produzca las formas simbólicas que regulan la comunicación en la vida social. La competencia semántica del mundo y sus representaciones son formas simbólicas prearticuladas como pequeñas tramas (**capítulo 3, 4**). Es así que la inteligencia práctica (la acción concreta del hombre) puede producir una configuración que presupone un saber narrativo que será , a su vez, reconocido por el lector (tipos de trama o esquemas narrativos).

Para que el relato, entonces, pueda ser seguido y comprendido por la comunidad de lectores, los hechos son configurados de tal modo de convocar el sentido que la tradición cultural o el imaginario social les ha conferido. Por lo tanto, las narraciones de vida narran lo que una cultura articula previamente como relato: la infancia como edad de oro, la historia de la orfandad, la historia del trabajador pobre pero honrado, la historia de los orígenes, una carrera ascendente, un amor a fuerza de todo, la lucha del inmigrante , las andanzas de un pícaro, la de la joven virtuosa, la de la familia unida a pesar de todo. O sea, lo que Regine Robin ¹⁴ define como actualizaciones sociogramáticas más o menos fijadas en estereotipos que las narraciones de vida repetirían.

La actividad de lectura se vincula con el orden simbólico a través de la configuración (mimesis II), operación que media entre un antes y un después. El proceso de lectura, por lo tanto, no se agota en el lenguaje del texto: el sentido ocurre en la lectura. Concebida como acontecimiento, la lectura, en tanto inteligibilidad narrativa, le permite al sujeto reconocer los signos culturales que lo constituyen, único modo que tiene el sujeto de comprender el mundo y a sí mismo como ser en la historia constituido por el tiempo.

Este proceso de lectura o *mimesis III*, es llamado refiguración por Ricoeur porque implica también una operación de representación por parte del lector: la de representar mundo y constituir una figura para producir sentido. La lectura como actividad productora de sentido de carácter tropológico ocurre en la intersección del mundo del texto y el del lector, que refigura lo ya dado.

Por otro lado, es la configuración la que a su vez define el movimiento teleológicamente orientado de nuestras expectativas cuando, como lectores, seguimos una historia. Porque seguir una historia implica comprender las acciones, pensamientos y sentimientos sucesivos que están dirigidos hacia un final que, como un polo magnético, orienta el proceso. Este final, que no puede ser deducido ni predicho, ha de ser aceptable en la medida en que, si miramos hacia atrás, desde la conclusión a los episodios, debemos estar en condiciones de decir que este fin exigía tales acontecimientos y tal cadena de acciones. Es decir que los encadenamientos adquieren sentido en tanto conducen hacia ese fin que a su vez permite ser comprendido a partir de la configuración. Porque no solo la expectativa de saber cómo concluyen los hechos la que nos mantiene en vilo hasta el final, sino comprender el desarrollo de la trama.

El sujeto, de este modo, para conferir legibilidad a su vida, es decir, conocer su

¹⁴ Robin, Régine. “¿Es la historia de vida un espacio al margen del poder?”, en *Historia Oral*, comp. por Jorge Acevedo Lozano, Instituto Mora, México, 1997, pág. .

sentido, debe inventarle un principio y un fin. Al igual que en la narración de ficción, la elección de lo finales imprime un determinado sentido a la historia narrada.

Esta recuperación del sentido a partir del final vincula a la trama con la idea de repetición, clave en la noción de historicidad. Porque si bien podemos afirmar que no vale la pena un relato sobre un hecho que siempre se repite, tampoco lo vale el que no se pueda repetir. Porque repetimos lo que es significativo para nosotros, lo que expresa nuestra perspectiva sobre el mundo. Las historias familiares o historias de una comunidad pueden repetirse aunque sean conocidas. Volver a contar vincula la actividad de seguir una historia con la de anticipar el final y el sentido de ella. De este modo, lo contingente se inscribe como necesidad y de este modo también, a través de la repetición, el relato constituye la identidad.

El final de una historia une el pasado con el presente, lo actual con lo potencial: el héroe es lo que fue. Por lo tanto podemos considerar esta forma de repetición equivalente a la noción de destino. Dicha repetición, que Ricoeur distingue en determinados relatos como viaje regresivo hacia uno mismo, asume en algunas narraciones de vida (**capítulo 4**) la forma de rito de iniciación. Como tal, habilita el pasaje del individuo a la comunidad, porque conocerse a sí mismo como otro es reconcerse como "ser- con- otros". De ese modo, sobre el destino individual o privado (*fate*), se impone el destino comunal (*destiny*) y sobre el tiempo individual, el tiempo público¹⁵. En este sentido cobrarían especial relevancia para nosotros las palabras de Hanna Arendt¹⁶ cuando afirma que morir implica separarse de la comunidad y nacer, el acto inaugural de aparecer por primera vez en público. El relato de vida se constituye bajo esos términos.

Pues si el destino individual se inscribe en la extensión temporal que conduce al ser hacia la muerte, la narración que vincula los relatos de los predecesores y sucesores, abre un nuevo horizonte que desafía la muerte. La repetición como acto comunal, en tanto toda comunidad desanda la tradición hasta sus orígenes, implica un acto fundante, reinicio de lo ya comenzado, de lo que "hizo historia" y es memorable.

La narración de vida en tanto repetición, se inscribe como tradición y destino. Y, como tal, anula la muerte, que es otra forma de olvido.

1.4. *El sujeto: lector y escritor de sí mismo*

"Cuando – señala Manuel Cruz – alguien contesta a la pregunta: '¿quién es?' con el tautológico 'soy yo' no está expresando un reconocimiento vacío: confía en que recuerden su voz, que alguna vez fue conocida. Todos somos yo, pero no a todos se les abre la puerta. Al desconocido se le exige que manifieste su identidad, que se identifique." ¹⁷

El reconocimiento sería el modo por el cual alguien, el otro, nos asigna una identidad. Porque si no se nos conoce o se nos olvida, no somos nadie, que es lo mismo que decir que carecemos de identidad. Esa identidad, según Manuel Cruz, se despliega en el

¹⁵ Ricoeur, P., "Narrative Time", en *On narrative*, University of Chicago Press, 1984.

¹⁶ Arendt, Hanna, *La condición humana*, Paidós, Barcelona, 1993.

¹⁷ Manuel Cruz Rodríguez, *Narratividad: la nueva síntesis*, Península, Barcelona, 1986.

tiempo y nos permite insertarnos y comprender el mundo que nos rodea, es decir, pasar de una "temporalidad individual, que es la biografía, a una colectiva, que es la historia." La narración de vida, en este sentido, traduce en su lucha contra el olvido, un movimiento similar: el de narrar *su* historia para permanecer en *la* historia.

La historia de la que, como sujetos que nos pasan cosas, somos protagonistas, no es un material empírico ni una explicitación de hechos sino un modo de contarnos según determinado enfoque. Dicho enfoque o perspectiva responde al recorte que hacemos de una realidad que acomodamos en el relato: configuración a través de la que constituimos nuestra identidad narrativa. Ese recorte, como el mismo término lo indica, implica una determinada selección de hechos, elección de unos, omisión de otros, que responde a la decisión del narrador de configurarlos de determinada manera.

Ningún hecho histórico, asegura Hayden White,¹⁸ es intrínsecamente trágico o cómico o fantástico, sino que es concebido como tal desde una determinada perspectiva en función de la que se configura un conjunto de hechos. Solo pensamos situaciones trágicas o cómicas porque estos conceptos forman parte de nuestra cultura general y de nuestra herencia literaria.

Para darles sentido a los hechos que narra, el historiador – o narrador de una historia de vida – reconoce la posible forma narrativa en que tal evento puede figurar y configura el conjunto de hechos en base a esos moldes o esquemas narrativos conocidos por la audiencia. Es decir, realiza operaciones productoras de ficción.

Del mismo modo, observamos cómo los narradores de historias de vida moldean sus experiencias en base a estructuras narrativas (**capítulo 5**) que se aproximan a la leyenda, la épica, el cuento maravilloso, el chisme, la novela sentimental, el folletín, la película de acción, el comic, etc. Según Ricoeur esas formas narrativas son una suerte de soporte de los que llama sedimentación narrativa y que está constituida por el conjunto de relatos de una cultura. La inscripción de la narrativa en el espacio cultural simbólico requiere de este horizonte o sedimentación, mediante la cual el lenguaje capta la experiencia temporal. Este concepto funciona en correlación a otro que le es complementario: el concepto de innovación. Y es por el movimiento dialéctico entre la sedimentación y la innovación, que se constituye la tradición y que puede explicarse la tipología de tramas y su proceso de transformación.

Esa tradición cultural sería, según Ricoeur, el conjunto de relatos que resultan de la actividad productora y lectora de relatos. Esa circularidad permite la sedimentación de los relatos como también que una comunidad constituya su identidad. Igual movimiento recorre el sujeto en la narración de vida que, en tanto lector y escritor de su experiencia, la ordena en un relato.

También operan de modo circular las tres actividades miméticas: la refiguración ocurre porque establece un vínculo con la relación mimética de prefiguración mediada por la configuración del relato mismo. Es así que el lector - sujeto real - se apropia de los significados vinculados al héroe ficticio – o real – de una acción mediante la lectura. El sí mismo es refigurado a través de un proceso por el cual el yo se figura que es tal o cual. Es decir, se identifica con un otro que resulta real en el caso del relato histórico e irreal en el relato de ficción.

¹⁸ Hayden White, "The historical text as literary artefact", en *Clio* III/3, 1974. (Reproducido en The writing of history de Robert Canary & Henry Kozicku, University of Wisconsin Press, 1978.)

De este modo, Ricoeur vincula la tradición con la idea de identidad que se constituye por medio del relato; la identidad narrativa sería aquella identidad que el sujeto humano alcanza mediante la función narrativa y que se funda en la idea de un sujeto reflexivo dialógico. Es decir, no en un sujeto sustancialista (que reposa sobre el término de lo idéntico, esto es sobre la creencia en esencias inmutables y originales), sino un sujeto atravesado por otro, mediado por símbolos, lenguajes y relatos y constituido por el tiempo. Tiempo que no es el cronológico, lineal o cronométrico evenencial, sino el tiempo de la memoria activa productora de sentido

Ese sentido no es otro que el propósito que en todo relato, traduce el anhelo ancestral de “ introducir una mínima trama de sentido en el desordenado curso de los acontecimientos “¹⁹ o sea, de reconocer la voluntad y el sentido que ordena lo que Borges llamó “ el asiático desorden del mundo real “. Dicho orden asume dimensión de destino que, a modo de fatum , orienta el entramado del texto para que el hecho pierda su carácter de contingencia y se subordine a la causalidad (**capítulo 6**). Es decir, cuando la casualidad como fenómeno insólito se subsume en algún tipo de causalidad, el destino se vuelve equivalente a sentido.

Si constituimos nuestra identidad a través del reconocimiento, es porque la mirada ajena, la mirada del otro o del mundo, nos percibe también a nosotros como unidad a través de un relato en el que intentamos homogeneizar nuestra experiencia, es decir en el que seleccionamos “de entre la pluralidad de intensidades que cada individuo percibe, las relevantes, las constituyentes del sujeto. “²⁰ En este sentido, en el deseo de convertir en inteligible lo que en el mundo real es una experiencia caótica, el sujeto también se convierte en texto , esto es en relato. El relato sería ese espacio simbólico intersubjetivo en el cual el sujeto constituye su identidad al reescribir , como afirma Manel Cruz, el texto heredado. Lo hace a través de la invención de una figura de vida, es decir de él mismo, y otorgando a un mundo de objetos el sentido de los que ellos, por sí mismos, carecen. De este modo, ese espacio convertido en texto traduce la relación simbólica entre la experiencia y el mundo. Traducción que solo es posible a través del discurso: solo contando, el sujeto es.

Ese sujeto que se “idea “ como el personaje que proyecta ser, implica que se narra como otro. La noción de identidad, de este modo, si por un lado, responde a ¿ qué soy?, es decir implica la mismidad (la permanencia en el tiempo); por el otro, también responde a ¿ quién soy?, pregunta que se dirige a las acciones de las que uno se hace responsable. Es decir que la identidad implica también la modalidad de la ipseidad, esto es , de preguntar sobre sí mismo como si fuera otro.

Ricoeur parte en su estudio de la identidad como ipseidad de tres ámbitos de investigación, a saber de la teoría de la acción, en la que el sí mismo se designa como agente; de la teoría de los actos de habla, en el que el sí mismo se designa como hablante y de la teoría de la imputación moral en el que el sí mismo se designa como sujeto responsable. Sin embargo ninguno de los tres tiene en cuenta la temporalidad en la que, según Ricoeur estaría fundada la ipseidad.

En tanto es un sí mismo refigurado a través de las lecturas es un si mismo siempre examinado. Y, en tanto su historia es historia contada – el sujeto no es un sujeto que enuncia ni un sujeto gramatical sino una construcción que ocurre en el relato y por el relato

¹⁹ Manuel Cruz Rodríguez, *Narratividad: la nueva síntesis*, Península, Barcelona, 1986.

²⁰ idem.

- , es constituido por la experiencia del tiempo. La identidad narrativa se completa mediante la refiguración o lectura; el sí mismo es un yo constantemente refigurado por otros relatos. También la historia de la comunidad está habitada por relatos. Porque si la experiencia del tiempo es individual, su significación puede ser transferible a través de la narración.

Entre los aspectos más importantes de esta tradición, podemos distinguir las nociones de concordancia y discordancia en los que se basa toda trama narrativa. Si la concordancia es el principio estructurante del relato (el principio de orden que Aristóteles llamaba “ la disposición de los hechos “), responsable de la síntesis de lo heterogéneo y de su unidad, lo discordante – que está subordinado a ella - es “ lo real “ que se introduce en la narración a través de lo incidental, variable y contingente (cambio de fortuna, peripecias, casualidades).

Aristóteles definía el *mythos* de la tragedia mediante el conflicto que nace de la exigencia de concordancia y el reconocimiento de lo discordante – el cambio de fortuna y peripecia - que hasta el final del relato amenazan la identidad del héroe trágico. De este modo, lo contingente, lo que en la vida diaria es un mero suceso desvinculado a toda necesidad, responde a la necesidad o la probabilidad que rige el relato y hace progresar la trama. Por lo tanto, toda narración es resultado de la dinámica de lo concordante – discordante, entre los que media la configuración. Es a partir del arte de componer, mediante la síntesis de lo heterogéneo que la dispersión episódica del relato obtiene unidad.

Esa dinámica se vuelve constitutiva de las transformaciones que sufre el paradigma narrativo. Es así que, en contraposición a la narrativa tradicional del cuento popular en la que domina la concordancia y el rasgo de carácter como rasgo de la permanencia o mismidad (los personajes desempeñan papeles fijos) , en la novela contemporánea al introducirse el azar, el incidente, lo imprevisto , la multiplicación de niveles de la realidad, la discordancia se sobrepone al orden, el sujeto sufre transformaciones al ritmo de las interacciones y la identidad narrativa se vuelve problemática. El carácter ya no está subordinado a la trama como lo proponía el modelo aristotélico, sino es la trama la que se pone al servicio del devenir del personaje.

En síntesis, la ipseidad como una unidad del sujeto a través de las diferentes esferas de la existencia y la mismidad como una continuidad de sí mismo a través de las diversas etapas de vida son los dos componentes de la narración de vida. La dialéctica entre ambos confiere a la identidad el carácter de enigma siempre inacabado, al relato de sí mismo el carácter de ficción.

En este sentido es interesante observar de qué modo la dialéctica concordancia – discordancia juega en la construcción de la trama de las narraciones de vida – que responde muchas veces a la cronología primaria que se configuraría, según Mink²², al modo de los anales históricos - un papel predominante en relación a la búsqueda de la identidad y el sentido de su historia. Al modo de las tragedias, lo contingente se armoniza con la necesidad , la búsqueda de la identidad en estas historias está asociado al dominio de la concordancia.

1. 5. Identidad colectiva y memoria

“ me hubiera encantado que vos la hubieras tenido a la abuela Clara porque ella tenía 94 años ...había nacido a fines del siglo pasado y te podía contar muchas cosas de su historia familiar y

²² Mink, Louise, “ Critical response” en *On narrative*, University of Chicago Press, 1984

de la política de este país, porque fue muy amiga de Alem y de Fresco. Entonces te contaba historias muy importantes y te las sabía contar.” (Agostini) *Ma del Carmen, 50 años*

La memoria es el concepto mediador entre el tiempo vivido y la narración. Según los historiadores, una memoria individual está vinculada con la consciencia subjetiva, o sea la que reconstruye el recuerdo del sujeto individual. Porque el sujeto no solo es lo que cuenta de sí mismo sino también lo que recuerda. Solo la memoria puede dar cuenta del tiempo del sujeto y solo puede hacerlo a través del relato. Es con el relato que le otorga entidad a los seres, objetos y experiencias de su infancia y juventud, les da un orden y se reconoce en ellos. Objetivándose en ellos va construyendo gracias a la actualización de la memoria, su existencia narrativa, o sea su identidad.

Tres serían los rasgos que, según Ricoeur²³, caracterizan a la memoria individual: la singularidad, pues las experiencias vividas tienen carácter propio y no pueden ser transferidas; la continuidad temporal que garantiza a la persona en tanto le permite remontarse desde el presente hasta los acontecimientos más lejanos de la infancia y la historicidad o repetitividad.

Entonces, ¿ podemos hablar de una memoria colectiva? ¿ De qué modo se articularía con la individual?

Si la memoria presupone la conservación de la experiencia práctica, la memoria colectiva no es más que un conjunto de relatos producidos por un sujeto no individual que cumple igual función que el sujeto individual, esto es el de heredar y conservar experiencias. La experiencia temporal como experiencia individual puede ser compartida y comunicada en tanto significación de experiencia vivida, porque solo es comunicable como relato. El relato hace posible que la experiencia individual se convierta en pública que es el carácter inherente a toda narración, ya que es condición del relato que alguien lea y pueda a su vez producir otro relato, o sea hacer que ese relato vuelva a comenzar. Es público en tanto se reconoce como constitutivo del relato el hecho de que sea un acto comunicacional que presupone la intersubjetividad.

De esta forma, la identidad colectiva se funda en la memoria colectiva definida como conjunto de relatos en los que se inscriben los recuerdos de un grupo social particular. El relato no ocurre sino en el interior de una comunidad de lectores, es en ese espacio simbólico donde obtiene inteligibilidad. Es así que las narraciones de vida de los hijos de las víctimas del Proceso Militar pueden ser leídas como el intento de recuperar la historia de sus padres, que es su propia historia. Porque para construir su identidad, necesitan inscribirse en los recuerdos compartidos. Solo formando parte de esa historia en tanto mito del origen familiar, la suya propia tiene sentido, en su doble acepción de significado y dirección.

En relación a la memoria colectiva, Ricoeur señala que uno no recuerda solo sino con ayuda de los recuerdos del otro a partir de cuyo relato muchas veces se elaboran los nuestros. Este es el caso de nuestros primeros recuerdos (**capítulo 2**) que, elaborados a partir de los relatos que nuestros padres nos narran acerca de nuestro nacimiento y primera infancia, son anteriores a nuestra capacidad de narrar y, por ende, de narrarnos. De esta forma los relatos de una comunidad como el relato ancestral (el relato de “ los antepasados “) permiten tender un puente entre el pasado histórico – el tiempo de los muertos y el tiempo de lo que precede al nacimiento - y la memoria individual.

²³ Ricoeur, Paul. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Arrecife, Madrid, 1999.

El hecho de que las narraciones autobiográficas suelen iniciarse por lo general con el relato del origen propio (nacimiento) como a veces también el del familiar (relatos que los abuelos narran acerca de su juventud o acerca de algunos hechos, por ejemplo, cómo conocieron a su esposo o esposa, cómo inmigraron, etc., que el sujeto autobiografiado no ha podido conocer), permitiría cuestionar la ecuación entre conciencia y memoria, ya que, en la búsqueda de una cohesión narrativa en el relato de vida, la memoria parecería anclarse en la capacidad prereflexiva. Sin embargo, Manuel Cruz parecería ponerlo en duda cuando señala que es constitutivo de la memoria ser la primera expresión de la autoconciencia del sujeto como autoreconocimiento originario.

Entonces, por un lado, una articulación entre la memoria individual y la colectiva permite que las lagunas en la memoria sean recuperadas narrativamente; por el otro, dicha articulación se manifiesta también a través de su inscripción en los relatos colectivos. Halbwachs llama a esta ritualización “ recuerdos compartidos “ porque convierten cada memoria individual (...) en un punto de vista de la memoria colectiva”. Los grupos o comunidades a los que el sujeto narrado pertenece ponen en escena estos recuerdos comunes mediante los ritos, las fiestas, conmemoraciones colectivas y las celebraciones públicas como también, mediante ellos, su sentimiento de pertenencia al grupo (**capítulo 3**)

Esto lo vemos en las narraciones estructuradas como relatos de iniciación en los que el sujeto, para constituir su identidad, debe atravesar un conjunto de pruebas rituales a través de las que se convierte en miembro de la sociedad.

1.6.El olvido de la memoria

“ yo lo tengo en la mente pero a lo mejor no era tan cierto, pero yo lo tengo en mi imaginación...” (Fanny.) 24 *idem*

Otro aspecto importante concerniente a la representación, es el que permite diferenciar el pasado recordado del pasado reciente que aun mantiene presencia. Al respecto, podemos recordar cómo Ricoeur²⁴ describe la relación que entre la imagen y el recuerdo plantean la memoria y la imaginación. Si bien ambas operaciones hacen presente lo ausente, la primera se distingue de la segunda en función de la dimensión temporal que la constituye. Pues “ no se trata de distinguir la conservación de las huellas de su evocación, sino de establecer una diferencia entre el enfoque estático – el recuerdo presente en la mente – y el dinámico , el del recuerdo que buscamos al remontar la sucesión de los recuerdos intermedios. “ En este sentido podemos definir la nostalgia como la describe Manuel Cruz, esto es como una glorificación de un momento alejado en el tiempo que implica aceptar que lo más importante ya ha ocurrido en nuestras vidas . En las narraciones de vida, el tiempo de la infancia y juventud suele evocarse con una visión teñida de nostalgia y fatalismo.

Sin embargo, como señala Manuel Cruz, las cosas pueden no haber sido tal como se las añora porque “ la memoria es un poder activo y la nostalgia una agitación de la hora presente “ . La memoria no solo recupera las cosas ausentes sino la propia experiencia del tiempo como distancia o intervalo entre dos instancias. La evocación implicaría por lo tanto

²⁴ *idem*

la operación por la que nos constituimos a partir de los ecos de un tiempo anterior y, de algún modo, fundante .

Esta separación entre el pasado que todavía se confunde con el presente y el pasado que se diferencia de este ya con claridad, colabora con la narración. Diferencias culturales y la distancia temporal del recuerdo estimulan la memoria y la narración. Así lo demuestran los relatos de nuestro corpus, donde se observa cómo los hechos lejanos en el tiempo y las costumbres que son diferentes a las actuales generan narración. Lo que en el pasado es parecido a lo actual tiende a borrarse en la normalidad; la continuidad parecería ser según Nietzsche²⁴ un impedimento para recuerdos plásticos y dignos de ser comunicados.

Sin embargo, la separación entre imaginación y recuerdo remite a otra distinción tal vez de mayor envergadura para nuestro trabajo de análisis: si la primera se sitúa espontáneamente en la ficción, la intención de la segunda es la de ser fiel y exacta. La confusión entre lo real y lo irreal, su “propensión a alucinar”, hacen que la mimesis de la imaginación siempre esté bajo sospecha. No así la de la memoria, cuyos errores pueden justificarse por la ausencia de las cosas como de la distancia temporal del recuerdo: precisamente se equivoca porque tiene por objeto la representación verdadera y exacta.

La memoria se constituye en tanto lucha contra el olvido. El olvido, según Ricoeur, se manifiesta en distintos niveles. En un nivel más profundo, estaría el olvido inexorable que socava toda inscripción del recuerdo y el olvido inmemorial. Es este olvido, del que se trata “todo aquello que nunca podremos conocer realmente y que, sin embargo, nos hace ser lo que somos: (...) el origen”, el que inscripto en relatos ajenos, permite contar el origen o Ursprung del sujeto en las narraciones de vida. Origen que, como pasado inmemorial, no puede circunscribirse a la fecha de nacimiento y depende de los recuerdos compartidos y del “olvido fundador”.

En un nivel de menor profundidad, donde el recuerdo no está inscripto o conservado, se sitúa la rememoración, o sea la memoria que evoca el recuerdo para volverlo presente. Una de las formas del olvido implica en este nivel al olvido selectivo que, al operar “selectivamente”, es constitutivo de la elaboración de una trama, porque para narrar hay que elidir acontecimientos o peripecias que no son significativas en función de la trama. Es este modo de olvido el que hila las narraciones de vida, cuyo entramado de olvido y recuerdo configura la identidad narrativa.

2. Testimonio, autobiografía y argumentación

La relación entre ficción y verdad permite a su vez plantear los límites del género que comparte elementos con el testimonio y la autobiografía.

Dado que el testimonio, como señala Hugo Achugar²⁵, “ha sido asimilado tanto a la novela como a la autobiografía, a la historia como a la antropología, a la crónica como a

²⁴ Nietzsche, Lutz, “Para qué sirve la historia oral?” en *Historia Oral*, por Jorge Accvedo Lozano, Instituto Mora, México, 1997.

²⁵ Hugo Achugar, “La historia y la voz del otro”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XVIII- Nº 36, Lima, 1992.

la memoria; en fin, tanto al discurso no ficcional como al ficcional, al discurso de las ciencias humanas como al imaginativo”, es frecuente que se lo asocie con otras expresiones como las de “ non fiction novel”, “ novela testimonial”, “ nuevo periodismo” y también con la de “ historia de vida ”.

Lo que dimos por llamar narración de vida es, en efecto, un género testimonial y, por ende, posee con el testimonio varios rasgos en común. Más aun si atendemos a su definición que, tal como la ofrece John Beverly²⁷, nada parecería distinguir ambos géneros discursivos: “ el testimonio - señala - es una narración contada en primera persona gramatical por un narrador que es a la vez protagonista o el testigo de su propio relato cuya unidad narrativa suele ser una vida o una vivencia particularmente significativa. “ Del mismo modo, también el narrador de una narración de vida puede referir su vida como también una ajena (la historia de vida de un familiar, la de un tío singular en la familia, la historia ciertamente singular de una madre o un abuelo, etc.) de la del testigo, (tanto del hecho como del relato) y lo compromete afectivamente. La narración de vida, entonces, al igual que el testimonio, puede centrarse en una vida completa como también solo en hechos aislados y significativos de la vida del protagonista.

Sin embargo, hay más rasgos que emparentarían ambos géneros. En primer lugar, el modo de producción. Tanto el testimonio como la narración de vida involucran la grabación y transcripción de la entrevista por un interlocutor “ letrado” (etnógrafo, escritor profesional, etc.) el que, en nombre de una institución, legitima la circulación del relato.

En ambos casos también se transcribe la narración de un hecho verdadero o una verdadera historia. De este modo, como en el caso de la ficción que se establece bajo la convención de la autoreferencialidad y del “ como si “ lo narrado fuera real, también el testimonio se funda en base a una convención. Esta convención o pacto implícito con el lector, implica su voluntaria aceptación de la verdad del relato. Verdad que no permite la sospecha, porque dicha aceptación de lo narrado - no como si fuera una verdad sino como una verdad - , es inherente al género. Al introducir el discurso del testigo que cuenta lo que ha visto y requiere ser creído, se sustituye la noción de semejanza por la de credibilidad. Por tal motivo , preservar los rasgos de la oralidad en el testimonio, contribuye a ese efecto de realidad. En ambos caso, tanto en el testimonio y en la narración de vida, el narrador en calidad de testigo expresa estar afectado por los acontecimientos, a través del relato, convierte al oyente en testigo de segundo orden al que ubica a su vez también bajo dicho efecto. Ese efecto es generado a través de una puesta en escena, es decir de la representación de aquello sobre lo que la historia da testimonio. También en las narraciones de vida, la representación, o sea el recuerdo presentado como imagen – en un intento de “ colocar delante de los ojos “ y “hacer ver”, opera también como argumentación en un afán de convencer al auditorio de la veracidad de los acontecimientos narrados como también de transmitir o traducir la afectación de la que fue objeto.

Por otro lado, también a nivel pragmático los dos elementos que caracterizan al testimonio, la autorización letrada y la función ejemplarizante, son compartidos por la narración de vida, si bien con alguna diferencias, las que precisamente permiten distinguir ambos géneros.

El primero de ellos , la legitimación letrada , implica el acceso al espacio discursivo del testimonio de aquellas voces excluidas de la historia oficial, sujetos sociales marginales

²⁷ Beverly, John, Del Lazarillo al Sandinismo: Estudios sobre la función ideológica de la literatura española e hispanoamericana. Minneapolis: “Anatomía del testimonio”, Prisma Institute, 1987.

que refieren circunstancias, vidas, hechos que no son patrimonio de la historia oficial ni de su tradición vigente y hegemónica. El letrado permite ingresar a la esfera pública la voz marginada del Otro. Sin embargo, podríamos cuestionar el carácter de contramemoria de las narraciones de vida frente a la memoria oficial. Según Regine Robin ²⁸, para que la visión retrospectiva dote de sentido, coherencia y continuidad a una existencia, el sujeto narrador proyecta sobre ella un conjunto de valores. En tal sentido repetiría la hegemonía dóxica (estereotipos del imaginario social) sin darse cuenta. En efecto, las narraciones de vida se constituyen en relación a las ideologías culturales. Para ser aceptadas por la comunidad de lectores, los relatos responden a las expectativas culturales, hábitos y sistemas interpretativos. El hecho de que todo relato biográfico implique un balance valorativo, implica a su vez la función ejemplarizante de un relato que es moralmente útil.

Por lo tanto, la situación de enunciación del que testimonia o narra su vida es a nivel pragmático parte central de la argumentación. Si bien este elemento es compartido por ambos géneros, el testimonio se caracteriza fundamentalmente por la denuncia de un hecho, según Beverly, por lo general en relación a excesos de poder, marginación o silencio oficial. Y si originariamente la palabra testimonio viene del griego “mártir”, es decir aquel que da fe de algo, eso supone que el que da testimonio ha vivido o presenciado un determinado hecho. El testimonio-mártir cumple una función ejemplarizante en una determinada comunidad.

En cambio, la narración de vida, a diferencia del testimonio, no surge de la urgencia o necesidad de comunicar una vivencia vinculada a hechos de represión, pobreza, explotación, marginación, crimen o lucha. Sin embargo, no es la elección de los temas o tópicos lo que distingue al testimonio de las narraciones de vida, sino la postura del sujeto narrador frente a ellos. Si el testimonio implica, según Beverly, un reto, explícito o implícito, al statu quo de una sociedad dada, la narración de vida se centra en la vivencia de un sujeto singular e individual. Si el testimonio siempre delata la necesidad de un cambio social estructural y construye un espacio de complicidad con el lector, la narración de vida, al igual que la autobiografía, se sostiene en una postura individualista que proclama el triunfo personal. Porque, al igual que la autobiografía y a diferencia del testimonio, es una forma narrativa que “ depende de un sujeto narrador coherente, dueño de sí mismo que se apropia de la literatura para manifestar la singularidad de su experiencia “. De esta forma, señala Beverly, en el momento en el que el testimonio se afirma como identidad propia distinta de la clase o grupo social, se convierte en autobiografía. Una de las diferencias mayores entre el testimonio y la autobiografía, sobre todo la confesional, es que, mientras la autobiografía es un discurso de la vida íntima, o interior, el testimonio es un discurso acerca de la vida pública o acerca del yo en la esfera pública. Esta misma diferencia es la que quizás acercó al testimonio a lo que se ha llamado autobiografía despersonalizada.

El narrador testimonial recupera, según Beverly, la función metonímica del héroe épico y su representatividad. Si bien asume características que definen al héroe épico, el eje problemático del testimonio no es el héroe sino una situación social.

Pero si el testimonio parecería estar constituido en la posibilidad de permitir el acceso a la práctica discursiva de sujetos que cuestionan la hegemonía discursiva, ¿ qué legítima una autobiografía? ¿ Cuáles son las autobiografías autorizadas a circular? En

²⁸ Regine Robin, “¿Es la historia de vida un espacio al margen del poder?”, en *Historia Oral*, por Jorge Acevedo Lozano. Instituto Mora. México. 1997.

primer lugar, la de aquellos que son conocidos en el ámbito público, ya que nadie leería la autobiografía de un desconocido a menos que denuncie un hecho. Y, en tal caso, estaríamos frente a un testimonio. En ambos casos, no obstante, el sujeto debe poseer carácter de extraordinario o ejemplar para que su vida sea digna de contar. Sin embargo, el interés por la autobiografía se centra sobre todo en el modo por el que es narrada. La autobiografía es literatura y la mayoría de las veces, es narrada por escritores, que, de este modo, a diferencia de las narraciones de vida, garantizarían un relato no subordinado a la estereotipia del relato hegemónico.

Tanto la autobiografía como la narración de vida se diferencian del testimonio en tanto se constituyen en una lectura de la experiencia que responde a la inquietud más o menos angustiada del que envejece. No obstante, también la autobiografía parecería fundarse en una convocatoria similar a la del testimonio, esto es de ofrecer voz a los que la historia oficial silencia.

Al respecto es interesante lo que plantea Orlandi²⁹ cuando describe la práctica autobiográfica que surgió en Brasil. A partir de la dictadura militar muchas personas comenzaron a escribir sus autobiografías, tal es así que en el inicio de la democracia se produjo una avalancha de publicaciones autobiográficas. Esta producción, explica, se inscribe en una relación del sujeto con el “poder decir” bajo la prohibición de la censura. La autobiografía se constituyó en la forma discursiva que vincula la esfera privada con la pública bajo la categoría de ficción. De esta forma el decir – prohibido – se vuelve posible. Ese hecho muestra también la agudización de las cuestiones relativas a los procesos de identificación bajo la dictadura cuya censura anula la capacidad del hablante de proponerse a sí mismo como sujeto. Porque sin habla no puede haber yo. De este modo, el sujeto reelabora el proceso de identificación recomponiendo sus relaciones y les confiere unidad a través del proceso de la autoría. El autor se escribe para significarse él mismo. Disuelve los límites entre el yo personal y el yo político, entre el sujeto y el ciudadano, entre lo real y la ficción, entre el que cuenta y el que es contado.

Podríamos observar algo similar en las narraciones de vida de mujeres. Silenciadas culturalmente - por estructuras familiares patriarcales -, parecerían conquistar un protagonismo inédito en el territorio autobiográfico. (Esto explicaría tal vez, por qué, en la mayoría de los casos, exhiben una capacidad de representación narrativa superior a la de los narradores masculinos.) Sin embargo, no ocurre lo mismo en los relatos vinculados al Proceso Militar en la Argentina en los cuales predomina la explicación evaluativa sobre la narración, la crónica histórica sobre la historia individual, el testimonio sobre la narración de vida.

De todos modos, desde el momento en que hablamos del relato autobiográfico en términos de “ balance valorativo “ y de “ función ejemplarizante”, enfatizamos la dimensión argumentativa constitutiva de toda narración. En la medida en que todo relato está inscripto en una interacción particular y responde al principio dialógico enunciado por Mikahil Bakhtine, pone en juego determinadas operaciones y estrategias a fin de producir un efecto en el lector o en el auditorio al que va dirigido. “ La retórica práctica – señala Adam – (dirigida, según Bourdieu, a vencer eventuales resistencias, excitar o mantener la atención, captar la benevolencia o desarmar la hostilidad) está relacionada a una situación

²⁹ Orlandi, Eni Puccinelli, *As formas do silêncio no movimento dos sentidos*, Universidad Estadual de Campinas, Unicamp, Brasil, 1992.

dialógica y a un proceso de comprensión que implique una forma de respuesta.”³⁰ Es decir, que se narra para dar cuenta de comportamientos y para establecerlos como modelos. En tal sentido, podríamos decir que el narrador justifica una acción persuadiendo al auditorio de los valores que determinan un comportamiento concreto. De este modo, entre los valores establecidos y los valores singulares que ese caso expone, se genera el espacio de tensión que propicia la operatividad de las estrategias persuasivas.

Tal como lo hace la fábula, el *exemplum* retórico, la novela de tesis, también la narración de vida implica muchas veces una regla de acción aplicable a la vida del lector o auditorio. Generalmente de los relatos o “sagas familiares” y cuando el narrador está vinculado por lazos de sangre con su entrevistador y auditorio, la argumentación opera de modo explícito a través de la redundancia y la repetición.

Esta redundancia, o sea discurso donde la significación está excesivamente nombrada, caracterizaría según Roland Barthes, a los textos “legibles”. De modo similar, llamaremos “historias legibles” (**capítulo 3**) a aquellas narraciones de vida constituidas como relatos legitimados por una cultura, o sea relatos que pueden narrarse porque, como afirma Ricoeur, ya están previamente articulados en signos, reglas y normas en función de una escala preferentemente moral.

Si bien todo narrador ostenta un saber, expone sus convicciones, ofrece consejos y modelos de conducta, y todo relato se funda en una axiología, no toda narración de vida se constituye en un sistema de valores unívocos. Mientras las “historias legibles” y los relatos familiares proponen un sistema de valores no ambiguos e intentan imponer un sentido único al relato, otras narraciones de vida se construyen al modo de las ficciones verbales, o sea como sistemas polisémicos donde opera otro tipo de argumentación que podríamos llamar indirecta. Esta argumentación indirecta actúa a través de la “manipulación” de la ficción a través del proceso de identificación o - en términos de Ricoeur - refiguración del lector, esto es cuando se apropia de los significados vinculados al héroe ficticio - o real - de una acción mediante la lectura. Es decir que, en este marco, la argumentación comprendería todas las estrategias que realiza el narrador para guiar la interpretación del receptor del relato.

Esto le permite señalar a Pierre Bange que “la argumentación comienza solo con los actos cognitivos destinados a hacer creer, es decir a construir relaciones de sentido entre la significación lingüística y las estructuras de saber fijas en la memoria, con vistas a hacer - hacer, es decir, a sugerir una relevancia para las conductas ulteriores del enunciatario. “Por lo tanto, si la argumentación es una dimensión funcional de todo discurso, los textos literarios tendrían también, según él, una función argumentativa. Esa argumentación, que operaría bajo la forma de la mimesis como estrategia persuasiva, permanece implícita.

Según Bange³¹, los textos poseen un rasgo específico, el de la ficcionalidad, que se distingue de la modelización científica al oponer a la hipótesis, la ficción. La ficción, en la que el criterio de verdad y falsedad, como ya hemos visto, no es pertinente, es, porque abre nuevas posibilidades de modelización, “un medio de conocimiento y corrección del modelo social de la realidad”. Sin embargo, los límites son fluctuantes ya que tendemos - juego al que suele invitarnos el realismo literario - a leer la ficción como hipótesis, o sea

³⁰ Adam, Jean-Michel, *Le texte narratif*, Nathan Université, Tours, 1994.

³¹ Bange, Pierre, “Argumentatio et fiction”, en *L'Argumentation*, Lyon, P.U.L., 1981 (traducido al castellano por Inés Palleiro).

como expresión de una verdad. Esto responde a la persuasión del discurso ficcional que construye, como lo definen Bange y también Bruner³¹, “un mundo posible”.

El texto literario, señala Bange, es del orden de la imagen, del orden de lo real sensible y comunica contenidos globales. Sin embargo, en la medida en que muestra y no dice, es canal de un conocimiento confuso, complejo o global que utilizaría lo que Dupréel llamó “ideas confusas”. Perelman retoma esta noción para señalar que a diferencia de las ideas claras, que pueden ser tenidas como conocimiento puro, estas ideas – comunes a la literatura y la filosofía – expresan conocimiento y actividad.”

En la medida en que el conocimiento comunicado reposa en elementos del orden de los sentidos, es susceptible de un investimento emocional importante, y puede tener la misma fuerza de prueba subjetiva y de conocimiento inductivo del sentido común, en la medida que hace intervenir toda la personalidad, toda la experiencia, consciente e inconsciente “.

En síntesis, podemos decir que algunas narraciones de vida exponen una función argumentativa precisa a través de evaluaciones explícitas que el relato – según lo encabece o concluya – se encargaría de ejemplificar o ilustrar. Otras, sin embargo, comparten con las narraciones ficcionales, en tanto se abren a interpretaciones múltiples, la indeterminación y la polisemia. En estas la dimensión argumentativa permanece implícita, la que no estaría orientada a una verdad referencial sino, como señala Bange, “a un cuestionamiento de un modelo admitido o a la adhesión a un modelo alternativo de interpretación”. Estas narraciones propondrían interpretaciones de la realidad al modo de “ensayos de metáforas”.

El análisis de Bange nos propone otra lectura de las narraciones de vida distinguir en ellas el proceso de ficcionalización, ya que su reflexión sobre el componente “descriptivo” del texto literario que “muestra y no dice”, alude, sin saberlo, a la exigencia que suele desafiar todo escritor de ficción: la de mostrar o representar el mundo sin decirlo. Así lo describe la escritora Flannery O’Connor³² cuando dice que la ficción “opera a través de los sentidos”; “transmite de la realidad lo que puede ser visto, oído, olido, gustado y tocado”. Por tal motivo recomienda al escritor de ficción “que no puede provocar compasión con compasión, emoción con emoción, pensamientos con el pensamiento. Debe transmitir todas esas cosas, sí, pero provistas de un cuerpo; el escritor debe crear un mundo con peso y espacialidad.”

Asistiremos en el **capítulo 6** a la representación de estas escenas en algunas narraciones de vida que para transmitir la profundidad de una experiencia vivida no hablan de sentimientos abstractos (dolor, angustia, carencia, tristeza, desazón) sino los “muestran” a través de la narración. Estas escenas intensamente evocativas desgajan los objetos del mundo cotidiano para instalarlos en un espacio de relaciones significativas en el que adquieren dimensión de metáfora.

Narrar una vida, entonces, no significa repetir en palabras la historia, sino componerla. Esta configuración implica una actividad reflexiva y, de este modo, la posibilidad de alcanzar un conocimiento.

³¹ Bruner, Jerome. *Realidad mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*, Godisa, Barcelona, 1998.

³² O’Connor, Flannery, “El arte del cuento”, en *Cómo se escribe un cuento*, Selección, prólogo e introducciones de Leopoldo Brizuela, Buenos Aires, El Atenco, 1993.

SEGUNDA PARTE

Capítulo II
LA TOPOGRAFIA DEL RECUERDO

“ yo me acuerdo que mamá no quería que mi papá nos cuente pero mi papá decía eso es historia y ellos tienen que saber lo que nosotros vivimos y por qué vinimos” (Margarita)

2. Album de recuerdos

Cuando a alguien se le pide que cuente su vida, generalmente repite un esquema más o menos fijo, el de la sucesión de los tópicos de la autobiografía, o sea de los momentos más o menos “inevitables” en la vida de todo individuo: nacimiento, infancia, escolarización, adolescencia, carrera, trabajo, noviazgo, casamiento, nacimiento de los hijos. Estos momentos, que también se repiten en las historias que cuentan los álbumes familiares, son los que suelen componer las historias de vida o las narraciones orales porque – como señala Regine Robin – responden a lo que el sociólogo espera oír. Historias que para los sociólogos reproducen los “archivos” de una memoria – o contramemoria – al margen del poder, o sea de un sujeto que, de otro modo, no tendría derecho a la palabra. Desde esta perspectiva podríamos entender este esquema como un reflejo del modelo de la literatura realista del siglo XIX basado en la “ilusión referencial” y – como señalamos en el capítulo 1 – en el modelo de correspondencia y referencialidad. La historia de vida sería una suerte de documento humano o de “caso” que expone una vida ejemplar o singular. El término, de connotación médica, psicoanalítica o social, alude a un horizonte de espera más científico que literario, ya que el sociólogo espera escuchar el testimonio de una época, de un grupo social en particular, etc. a fin de establecer un análisis estadístico. Sin embargo, en los capítulos posteriores veremos que tal discurso lejos está de ser transparente y que más que transmitir información produce, sobre todo, narración.

Vamos a preguntarnos, entonces, justamente sobre la forma narrativa de esas historias, de las estrategias que utiliza el narrador para producir determinados efectos de lectura y respuestas emocionales en su interlocutor, cuestiones que las ciencias sociales dejan afuera. De este modo, lo que para los sociólogos sería tal vez un indicador de un medio social (objetos, espacios, conductas que describe el narrador), cumplirá para nosotros una función narrativa, esto es, en términos de Eco¹, la de “amueblar” un espacio narrativo.

El relato de la infancia se constituye en el primer gran momento narrativo porque es el que exhibe el “debut” del sujeto en la escena del mundo. Momento – que por lo general se evoca con emoción – solo conocido por el propio individuo a través del relato ajeno. Es interesante observar cómo son justamente los dos polos de la vida humana (el nacimiento y la muerte) los que el sujeto desconoce, los que, por tal motivo, debe reconstruir recurriendo a la memoria de los otros y a su propia imaginación (con la que colaboran el álbum de fotos y los relatos familiares).

Si la autoconciencia del sujeto se inicia con el lenguaje, la narración de sí mismo parte de la etapa previa, de la que no hay recuerdo consciente. Es en este sentido que podemos llamar “mito” a esa historia que cuenta el origen del sujeto, en tanto origen desconocido, fabulado, siempre repetido y anclado en la memoria comunal. La memoria – como señalamos en el capítulo 1 – es siempre la fusión entre la individual y la colectiva, en tanto el individuo es miembro de un grupo, en este caso, la familia, su relato se funda en la

¹ Eco, Umberto, *Apostillas al nombre de la rosa*

memoria y en la historia familiar. La memoria de un grupo – la familia- conserva los momentos de los que no tenemos ningún recuerdo o solo jirones dispersos tales como el nacimiento, nuestra primera infancia, sobre todo, y también el recuerdo de sus muertos.

Seguiremos, a través de este capítulo, la topografía que, al igual que las etapas de formación del “Bildungsroman”(con el que mantiene muchos puntos en común), señala los momentos más significativos de la vinculación del sujeto con el mundo: su entrada, su adaptación (la infancia), su ruptura con el ámbito doméstico familiar (la escuela) y , su despedida (la muerte bajo sus diferentes formas, tales como, por ejemplo, la enfermedad y la guerra).

Como en los álbumes de foto, nos reencontramos con la imagen del sujeto como fue y ya no es y con la del sujeto que ya no está.

2.1. De dónde vinimos

2.1.1. El mito del origen

“ Ahora te voy a contar quién soy, qué soy y de dónde aparezco. Mi infancia, mis abuelos. te voy a contar de lo que sé y de lo que viví. ” (Juan, 74 años)

No son pocas las narraciones que prefieran iniciar la historia mucho antes, con la de sus antecesores. Al igual que Telémaco que, cuando fue interrogado acerca de quién era, respondió: “ yo soy Telémaco, el hijo de Odiseo, el hijo de Laertes, el hijo de Autolicus”, la identidad de muchos narradores se enraiza en la línea sanguínea dominante. Sea como fuera, el origen es siempre relato de relatos ajenos.

En la mayoría de los casos, cuando el entrevistador no inicia la entrevista con una pregunta específica (“contáme tu infancia”) - que generalmente viene al rescate de los entrevistados vacilantes - sino con la propuesta abierta (“ contáme tu vida ”), el sujeto se ve en la necesidad de decidir cuál es el momento “ fundacional “ de su historia. ¿ Lo es el de su nacimiento o el del comienzo de su familia? Y, en todo caso, ¿ dónde comienza la historia familiar?

Generalmente distinguimos una tendencia en los entrevistados más jóvenes de fechar el inicio de la historia en su propio nacimiento. Tal es el caso de Patricia (26 años), cuya historia no parte del acontecimiento privado (la historia de su llegada al mundo) sino de un momento histórico, fundacional de su historia privada.

Esto se observa en la relación lógica causal que establecen las dos oraciones con las que inician su relato:

“ Yo nací en La Plata en una época muy difícil para el país.” - “ Mis padres se separaron al poco tiempo de mi nacimiento por temas que desconozco ya que nunca pregunté nada y ellos tampoco me contaron.”

Tal es así que el contexto sembrado de antagonismos y conflictos se refleja o moldea su vida personal; el tema de la separación signa toda su historia familiar:

“ Mi abuela tenía 18 cuando se casó, así que imagináte. Luego se separaron por motivos que nadie conoce ...(...) De los padres de papá, a pesar de que no se separaron y es el día de hoy que siguen juntos. también tuvieron sus conflictos. El vivió para su trabajo y sus cosas, ella lo aguantó toda su vida ya que era muy duro, nunca supo llegar a sus hijos, tenía el carácter de un militar aunque no lo fuera. ”

De este modo, más que contar su historia, el relato de vida de Patricia se centra en las sucesivas parejas de su madre. Como todo relato, el inicio es el punto de partida de la intriga narrativa, la proa que señala hacia dónde se dirige, o sea su rumbo y su sentido. Pacual (56 años) , como muchos otros narradores, está consciente de ello:

“Todo arranca en el año 1914 cuando estaba por declararse lo que se llamó la primera Guerra Mundial que duró de 1914 a 1918. Ahí poco antes de declararse la guerra, los que después eran mi familia – porque yo todavía no existía por supuesto – se embarcan en Italia huyendo del problema que se iba a originar. Salieron con el vapor Valdivia a Buenos Aires; era el último vapor que salió antes de la guerra. Acá se instalan como pueden en una casa en la calle Santander donde después nazco yo. “

El “ todo arranca” condensa el significado del acontecimiento que generará su historia - anunciada en la prolepsis que define a los que embarcan como los que serían su familia - . Esa génesis siempre responde a algún factor ajeno, externo, imprevisible que desencadena la causalidad de los hechos. Causalidad del destino que decide cuándo un barco es el último que zarpa, pues, si no hubiera salido del puerto, la historia con seguridad sería otra: si no se hubieran ido de Italia, los padres de ella no se habrían conocido y ella no habría nacido. De todos modos, si bien el origen de la historia de uno responde a una elección , la mayoría de las veces parecería recaer en un acontecimiento histórico del que uno es parte. Se es parte de la generación de inmigrantes, se es parte de la generación que vivió el proceso militar, se es parte de una generación que la guerra mundial envió al exilio, como si ser miembro de ella nos hiciera dignos de ser narrados.

De todos modos, ese origen fechado y, como tal, inscripto en la historia, pierde en la evocación del recuerdo la temporalidad del tiempo instrumental y medible. Destemporalizado no por la propia memoria – a la que le es ajena al origen - sino por todos los relatos que atraviesan su historia, asume el tiempo anacrónico y cíclico de la conciencia, el que siempre puede ser repetido una y otra vez. En esa repetición el origen se desfleca, se remienda y, así, se reconstruye, es decir, fabula. De ese modo, descronologizado el hilo histórico y convertido en mito o cosmogonía, silencia la voz del historiador para convocar al poeta. Y como tal, el narrador amueblará su origen con los elementos del pasado maravilloso y atemporal de los cuentos. No faltarán entonces los castillos y las actividades ociosas (tejer, juntar trufas y castañas, cantar), todo aquello que permita relacionar a la familia con un pasado fabuloso o ejemplar:

“ mi madre nos contaba de su vida en Europa, que vivía en un pueblito que era hermoso y nos decía que los entretenimientos de ellos durante el día era ir a la campiña a buscar nueces, castañas, avellanas y de tardecita se ponían a cantar. Cantaban tan fuerte que de un pueblo se escuchaba al otro y así uno cantaba y otro le contestaba. Eran como pequeños coros. “

“ Mi mamá contaba que todas las chicas bordaban el telar (...), Mi mamá contaba que de noche se ponían a bordar y a tejer y cuando no estaban cansadas se ponían a amasar el pan...(...) Mi papá contaba que cuando era chico vivía en un castillo que estaba deshabitado al norte de Italia y en la cama decía Napoleón no sé cuánto. No era de Napoleón Bonaparte pero seguramente sí de algún descendiente y dice que había algunas habitaciones llenas de hierros y cosas; mi papá decía que eran piezas de tortura. Qué sé yo, a lo mejor lo soñaba. Los hermanos cuando eran chicos iban a juntar trufas...” (Pía. 74 años)

Si el relato histórico es legitimado por las citas y los nombres propios que remiten a un lugar de autoridad o introducen un efecto de realidad, el mito del origen, como en el último ejemplo, se vale de estrategias similares. Veamos los que siguen:

“ Mis abuelos vienen de una reserva indígena de la provincia de Buenos Aires, les dieron un lugar para estar junto a su cacique, a su pueblo que en indígena es Cacharí y por eso el pueblo se llama Cacharí. Mi abuelo tenía diecisiete hermanos y mis tíos abuelos pelearon en los ejércitos gauchos y yo tengo uno tío abuelo que cuando se formó el ejército argentino eran diecisiete soldados nada más y uno de ellos era mi tío abuelo, que se llamaba Demetrio Frías. Cuando vino el gobierno de Perón, citó a estos diecisiete soldados en Plaza de Mayo y había nada más que tres y uno de esos tres era mi tío abuelo. Perón lo condecoró, le dio la réplica del sable curvo de San Martín. “ (Juana, 65 años)

“ Mi abuelo por parte de mi padre nació en Córcega, en el mismo lugar donde había nacido Napoleón. “
“El abuelo viene a la Argentina, se casa y en una oportunidad se presentó en la casa de la Lola Urquiza de Saenz Valiente, la hija de Justo José de Urquiza y le dijo que necesitaba un mayordomo y que le habían dado muy buenos datos sobre él y que si quería podía ir a vivir con su familia al Palacio San José. Al abuelo le gustó el trato de esa mujer y se fueron a vivir todos al palacio San José. “ (Beba, 71 años)

Sin embargo, paradójicamente, si bien el pacto de lectura es el de la referencialidad del relato (se cuenta su historia de vida, no se la inventa), importa menos dudar de la veracidad de los hechos narrados (“ qué sé yo, a lo mejor lo soñaba”) que contribuir al armado de un escenario adecuado a los personajes de la historia. Así lo señala Paul de Man ² cuando afirma que si bien la autobiografía “ depende de hechos reales y potencialmente verificables de una manera menos ambivalente que la ficción”, reconoce que su base referencial es una ilusión producto de la estructura retórica del lenguaje.

Dentro de esa retórica parecería indispensable que los miembros de la familia, para ser inscriptos como personajes en la historia o mito del origen, deban acreditar muchas veces estirpes, linajes o títulos , aun cuando muchas veces solo sean impostados:

“Mi padre a los 13 años era un fundidor de acero, pero después a medida que fue creciendo lo tomaron de caballero, de caballero en la casa de un aristócrata. Mi mamá decía que era marquesa. Mi viejo era el cochero de la marquesa y mi mamá se enamoró del cochero de la marquesa (Esteban, 75 años)

Y tal es la necesidad de inventariar su estirpe que, si carecen de ella, parecería peligrar su lugar en el relato. Pía (74 años) narra brevemente como sus padres vinieron de Italia recién casados huyendo de Mussolini pero, de pronto, cuando en su narración aparecen las tías , vacila y dice:

“ bueno, no sé si te interesa todo esto. era toda gente de familia, ninguna se destaca para nada, ni se destacan por ser pintoras ni por ser artistas ni putas tampoco...Son todas mediocres, digamos. ”

Vemos a través de estos fragmentos de qué forma la narración autobiográfica está indisolublemente relacionada con la identidad siempre ficticia de uno mismo. Se narra menos la historia del yo que la concepción que de él se tiene. ¿Yo individual, yo producto de una historia, el yo producto de un destino o del azar? Sea como fuese, ese yo expone siempre su enraizamiento en la realidad social, esto es moldeado en base a los modelos, valores y convicciones que rigen en su grupo social. Sin embargo la construcción del protagonismo de los personajes en la historia, parecería estar determinado, a juzgar por el

² de Man, Paul, Man P., “La autobiografía como desfiguración” en *La autobiografía y sus problemas teóricos, Estudios e investigación documental*, Anthropos, Barcelona, 1991

relato de Pía, por el imperativo de “destacarse” de lo habitual y cotidiano. La singularización es siempre intrínseca al relato. Sólo lo singular y no habitual es digno de contarse, esto parecería ser lo que funda el gesto - por lo menos - inicial del narrador (ya que, como veremos después, es menos la singularización que la inscripción en el relato hegemónico la dinámica que sostiene la narración de vida). Sin embargo, destacarse para poder ingresar a un relato digno de ser narrado, no responde tanto a la necesidad de singularización sino a la de poseer protagonismo en la vida pública. Solo actuando en ella alguien puede destacarse y por ende, ser narrado. Por ese motivo, Pía necesita mencionar mujeres que transgredieron el límite del mundo doméstico, como las artistas y, ¿quiénes más públicas y transgresoras que “las mujeres públicas”?

En este sentido, el narrador también puede “elegirse” la sangre, o, por lo menos, cuál es la línea sanguínea dominante, si la materna o la paterna, que ofrezca los atributos necesarios para construirse tal o cual identidad como también magnificar su persona. La rama femenina representada por la madre pareciera poseer para la mayoría de los narradores características asociadas con lo irracional, con el arte, el misterio, de alguna forma, con el lado más incontrolable de la experiencia humana. Juanabañez, por ejemplo, describe a su madre en relación a la poesía:

“Mi mamá adoraba a su hermano Orfeo, un autodidacta que le gustaba mucho leer, y tal vez por eso el primogénito en vez de llamarlo como mi viejo, lo llamó Orfeo. Ella decía que tenía un parentesco con una poetiza de que era de la misma zona.” (Esteban, 74 años)

Pía le atribuye a la línea materna el origen más novelístico de la familia:

“Vengo de una familia que está integrada por un hijo de inmigrantes italianos, mi abuelo y mi abuela por parte de mi papá eran italianos; por parte de mi mamá hay una ascendencia indígena no sé de qué tribu de la provincia de Buenos Aires. El padre de ella fue criado por un italiano que le dio el apellido y fue hijo de un tal Lastra que le deja de herencia una estancia que se llamaba “Las Cotonas”.

De todas formas, cada narrador inviste de determinados atributos a las fabulosas figuras de su origen, atributos que son elegidos muchas veces en función de modelos de género con quienes se identifican. Las narraciones que siguen exponen claramente los ideales masculinos y femeninos que moldean a los personajes, hombres aventureros y mujeres audaces que forjan su destino y empujan el de los otros:

“mi padre se enamora de una gitana, la roba y se la lleva hasta el final del ramal del ferrocarril Oeste, allá por el confín de la Pampa. De esa etapa, no sé cómo ocurre ni de quién fue hijo, le aparece un hijo...” (Juan, 73 años)

“(el abuelo se viene a la Argentina y ya) ni se acordaba de la familia, entonces mi abuela, que era una vivaracha bárbara, dijo: ¿cómo tarda tanto? Me voy a ir a ver qué hace. Y dejó encargados sus tres hijos a una tía y se vino y lo encontró.” (Juana, 72 años)

El relato del origen necesita de un escenario fabuloso que no solamente funcione de marco de presentación de los protagonistas, sino también de espacio para la puesta en intriga. Es decir, no siempre el origen se construye a modo de estampa sino también como relato de las vicisitudes en función de las que el protagonista llegó a ser lo que es:

“ La historia de la venida de don Roque, mi suegro, fue muy romántica. El era pastor de ovejas, cuidaba las ovejas del padre en Italia, Potenza. El estaba todo el día en la montaña y así conoció a una chica que también era pastora y se enamoraron. Fueron creciendo y se pusieron de novios, hasta que él se cansó de esa vida. Tenía 17 años y quería cambiar. En ese momento se hablaba de América como el lugar del progreso. La novia y su familia se van antes y ella le dice que podía esperarlo un año, si no ella quedaba libre para casarse con otro. Don Roque llegó a América después de un viaje bárbaro en barco donde lo agarró una tormenta que casi se muere, casi dos años después. Fue a buscar a su novia, ella se había casado. Para él fue tan doloroso que no quiso quedarse en Buenos Aires, fue a la estación de ferrocarril y tomó el primer tren que salía al interior. Bajó en Concepción del Uruguay con su bolsito y sus ilusiones y sin nada. Acá se puso a trabajar y como era muy trabajador y muy eficiente fue prosperando.” (Beba, 71 años)

Ese relato repite el esquema del cuento maravilloso en el que el héroe escucha el llamado que lo decide a partir (quiere cambiar), y que, antes de recibir la recompensa a su tesón (“ como era trabajador y eficiente fue prosperando”), debe pasar por una serie de pruebas (viajes peligrosos, abandono, desengaño amoroso). En la red de causalidad que funda el origen de la historia, el relato pone en escena la pelea que entabla el sujeto contra el destino. Si la historia de XX estaba condicionada por los hechos externos y sometida al destino, la de Beba muestra a un hacedor de su historia. Como tal, repite el relato hegemónico del inmigrante (que analizaremos en el próximo capítulo) que se hizo de la nada (“ con su bolsito y sus ilusiones y sin nada”).

La historia del origen puede prescindir también de la historia de los ancestros y partir del nacimiento del sujeto narrador, generalmente con la expresa intención de exhibir una infancia de maltrato y desamparo:

“ Nací en Concepción del Uruguay el 11 de junio de 1930, tengo una hermana que nació un año antes, que todavía vive. Mi madre se suicidó cuando yo tenía un año ... nunca supe exactamente por qué, lo que me llegó fueron comentarios. Después al periodo siguiente no sé con quién vivimos pero cuando teníamos uso de razón nos cuidaba una sirvienta que se llamaba María, que era una alemana de Santa Anita. Después mi padre hizo traer una institutriz de Alemania que se llamaba Elisa que también se suicidó, que nos trataba bastante mal. Inclusive nos ataba en sillas a mi hermana y a mí para que cuando ella salía no nos pudiéramos escapar, porque las ausencias de mi padre eran muy prolongadas...” (Gregorio, 70 años)

Este tipo de relato, que recuerda los cuentos maravillosos donde la madre es reemplazada por madrastras malévolas, puede cumplir muchas veces también una función compensatoria: la desgracia se transmuta en felicidad merecida tras tan largo sufrimiento(trabajaremos esto en el próximo capítulo), como en el relato de Emilia (74 años):

“ Mi padre se vino en el año 1924, yo no había nacido y estuve seis meses para nacer. la cosa es que se vino. Yo estuve poquito con mi madre porque ella siempre estaba enferma, la internaron en el hospital y ahí estuvo diez meses y yo a los cinco me fui con una familia. Cuidaba los chicos, iba a cuidarlos a la noche cuando regaban la tierra. Ahí estuve ocho años. A los ocho, por medio de un juez, una tía lejana me fue a denunciar a mi abuelo y me llevaron. El juez le puso diez días para que me fuera a buscar sino lo ponían preso. Me llevó a su casa ..(...) y tuve que ir a trabajar la tierra. (...) A los catorce años mi abuela se enfermó y tuve que cuidarla, entonces tenía que cuidar a mi abuela, hacer la comida y tenía que ir a la montaña a trabajar, yo iba a trabajar y él iba a cobrar. A la mañana me levantaba a las cuatro e iba a buscar la leche, después preparaba la comida y me iba a la montaña a trabajar (...) a la noche cuando llegaba el abuelo me peleaba (...) Y tenía que lavar la ropa, hacer la comida, todo, todo, hasta que llegué a los dieciocho años y mi abuelo se murió. Quedé sola sin nadie.

Una noche vinieron ochenta tíos que yo no conocía y todo querían que eligiera con quién ir. Como yo no quise, (...) a la noche yo tenía luz eléctrica, venían y me hacían compañía. Estábamos todos alrededor de la mesa grande en la cocina, cuando era invierno.”

En síntesis, si todo relato no es tal si no tiene un comienzo, también toda historia de vida exige su origen. Los lazos sanguíneos, la familia de origen, no solo instala un comienzo para la narración sino también la base sobre la cual se construye la identidad. Esto lo ilustra la historia de Mariana que fue adoptada y decide centrar su narración en la búsqueda de su verdadera madre o la de Eveling (71 años) que inicia su relato con anécdotas en torno al nombre que figura en su documento de identidad. Sin embargo, su identidad no está en el nombre que figura en los documentos sino en la historia que esos documentos permiten reconstruir:

“ cuando yo cumplí 14 años y me tuve que hacer una cédula uruguaya y tenía que presentar la partida de nacimiento, entonces cuando yo tuve ese documento en mis manos, leo el nombre de mi padre pero el nombre que figuraba como de mi mamá no era el nombre de la persona que yo conocía como mi madre. Entonces vino la pregunta quién es?, por qué? Y ahí fue que me contaron. “

Para los que desconocen su origen – como veremos en el capítulo 5 cuando analicemos las historias de los hijos de padres desaparecidos __, la narración de vida se convierte en el desesperado intento de encontrarlo.

La anécdota de Angela (75 años), en tal sentido, es emblemática :

“ Yo iba con una amiga al colegio cuando un día escucho que desde un balcón una chica llama papá. papá. Y yo le dije después a mi mamá : ¿todas nacieron con un padre y yo salí sin? Entonces mi mamá me dijo: nosotras no tenemos una casa con balcón, tenemos una casa con ventanas. Después compramos una casa con balcón porque yo quería llamar a mi papá. “

2.1.2 Galería de retratos

“ ... A mi tío me lo acuerdo como si lo estuviera viendo, con el sombrero puesto como se usaba antes, esos sombreros negros grandes, y vestido con traje ...” (Juana, 73 años)
“ yo lo tengo en la mente pero a lo mejor no era tan cierto, pero yo lo tengo en mi imaginación, con esos saquitos, como se usan también ahora, que son de solapa corta, viste así medios cortones. Era pintón. Yo, no sé si te acordás de esa serie, los Beverly ricos, viste el abuelo era sí pero más linda pinta, tenía lindas facciones y ojos grandes, celestes. A mí me decía Chita, vni cua con el nono y me hacía meterle la mano en el bolsillo y traía siempre chocolates. Yo digo que mamá y la Nelly sacan de él el carácter porque viste que la Nelly se presta para las fiestas...” (Fanny, 74 años)

En las narraciones de vida aparecen fragmentos que describen familiares y vecinos desde sus rasgos peculiares pero, a diferencia de los fragmentos narrativos de la novela familiar, no se constituyen en relato. Sin una puesta en intriga o conflicto, retratan a determinadas figuras que el narrador rescata del recuerdo a partir de algún rasgo, conducta o característica peculiar. Es así que, a modo de galería de fotos, cada retrato podría llevar una especie de título o leyenda que lo identifique: el abuelo pintón, el primo excéntrico, la tía solterona, etc. Si la novela familiar es dictada por palabras amargas, estos retratos, en cambio, suelen suscitar la sonrisa o la admiración .

Por lo general, figuran en esta galería los retratos de los lazos familiares básicos (padres y abuelos) cuando estos ya no viven. Por tal motivo, porque los muertos siempre gozan de respeto o incluso veneración, los padres se presentan a partir de sus características más loables que, sobre todo, se relacionan con el cumplimiento de rol social.

Para Juana (72 años), como para muchas mujeres, el padre asume características de padre supremo, maestro de la vida y creador :

“ mi padre paraba el auto en algún lugar y se ponía a conversar y mostrar cosas. era un maestro. te vivía enseñando y creaba cosas con los nombres...”

La función de maestro en su rol masculino no está asociada, a diferencia del femenino, con la educación sino con el “ enseñar “ en su acepción de mostrar y crear mundo a través de la palabra: el padre le muestra los nidos de las cachirlas (“ un día fuimos y ya no estaban más porque se habían hecho grandes y se habían volado”) y crea para Juana la Loma de Las Cachirlas; le muestra las flores (“ es una florcita que vos sabés primero nace la flor sola y después ...”), crea La Loma de las Flores; cuando le muestra los teros (“cuidado, que tienen en las alas una puntas y con eso lastiman “), crea la Lagunita de los Teros “:

“ le ponía nombre enseguida, porque no era que tenían nombres. Decía: ¿qué nombre le podríamos poner? La Loma de las Flores. Y era La Loma de las Flores...”

Sara (57 años) presenta un retrato diferente:

“ Mi papá era paralítico. parece que fue por una inyección mal dada. Estuvo internado y no iba a caminar más y el doctor Finocchietto le preguntó si no se animaba a probar una técnica que se le había ocurrido. que podía salir bien o mal. Papá era corajudo y dijo metale. Le operaron todas las piernas; tenía cicatrices de las rodillas hasta los talones. pero pudo caminar. Mirá si será audaz que podía caminar más o menos con muletas y se escapó a la casa de las tías que tenía escaleras...”

Su narración épica - compuesto por los núcleos funcionales casi al modo de los cuentos populares (desgracia, partida del héroe, prueba, ayuda, combate, victoria, reparación, regreso triunfal) - instala al padre como héroe que desafía la adversidad y el destino gracias a su coraje. La isotopía semántica refuerza esta imagen: “ estaba *condenado* a quedarse paralítico para toda la vida ”, “ le preguntó si se *animaba*”, “ papá era *corajudo*”, “ *pudo* caminar”. Si bien S inviste al padre de atributos heroicos, el retrato comparte ciertos rasgos con el de Juana. Porque si para Juana la palabra o verbum del padre creaba el mundo, también el padre de Sara parecería compartir características divinas, sea por el milagro que se opera gracias a su voluntad, (“ pudo andar”), sea porque la laceración de su cuerpo alude al sufrimiento de Cristo.

Sin embargo, muchas veces esa autoridad todopoderosa puede ser también sinónimo de autoridad infranqueable y despótica:

“ Mi padre tenía un carácter muy autoritario. no había mucho acercamiento hacia él. El era el padre. ese que estaba allí arriba. Educado muy a la antigua, a principio de siglo; sus padres le había pegado y por eso a él le parecía que golpear o pegar con el cinto era una buena forma de educar.” (Elena , 48 años)

Si los padres ofician de guía para ingresar al mundo exterior, los retratos de las madres, en cambio, las exhiben en íntima relación al mundo doméstico. Ellas proveen alimento, ropa y abrigo:

“ Mi infancia fue muy linda, a pesar de lo humilde que vivíamos por ser tantos hermanos. Nos llevábamos muy bien, nunca nos peábamos y siempre nos ayudábamos en todo. Mi mamá nos hacía la ropa, a nosotras, las mujeres, los vestiditos; siempre tejía para los más chicos. A medida que fuimos creciendo, con mis hermanas ayudábamos en las tareas domésticas. Una se dedicaba a lavar, otra a planchar...” (Maximina, 68 años)

“a mí me encantaba levantarme temprano, mamá ya nos había dejado una olla con café con leche porque antes el lechero venía a casa, traía la leche y había que hervirla...” (Sara, 57 años)

También los abuelos gozan de veneración. Los rasgos que el narrador suele enfatizar de ellos son aquellos con las que él se identifica, es decir los que más se adecuan a la imagen que quiere proyectar de sí mismo. Beba resalta, por ese motivo, los de su abuelo que más se adaptan al ideal de cultura y educación en el que quiere inscribirse:

“El abuelo como buen tipo de milico, los tenía bastante cortitos a sus 7 hijos(...) Le enseñó francés a todos sus hijos. De noche cada cual con su cuaderno escuchaba las clases que daba el padre. Estaba establecido que en el almuerzo se hablaba castellano pero en la cena todo el mundo tenía que hablar en francés. Resulta que entre los hermanos había uno que era muy bruto y aparte era vago y pedía las cosas en castellano y no se las daban. Entonces se quedaba sin cenar ...Cuando mis abuelos se iban a dormir, los hermanos le buscaban comida. “

María del Carmen (50 años), en cambio, acentúa el modelo de mujer audaz e independiente al que ella misma adscribe:

“ la abuela Clara tenía un carácter fuerte y por más que se enojaron todos, se sacó el pasaje y se vino sola. Había nacido a fines del siglo pasado. Mi abuela Angulina había venido de Italia y toda la vida tuvo añoranza de volver pero no pudo porque me abuelo no quería. Decía: yo me vuelvo a Italia! Y mi otra abuela decía: yo la acompaño y Angulina contestaba: no quiero ir con usted. yo me voy sola! ”

Los abuelos, por otro lado, representan con mayor intensidad que los padres, el mundo de la infancia. Es en este único caso que los retratos recuperan su imagen desde una memoria predominantemente olfativa, como en el caso de María (18 años):

“ a mi abuelo Pelado le decíamos que se parecía a Papá Noel, que tenía la baaarba larga...(...) El se hacía nebulizaciones y era entrar a la casa y el olor a ese aparato... Y la abuela Nélide y el olor a las tortas de naranja. Del abuelo Pepe me acuerdo que siempre tenía un caramelo en el bolsillo. A la abuela Juana la relaciono con la máquina de coser porque yo aprendí a coser con la abuela. La abuela siempre nos cosió todas las cosas, siempre nos tejió todo...”

“ El olor, señala Benjamin, es el refugio inaccesible de la memoria involuntaria” , a la que difícilmente se la asocia a representaciones visuales. “ Es el reconocimiento de un olor al que le cabe más que a cualquier otro recuerdo, el privilegio de consolar, porque “

acaso ese reconocimiento adormece profundamente la conciencia del transcurso del tiempo.”³

Los retratos que son narrativamente más productivos, son los que corresponden a los primos y las tías, tal vez por la mayor distancia sanguínea que existe entre ellos y el narrador. Los primos suelen poseer rasgos - muchas veces hiperbólicos e inverosímiles - que los erigen en el pícaro o en el superhéroe que proyecta los deseos del narrador adolescente de transgredir las normas de conducta o actúa como su guía iniciática del mundo adulto.

“ Tenía un primo, el Tino, de Tigre, que se tiraba del arco del puente, era un trepador, se trepaba a cualquier cosa. Era chorro, se tuvo que ir a Brasil porque sino lo iban a hacer boleta porque se metió con la policía; se escapaba por los techos, no lo podían agarrar nunca. Trepaba cualquier cosa, árboles ... (...) Era alto, flaco, ni un gramo de grasa. Ojos verdes tenía, una pinta cuando se empilchaba que rajaba la tierra. Era hermano de Anibal y de Cabeco, hijos de una hermana de mamá, la que se prendió fuego y se quemó viva. ... Hacía de portero, era encargado de un club y tenían billares y jugábamos al billar ahí, a escondidas tomábamos la cerveza sucita. Nos tirábamos del segundo piso cuando el edificio estaba en construcción, nos tirábamos a la arena, en la vereda cuando el camión descargaba la arena ... Yo me rompí un brazo jugando en la vereda ... (...) y me aguanté toda la noche ... al día siguiente le dije a mi vieja y me lo entablillaron ..” (Alberto, 67 años)

2.1. 3. *La novela familiar*

“ por eso yo digo siempre, cuando yo me acuerdo de mi papá, tengo un dolor muy grande de no haberlo perseguido para que nos contara, porque muchas cosas de la familia quedaron en el tintero..” (Fanny, 74 años)

La historia familiar es una genealogía, lo que dimos por llamar “ novela familiar “, una intensa trama de intrigas. Las narraciones familiares fundan la identidad de familia y funcionan como una forma de control social, como reglas familiares que instruyen, advierten y ordenan a sus miembros. La novela familiar se construyen desde las reglas subterráneas y las historias que la narración familiar excluye, las de sus ovejas negras. Si las historias de la familia se narran, como señalan Langellier y Peterson ⁴, “ de manera casual e irreflexiva en las charlas domésticas, se rememoran apasionada y pensativamente durante largas noches de conversación en la cocina, se producen en forma ritual y reiterada en funerales, bodas y fiestas de cumpleaños”, las novelas familiares son raras especies que salen a la luz de modo fugaz, irreverente, solo cuando un entrevistador se gana la confianza del narrador:

“ Lo más heterogéneo que puede haber es mi familia: de una prima dueña de un frigorífico muy importante en Quilmes que es muy rica, primas intelectuales, primos que tenían un bar de mala muerte, primos fallecidos a pesar de ser jóvenes, un primo estafador, cuya madre es muy santurrona, y que estuvo preso en Tribunales por cheques sin fondo o firmar no sé qué y echándole la culpa a los demás..” (Soto.)

Soto, 56

³ Benjamín, Walter, “ Sobre algunos temas en Baudelaire” en *Sobre el programa de la filosofía futura*. Planeta Agostini, Barcelona, 1986.

⁴ Langellier, Kristin y Peterson, Eric. “ Las historias de familia como estrategia de control social “ en *Narrativa y Control social*. Dennis Mumby (comp.), Buenos Aires, Amorrortu, 1997.

Este tipo de relato o fragmento narrativo, como los chismes, se trama en torno a las intrigas familiares, sobre todo las relacionadas con turbios conflictos en torno al dinero. No solo podemos encontrar un modelo de esa trama en la ficción (la novela sentimental, el melodrama, el folletín o la telenovela) sino también en la realidad familiar: concebida, fundamentalmente, como institución económica, la familia, tanto como institución o como narración, está fundada en el concepto de herencia. Es esa herencia, en tanto fortuna familiar o en tanto historia familiar - bien real o bien simbólico -, lo que permite que una familia se produzca, se conserve y se transforme.

Sued (86 años) elabora una versión próxima a la parábola del hijo pródigo, en la que su abuela se destaca por ser la única que conserva ese legado o herencia familiar:

“ mis abuelos tenían viñedos en Esmirna y a cada hija le dieron una casa cuando se casó pero la única que conservó la casa fue mi abuela porque las otras las vendieron y se comieron la plata. “

La novela familiar, a diferencia de la historia del origen, no exalta las virtudes de parientes fabulosos sino instala a la familia como espacio bélico entre padres e hijos que se disputan los bienes. Las historias suelen tener patrones comunes, el de los hijos holgazanes que descansan sobre el esfuerzo laboral de los padres y el de los que esperan la muerte de sus deudos para heredar su parte de la herencia.

“ Mi mamá era de una familia con gran poder adquisitivo, su abuelo tenía una casa de remates muy importante con lo que ganaba mucha plata: tenía terrenos en Pilar que los fue vendiendo y esa plata juntándola en el banco. (...) Cuando se murió el abuelo de mi mamá, la casa de remates y todo el resto de los muebles pasaron a mi abuelo quien echó todo a perder; no trabajó y vivió de la plata ahorrada que había dejado el padre. Finalmente, se quedó sin nada.”
(Patricia, 37 años)

“ La tía Meca, la hermana del abuelo, estaba casada con Pirata, así le decíamos nosotros porque era un vividor. Me acuerdo el día en que murió era la época de la guerrilla y todos en el cementerio estaban leyendo en el diario sobre la muerte de Rucci. Me acuerdo que una vez Pirata discutió con mi suegro y le dijo: quéjese que aunque usted no lo crea voy a venir un día y voy a reclamar mi parte. Y el viejo que no era ningún tonto escrituró la casa a nombre del abuelo y de Pepe, el otro hijo que se casó a los 46 años. “ (/ mamá)

Si la novela familiar obedece a reglas subterráneas que no exponen las conductas ejemplares de sus miembros, las historias que se cuentan son historias secretas, muchas veces silenciadas, como las de las relaciones prohibidas:

“ ...el hermano de mi abuela, mi tío, no era el hermano de mi padre sino que era mi abuelo. Parece que él se había relacionado con la chica que limpiaba en la casa en ese momento y ella quedó embarazada. Como era mal visto, se hicieron “ arreglos”. Nunca nadie admitió la verdad.” (Beba 71 años)

Los protagonistas no son los héroes que se destacan por sus virtudes sino aquellos que fueron excluidos de la historia familiar como ovejas negras o antimodelos porque profesan abiertamente valores contrarios a los que exige el protocolo familiar, como la lealtad o el cumplimiento de los roles familiares:

“ Roque y Donato compraron juntos un terreno...pero Donato no pagó y luego exigió la mitad de las gananciasCuando se casó a la mujer le gustaba dormir entonces él nos traía el bebé y

lo criamos nosotros...Se fue a vivir a Rosario y Carmelo lo recibió en su casa y Donato llegó y se le quedó con su mujer ...después se enganchó con una mujer que trabajaba en un cabaret. Para mí Donato no existe.” (Beba, 71 años)

Cuando Sara (57 años) describe a sus dos hermanos, el mero nombre de cada uno de ellos - como si la realidad entretijera sus formas con ayuda de la ficción – los describe en un juego de espejos que proyectan imágenes contrapuestas. De este modo, *Blanca* encabeza las historias de mujeres de virtud *inmaculada* en oposición a la de *Sombra* que señala la conducta *oscura* de la oveja negra de la familia. Sombra es mujeriego, estafador, indolente:

“ un día, nosotras dormíamos en la pieza de al lado y habíamos escuchado que él había llegado bebido. Mami ese día no se levantó. la cosa es que no sabíamos dónde había dormido esa noche y al otro día descubrimos que había rajado el sillón, lo confundió con la cama y rajó una parte del asiento para meterse ahí...(..).después le hicimos un zurcido invisible. El era el protegido de mami, para mami era siempre mi hijo, mi hijo...”.

La rajadura que él deja en el sillón de pana señala la fisura que la oveja negra produce en la identidad familiar. Por esa razón, las mujeres deben abocarse al zurcido invisible para ocultar todo vestigio que atenta contra esa imagen, aun cuando posea inmunidad diplomática en su condición de género.

En casos aislados, esas ovejas negras son fabuladas , es decir construidas intencionalmente como tales con el objeto de enfatizar el rasgo novelesco de la historia y, tal vez, canalizar resentimientos:

“El hermano de mamá era un borracho, un atorrante. Un día, un tipo me llama y me dice: decíle a tu papá que tu tío le está robando la nafta y la vende y también los ladrillos. Cuando llega papá, le cuento y él no tiene mejor idea que preguntarle a mamá y (...) ella en vez de contestarle me miró a mí y me dijo: este guacho te dijo esto! Y vino y me escupió la cara.(...) Cuando ella estaba media refunfuñando, mi papá venía y le ponía un billete de cien pesos entre medio e los senos y a ella se le pasaba el enojo.” (Juan, 74 años)

Juan subvierte el relato hegemónico de la narración familiar sostenido en el amor incondicional de la madre hacia su hijo y construye una madre en oposición al modelo establecido, que, ávida por dinero, es tratada como prostituta .

De este modo, por estar liberados de la exigencia de cumplir con los mandatos de una genealogía fabulosa, los miembros marginados adquieren magnitud de personaje de telenovela o folletín:

“ La nuera de doña María era Blanca, la esposa se Miguel. Ella era una víbora, pero tenía razones de ser así. El marido le metía los cuernos, tenía otra mujer, una amante aparte de otras mujeres más. El tenía muy fcos modos, sobre todo cuando se enojaba. El a mí me adoraba. Me decía la trompuda. El era enfermo, tenía problemas con los pulmones. Cuando él se agravó yo iba todas la tardes a verlo y él me esperaba con una silla la lado de la cama y conversábamos durante horas. En un momento determinado Blanca tuvo celos de mí por esa relación que tenía conmigo.” (Beba, 71 años)

Establecidos como personajes en función de rasgos que los particularizan, pueden colaborar incluso en el trazado de una trama que, en algunos casos –como veremos en el capítulo 4 - repite esquemas o elementos del relato de ficción. En la narración de Beba, por ejemplo, se constituye de modo similar a un relato de misterio o al cuento extraño :

Una de las hermanas se casó con Rosado que era un flaco de mierda pero ella se enamoró perdidamente y luego se pelcó con él. La otra, una morocha de película hermosísima tenía muchos pretendientes y le decían la China. Se enamoró de un tipo que hacía unos trabajos. Cuando termina el tipo se va y no escribe y ella lloró. Un día llega un telegrama : María Amelia, te escribo para pedirte matrimonio, tal día nos casamos, te amo, Ervin Don Roque puso el grito en el cielo porque había ido a la casa de Ervin y había visto que el que trabajaba era el padre y que él dormía toda la mañana y que además una prima le llevaba el desayuno a la cama y se quedaba un rato con él en la pieza. Muy bien, se casaron. Ella escribía que era feliz pero se sospechaba que él vivía todavía con la prima. Había pasado un año y pico de matrimonio y un día llega un telegrama que dice que la China había muerto. Cuando la trajeron, que venían los ataúdes en los vapores todos envueltos para que la gente no se diera cuenta. Ervin dijo que había tenido un ataque al corazón ... Mandaron las cosas de ella pero no las alhajas, la ropa y las cosas con la que había vivido. Ervin se fue y nunca dio noticias ni tuvo más contacto con ellos. “ (Beba, 71 años)

El misterio es generado en este relato por razones diversas. Responde, en primera instancia, a la fragmentación - real - del rumor y el secreto, pero también, y sobre todo, a la hábil estrategia del narrador de acumular sospechas y elipsis que abren a otras historias posibles: ¿quién es esa prima que le sirve el desayuno?, ¿por qué el ataúd estaba cerrado? ¿cuál sería la historia que vivió la China, cuáles eran los propósitos de Ervin? Y finalmente, ¿existía realmente otra historia? Astutamente el narrador la silencia pero a la vez ofrece indicios sin exponer pruebas.

En abierta oposición a los , en términos de Langellier y Peterson, “ monumentos familiares” de la historia familiar, es decir, historias de noviazgos, embarazos, partos, mudanzas y muertes, la novela familiar se constituye como el reverso del album familiar. De esta forma, liberada del estereotipo o de la pose de foto familiar, la novela familiar captura aquello que la cámara no suele registrar. En este sentido, puede ser considerada una rara y preciada “ perlita “ narrativa que subyace en toda historia familiar, algo así como lo que describe Beba:

“ algo que estaba establecido en la familia era que cuando venían quesos de Italia, de la familia, adentro tenían alhajas. ... era como un secreto familiar revisar los quesos cuando llegaban. Hay un prendedor de tía Angela con forma de bastón que también vino en el queso ...”(Beba,71 años)

2.2. *En el mundo de las maravillas*

2.2.1. *La casa de la infancia*

“ ..también había un galponcito donde guardo los mejores recuerdos” (Carlos,52 años)

La memoria topográfica es esencialmente un espacio visual. Los narradores insisten en la materialidad de los objetos y su recuerdo es el registro sensible de esa materialidad:

“ acá había una pared y ahí una puerta, aquel era el patio y entrábamos en el patio, ahí había un agujero...” (Juana, 72 años)

“ en casa teníamos todo embaldosado, un embaldosado que ahora lo vuelvo a ver, un damero blanco y negro” (Fanny,74 años)

El espacio es atravesado por la temporalidad, los deícticos (acá, ahí, aquel, ahora) instalan un presente en el pretérito señalado por los tiempos verbales . En este sentido,

podríamos hablar más bien de una “especialización “ del tiempo, en tanto recorrido que se vuelve a amueblar.

Según Silvia Molloy⁵, los espacios o sitios de la memoria están forzosamente fuera del alcance del autobiógrafo. Alejados en el tiempo son esencialmente “inactuales” y nunca coinciden con el presente de la escritura porque todo acto autobiográfico está constituido por algún tipo de distancia. Sea temporal o geográfica, esa distancia es siempre psicológica, no solo porque los espacios de la memoria han quedado indefectiblemente atrás sino también porque necesitan estar lejos del desgaste del tiempo. Por eso los lugares se convierten en refugio de la memoria. Al resguardo del paso del tiempo, esos lugares instalan un eterno presente que el sujeto puede recorrer una y otra vez.

Son de ese modo, construcciones imaginarias, zonas protegidas contra el olvido. ¿Cuáles son esos espacios que se erigen como lugares privilegiados de la memoria? Predominan el barrio, los espacios naturales y, sobre todo el ámbito protegido o protector de la casa de la infancia, a la que se remite metonímicamente. “ La infancia - dice Mercedes (25 años) es la etapa más linda porque uno no tenía preocupaciones, porque todo era lindo, estaba llena de afectos y porque mi viejo aun vivía.”

Sara (57 años) lo ilustra con la anécdota de cuando se incendia su casa y la llevan juntos a sus hermanas a la casa de unos vecinos:

“nos atendieron rebicn, muy cariñosos, pero nosotras queríamos *volver a casa, a casa.*”

El fuego que destruye la casa y quema a los padres (mami con las manos todas quemadas, papi con los pies quemados”) reproduce simbólicamente el temor a la destrucción del espacio familiar. Temor que la narradora reproduce con la voz de terror infantil: queríamos *volver a casa, a casa.* El espacio es restaurado a través de la misma cohesión familiar (“ ahí se empezó a trabajar, trabajar otra vez todos juntos), pero es el padre el encargado de devolver la seguridad familiar. Como héroe épico se erige en su salvador:

“(no venían los bomberos), así que papá sin ponerse los zapatos, descalzo, con los pies quemados, los fue a buscar ...(...) ...y papá pudo arreglar la parte que daba sobre el bulevar ... tenía plata ahorrada y con eso se arregló... (...) ...salió a flote y miró cómo será que hasta llegó a comprar un camión con acoplado(...) ... y bueno ahí se terminó la historia”

Tal vez no sea casual que el relato recuerde el reloj (“ ese reloj que estaba en la pared se salvó del incendio, estaba todo quemado pero mirá vos cómo sigue andando la máquina”). ¿Será porque el tiempo de la infancia se resiste a desaparecer? En todo caso, será ese reloj el que junto al teléfono los resabios de la casa de su infancia (“ el teléfono y el reloj son los que me acompañaron toda la vida”). espacio doméstico de los afectos y de la protección que expulsa lo ajeno. Porque a lo “heimlich “ o acogedor se le opone lo unheimlich (lo extraño al hogar o “Heim”) como lo siniestro.

En este sentido, podemos considerar la escena que narra Patricia (37 años) como emblemática. En un juego de cajas chinas sería en el adentro de la casa, el dormitorio y en él, la cama de la madre, la que parecería remitir al espacio protector del útero femenino, nido y matriz de la familia:

⁵ Molloy, Silvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica* Tierra Firme. Fondo de Cultura Económica, México, 1996.

“ hubo una época en la que todos en medio de la noche íbamos al cuarto de mamá en la oscuridad y cuando uno de nosotros llegaba pensando que era el único y que los otros no se iban a dar cuenta. ahí estaba otro de nosotros, nos encontrábamos todos en la cama de mamá y dormíamos en dulce montón . reíncómodos.” (Patricia, 37 años)

Sin embargo, cuando la casa no puede sustraerse al paso del tiempo, deja de ser heimlich para convertirse en su contrario; como una casa tomada, se apoderan de ella los muertos. Son ellos los que se encargan de señalar que lo que creíamos perenne es efímero:

“ Todavía existe esa casa (...) , hace mucho que lo voy porque me hace pensar en mi hermana que murió de golpe en tres meses. Tampoco va mi hermana Angélica y eso que la hija vive a media cuadra. No me gusta ir porque pienso en todos los que tuve que enterrar. “(Emilia, 76 años)

La memoria despliega la casa natal en todo su mobiliario, es decir , en términos de Benjamín⁶, en el aura de los objetos sensibles en torno a los cuales se agrupan las representaciones radicadas en la memoria involuntaria. Cada narrador cuando hace un inventario de la casa, inventaría las impresiones o imágenes que conserva en la memoria como metonimias de su infancia :

“ nacimos en una casa tipo chorizo ..(..) .en el patio había un aljibe ...(..)la puerta cancel tenía vidrios repartidos biselados..(..)... las cortinas tejidas al crochet “ (Fanny, 74 años)

“ (Recuerdo) La pieza que alquilábamos en un conventillo de la calle Junín con mis papás. Me acuerdo del almanaque de alpargatas y del primus que usábamos para todo. De la estufa para preparar la comida y calentar el agua. El aula de señoritas del Bernasconi. La quinta que teníamos en el fondo, donde había gallinas y sembrábamos de todo , tomate, achicoria, rabanitos ..(..)... y también teníamos frutales, higos ciruelas, pomelos.. (...) Pienso también en el tallercito que en el fondo tenía tu abuelo.” (Emilia, 76 años)

El narrador construye la imagen total de cada lugar a través de una selección de los elementos que lo definen y que no ofrecen más que una visión parcial de él. La selección es regida por la distancia temporal , es decir , se nombran aquellos objetos que hoy no se conocen o entraron en desuso, ya que, por la perspectiva del recuerdo, es mucho más fácil describir diferencias que similitudes. Lo que en el pasado era parecido a lo actual, señala Nietzsche⁷, tiende a borrarse en la normalidad; la continuidad parecería ser un impedimento para recuerdos plásticos y dignos de ser comunicados.

Sin embargo, hay elementos recurrentes en la mayoría de los relatos, como la enumeración detallada de los árboles frutales y las verduras que se sembraban, tal vez por las íntimas relaciones que suelen establecerse entre la infancia y la comida (desde sus sabores y olores hasta el recuerdo de las mesas familiares) o entre la infancia y la naturaleza, su escenario privilegiado.

⁶ Benjamin. Walter. “ Sobre algunos temas en Baudelaire” en *Sobre el programa de la filosofía futura*. Planeta Agostini, Barcelona, 1986.

⁷ Nietzsche. L “ Para qué sirve la historia oral?” en *Historia Oral*, por Jorge Acevedo Lozano. México. Instituto Mora, 1997

Si la casa como ámbito doméstico instala al sujeto al abrigo de la familia , el espacio abierto lo inserta en la comunidad y al abrigo de un grupo (de niños del barrio, de sus primos o de bandas enfrentadas), por eso, las narraciones suelen instalar un sujeto plural :

“ ..teníamos alrededor de 7 años y nos juntábamos toda una cuadra, o sea la cuadra desde Cachimayo hasta Pichcuta. Allí jugábamos a la mancha, a la rayuela...” (Mabel, 65 años)

“ ..estábamos todo el tiempo en la calles ...mi barrio era hermoso. diez.. doce chicos jugábamos a las palmaditas, a las adivinanzas ..” (Pía, 74 años)

Dentro de los espacios de juego, el patio es un lugar privilegiado. Juan (74 años) lo describe como espacio comunal :

“ ..de Italia solo me acuerdo que cuando vivíamos en Lecco yo jugaba en el patio, que en italiano se dice cortile. Era un patio para las viviendas que estaban alrededor. Entonces la dueña del patio me gritaba Giovanni fuera del cortile y yo me acuerdo que lo hacía un gesto con el martillo que tenía que no me quería ir. “

La remisión a la lengua materna – *cortile* - hace que el patio como espacio simbólico no solo se circunscriba a la vecindad sino que a la tierra natal, o sea, a la comunidad de origen.

Pero no solo los patios, también los jardines y escenarios naturales se construyen como el espacio de los juegos y de la aventura, y, con frecuencia también, como escenario arcádico de una edad de oro perdida :

“ Era realmente un aventura ir desde casa bordeando el arroyo, todo eso era arboleda. Entonces ibas caminando (...) cada dos por tres nos caíamos porque había troncos que cruzaban el arroyo, andábamos por arriba de esos troncos, nos caíamos al agua, nos cagaban a patadas en el culo, qué sé yo... “(Osmar, 49 años)

Por eso, la descripción que hace Osmar no es estática como las anteriores, sino dinámica en tanto conduce al lector - que se convierte en sujeto del enunciado – entre los obstáculos y lo invita a compartir la aventura:

“todo donde está tu casa hoy, donde está la casa del abuelo. La casa de mis padres, hacías un metro y medio y después ya empezaba la barranca , vos hacías dos o tres metros y pum... te caías.”

El escenario de los juegos es construido como el espacio de la infancia , pasado que desapareció bajo el paso del tiempo. Es por eso, que las narraciones suelen recuperarlo siempre fatalmente opuesto al presente:

“Todo eso era un zanjón donde se emitía el agua cuando había inundaciones .Todo eso se fue tapando, se fue haciendo calles y por eso hoy las inundaciones Se criaba la cicuta... hoy no se ven incluso esas plantas. Es una planta así, alta verde, que vos pasabas por su lado y te dejaba un olor que te mataba.(...) Jugábamos al hoyo-pelota, a la escondida, a la pelota bajo el farol porque había un farol en cada esquina. no había como hoy era calle de tierra ...y jugábamos porque tráfico, qué tráfico, un carajo...”

Es interesante la alusión que Omar hace al paso del tiempo que, literalmente, fue “ tapando” el pasado, de tal modo que el fragmento más que retratar una escena remota, exhibe el proceso de conversión de la naturaleza en civilización.

Este tipo de espacio “temporalizado” es recurrente en las narraciones de vida. Baste este otro ejemplo:

“...era todo alambrado. las calles de tierra, con zanjones. nos poníamos unas bolsas como caperuzas y nos metíamos en la zanja. era agua colorada porque era tierra colorada. barro puro.... Allí estaba la fábrica de hielo Armclín donde trabajaba el tío José...una vez que hubo tormenta cayó un paraíso sobre el arroyo y nosotros íbamos a jugar sobre ese árbol que quedó atravesando el arroyo. Mi hermano se cayó, se rompió la cabeza ...(...) jugábamos en la esquina. de noche, con ese foco cada dos cuadras, hasta la avenida nomás, después ya no había luz. Y esa luz no es la luz que tienen ahora, fluorescente, era un foquito así medio coloradito y los cascarudos venían todos por esa luz y nos juntábamos y jugábamos ...” (Beba, 78 años)

Juan (74 años) hace uso de la estrategia de Omar^s, es decir también hace ingresar al lector en el recorrido por la topografía de su recuerdo, tal como si lo llevara de la mano. Sin embargo, el escenario es diferente. Lejos de ser el ámbito de la aventura, convoca un paisaje que, por su fuerza icónica, podríamos llamar de postal:

“ La casa estaba pegada al mar. Íbamos caminando nosotros. Había un camino donde estaba justo el ferrocarril, vos ibas por el caminito y de un costado estaban las montañas y para abajo estaba el mar. O sea que en la casa estaba el mar y todo. De un lado estaba la calle y las calles que venían de arriba en contra, entrecruzadas... yo me acuerdo había muchas higueras, había plantas de naranjas. Y lo hermoso eran las uvas. Cuando había que recoger las uvas, venían mujeres que se sentaban allí y cantaban y encajonaban las uvas, la ponían toda adornada en racimos. ...ellas venían vestidas con vestidos largos, con pañuelos en la cabeza ...”

El recorrido finaliza en un rito comunitario, la memoria individual recupera la memoria comunal; elección comprensible cuando el narrador es un inmigrante que recuerda su país natal.

2.2.2. La picaresca

“ el abuelo tiraba algo en la parrilla, le gustaba el vino, un tipo criollo pero de aquellos y ya : un vaso de vino? No, no, abuelo. Tomá hacéte hombre, no seas marica.” (Toscano)
Ramos, 42

Las travesuras de la infancia suelen recuperarse con frecuencia a modo de picaresca en la que se burlan las reglas impartidas por los adultos. El ámbito privilegiado suele ser el de la siesta, cuando el niño puede apropiarse del mundo adulto :

“ estábamos a la hora de la siesta aburridos y empezamos hacer iniciales en el árbol, tantas que llegó un momento que no sabíamos cómo tapparlas y no se nos ocurrió nada mejor que pelar el árbol de arriba abajo. Cuando se levantó mi papá no te cuento la paliza que le dio a mi hermana porque él decía que ella tenía que ser responsable de lo que hacíamos nosotros.” (

i)
Ma del Carmen, 50

Agostini centra todo su relato sobre su infancia en los “ robos “, recuerda cuando arrancaban las limas a la planta de la vecina, el dulce de leche que ella dejaba en una ventana detrás del alambre tejido; los huevos de los nidos.

Robar es transgredir normas y límites, que pueden ser éticas (desobedecer la regla de no robar, burlarse de alguien) , físicos (comer hasta no poder más o arriesgar la vida en alguna proeza) y también “espaciales”, como invadir territorios ajenos. Robar es sobre

todo aventurarse a traspasar los límites de su casa y llegar adonde se inicia el mundo externo. La picardía consiste en desafiarlo a hurtadillas:

“tía Angela le abrió la canilla al aguatero sin que él se diera cuenta y salió corriendo a esconderse” (Beba, 71 años)

Muchas de estos relatos pasan a ser parte del acervo narrativo de la familia, repetirlos es constituirse en la familia de tal. Por eso, como partes de la antología de las historias de familia, son transmitidos de padre e hijos. Al igual que la narración oral, la repetición modifica los relatos; los personajes y los hechos adoptan rasgos desmesurados y, al modo de las historietas, producen efectos de comicidad (muchos de estos relatos están narrados al modo del chiste, esquema narrativo que será analizado en el capítulo 5):

“me acuerdo del cuento que papá siempre contaba del chivo: un día estaba sacando naranjas y el chivo lo topa y lo choca contra un árbol y lo desmaya.”

“Y cuando montaba un barrilete arriba del techo, los hermanos le dijeron que fuera más atrás y se cayó montado en una vaca y la vaca estaba tranquila y cuando este cayó pum salió como un chifle ...Y los abuelos estaban tomando mate y por ahí lo ven pasar montado en una vaca.”

El relato de la picaresca adolescente asume en la narración de los varones, características de relato de iniciación (que será analizado en el capítulo 4).

En este sentido, la narración de Mario (50 años), basada en una sucesión de accidentes, parecería estar orientado a ilustrar de qué modo el destino lo puso a prueba. La frase : “ no pasó nada”, que se repite a lo largo del relato, lo explicita:

“ di un salto y golpecé contra el calentador y se derramó el querosene y todo se prendió fuego pero no pasó nada “

La frase cierra cada una de las anécdotas que cuenta: la que narra cuando agarró un pollito y la gallina vino a picotearlo incluso cuando se escondió bajo la cama; cuando se tragó el cordón con la bicicleta y voló por el aire; cuando hizo vueltas carnero en la cama y se cayó de rodillas ; cuando se balanceó de un dintel y cayó planchado en el piso de espaldas; cuando fundió plomo y produjo una explosión; cuando un loro del vecino vino volando y le picó la oreja al abuelo que lo llevaba a caballito sobre la cabeza y su abuelo del dolor lo tiró de boca al piso y le dejó toda la cara hinchada como un globo.

Sin embargo, no pocas veces – hay una amplia literatura y filmografía al respecto - las pruebas de iniciación, inscriptas por lo general en internados de varones , asumen una dimensión trágica:

“ un domingo de mañana se armó una batalla campal de muchachos, nos pegábamos con almohadas y por ahí le pegamos a Tarico, no sé quién le pegó pero jugando y empezó a los alaridos. Parece que había tenido meningitis o algo así y al golpearlo le reventaron las meninges . Fueron corriendo a la enfermería y lo llevaron al hospital militar pero murió ene el camino. Lo tuvimos que velar esa noche. Vinieron las padres de Rosario. Lo habían dejado el día anterior, al día siguiente les avisan que había muerto ...” (Germán, 59 años)

Gregorio

2.2.3. La escuela, nuestro segundo hogar

“te enseñaban a sumar, restar, multiplicar con unas figuras geométricas de madera con formas. Entonces te enseñaban un pato más un pato son dos patos...” (Shiappa)

Si el relato del colegio, como señala Silvia Molloy al referirse a “Juvenilia” de Miguel Cané, es “ un relato tópico que ganaría creciente popularidad en las siglos XIX y XX” como “ suerte de picaresca infantil, benigna o mordaz”, podríamos diferenciarlo del relato de la escuela. La escuela es un jalón obligado en la vida de la mayoría de los individuos pero no porque expone la etapa de maduración – o iniciación – del sujeto como lo hace el relato del colegio, sino porque representa su primer salida hacia el mundo, o sea el pasaje de un espacio institucionalizado a otro. De ese modo, la escuela es recuperada por algunos narradores como una suerte de primer arena política donde no sólo se les exigió cumplir el primer papel público sino también el mejor, y por otros, como la primer incursión en un sistema de obligaciones y castigos.

Para Toscano, la escuela ocupa un lugar importante . Su relato se convierte en el afanoso intento de mostrar como la educación le permitió ascender social y laboralmente y, sobre todo, insertarse en la gran ciudad. “La infancia – señala - es saber obedecer a tus padres; por cinpezar. el primer paso que te da el respeto hacia los mayores...cuando ya vas a la escuela tenés muchísimas más obligaciones, la escuela, la maestra es tu segunda madre, es de un profundo respeto ...”

Su primer recuerdo se remonta al día en que fue abanderado. Esta anécdota fundacional expone hasta qué punto logró hacerlo. “ Fui abanderado – proclama con orgullo - con la bandera de ceremonias y todo ese año fue el más feliz de mi vida” . Tanto es así que, cuando finaliza el año y debe entregar la bandera al nuevo abanderado y la maestra lo manda a formar fila como último de todos y a “ tomar distancia”, Toscano se rebela:

“ ... y yo me sentía tan mal que estando al frente de todos estaba ahora a lo último que no tomé distancia y ese día me pegaron con el puntero “

El episodio marcará su vida. Cuando, a los 17 años trabaja en una carnicería, el Turquito , el almacenero, le dice:

vos fuiste el mejor del colegio, fuiste abanderado de ceremonia, todo el mundo te quiere acá. sos un chico muy educado , no hagas que tu juventud se pierda acá, vos no sos para acá...”

Serán las palabras del Turquito las que lo impulsen a irse a Buenos Aires, pero será su educación la que allí le abrirá las puertas:

“ el tano me dice: ¿sabés leer?, sí señor, ¿sabés escribir?, sí señor, entonces me dice ¿sabés atender gente? , sí señor pero usted cobre que yo no quiero tocar plata ajena ...”

También Sara y Maximina necesitan recuperar el relato su protagonismo en el ámbito escolar:

“ me consiguió el trabajo en la librería la profesora de contabilidad que me quería muchísimo y me tenía como excelente alumna porque yo saqué el mejor promedio del curso y me dieron un libro de la biblioteca La Buena Lectura en una ceremonia que hacía el Rotary” (S) .

“ De mi infancia también recuerdo que me querían mucho en el colegio; las maestras me adoraban y mis compañeras también.” (Maximina, 68 años

Sin embargo, para Sara (57 años) la escuela representa el abandono del espacio doméstico de la protección (“ amaba mi casa, mi casa y esa vida que teníamos”). En contraposición a otros relatos de mujeres, el deseo no está proyectado en el afuera de la casa, sino cobijado en el regazo familiar. Por eso, la primera salida al mundo, es decir, la entrada al ámbito - desprotegido (“ eran muy severos”, “ nos retaba”) - de la escuela – es traumática:

“ no quería ir a la escuela y en la esquina hay un buzón y no quise seguir y me prendí al buzón...nunca me gustó ir a un lugar con chicos que yo no conocía que no fuera mi familia”

“ Eran muy severos. La directora nos retaba y nos dejaba en penitencia que era no tener recreo.(...) entonces nos podíamos ir al baño. Un día cuando yo no llegué a ir al baño porque era la última y yo reventaba y sabés qué pasó , me hice en el banco y nadie se dio cuenta porque ya estábamos por salir y en el pupitre habían dejado un diario y yo estaba chorreando y en la desesperación tiré las hojas para que absorbiera el pis. Yo me sentaba en la segunda fila pero la maestra no se dio cuenta pero adelante mío se sentaba un negrito desfachatado y se daba vuelta y me miraba...le dije si vos no contás lo que me pasó te regalo un caramelo. Y entonces le tuve que dar un caramelo y nadie se enteró.”

También Juana recuerda con vergüenza cuando sacó una mala nota y escondió el cuaderno (“porque yo no podía darle ese disgusto a mi papá”), es decir cuando defraudó doblemente al padre y a una severa normativa ética. Las palabras de comprensión del padre (“ese cuaderno lo vamos a tirar y empezás uno nuevo, ya está se terminó todo...”) no solo le conceden el perdón, sino también el amparo del que carece en el mundo. Experiencias de este tipo son recurrentes en los relatos que abundan en anécdotas que exhiben una incursión dolorosa en un mundo arbitrario e injusto lejano del reducto familiar:

“ siempre me acuerdo que en primer grado tenía una profesora que era muy mala y que me dijo que como no había aprendido a leer iba a repetir; al final no me acuerdo qué pasó pero no repetí. Me acuerdo que se llamaba Adriana y que era perillroja con muchas pecas, una especie de monstruo para mí ..” (Magdalena. 30 años)

“ Yo iba al colegio de monjas. La monja agarraba una varita y decía Caruso, venga a leer y si te equivocabas te agarraban y te pegaban “ (Angela)

¿ Poseerán los narradores efectivamente recuerdos tan dolorosos de la escuela o fabularán un espacio al modo de los cuentos maravillosos?

El relato de G contribuye a alimentar esa duda:

“nos internaron en Crespo en un internado alemán que después fue clasurado. Era nazi. no nos dejaban juntar con los negros como llamaban a los argentinos, ni hablar en castellano, éramos objeto de palizas, malos tratos porque siempre ponían de celador el tipo más fuerte y ese nos castigaba, nos encerraba en salas de disciplina y nos hacía aprender de memoria varias páginas de un libro de poesía... “ (G, 49 años)

2.3. Hacia dónde vamos

2.3.1. Historias de guerra

“ la guerra...usted conoce las cosas de la guerra por televisión, yo la vi viviendo”
(Angela, 74 años)

“ las vidas que se salvaron en las guerras de Europa fue gracias a la plata porque Dios no estaba en ningún lado” (Sued Cohen)

Si alguien en la familia participó o vivió alguna guerra, esa historia siempre es narrada. Como los nacimientos, los matrimonios o las muertes, ocupan un lugar en la historia familiar. ¿Qué se cuenta de la guerra? En primer lugar, lo que otros han vivido y apenas han podido contar. Frente a las escenas de horror, la gente enmudece. Los que vuelven de la guerra, así los señalaba Benjamin, no regresan con más experiencia transmisible sino más pobres en lenguaje:

“ Mi padre contaba poco de la guerra pero todo feo, a veces no lo quería contar para no sentirse mal.” (Agostini)

“...de lo que nunca se hablaba, como le sucede a la mayoría, era como un tabú, era de la época de la guerra “ (Miguél, 54 años)

Sin embargo, la guerra como todo acontecimiento “memorable”, exige ser narrado, por lo tanto, aun cuando deba partir de jirones narrativos dispersos, siempre se convierte en relato. Aunque no sea el testigo presencial el que le da forma y sentido, sino los testigos orales, esposas, hijos y nietos del que ha participado de la guerra.

Esos relatos se construyen básicamente desde la experiencia física del horror, aquello que es ajeno a la verosimilitud en la que se funda nuestra experiencia cotidiana, como, por ejemplo, la mutilación :

“... una vez le tocó desenterrar un oficial que hace días estaba muerto ... “En Rusia estaban dentro de las trincheras con el agua hasta las rodillas, congelados, estuvieron como 15 días sin salir y muchos no sobrevivieron, otros cuando se sacaban las botas tenían los pies supercongelados. A mi abuelo le hirieron un dedo porque se puso la mochila arriba de la cabeza o fue a subirse el casco y le quedó el índice de la mano derecha herido “ Agostini

“ Cayó una bomba en una iglesia y se murieron todos. Los bracitos de una nena quedaron pegados a la pared ... “ Beba

“ agarraban las mujeres y aparte de violarlas, les cortaban los dedos para sacarles los anillos que a veces no les salían y también los pechos. Dice que pasaban los carros y ellos veían por la mirilla pasar los carros con las mujeres todas con los pechos cortados.. “ Sued Cohen

Las narraciones de guerra fabulan sujetos que dejaron de serlo, es decir que dejaron de *ser*. No actúan, son víctimas de fuerzas pocas veces individualizadas (le “tocó” hacer, lo obligaban a), objetos que se constituyen en suma de partes como muñecos desmembrados, a los que se les arrancó los brazos, los dedos o los pechos. Por eso, el escenario no es el de la muerte sino el de la muerte en vida; el estado catatónico es el que define a la guerra:

“(Contaba que) Cayó una bomba y dos chicos se desmayaron y los padres creyeron que estaban muertos y los enterraron. A la noche él soñó que decían: Papá por qué nos mataste, nos tiraste tierra enseguida. ... Y los chicos no estaban muertos solo aturdidos por la bomba que había caído. Los desenterraron y les encontraron espuma en la boca... (Angela)

El relato se tiñe de sangre, pero no de la sangre que derraman los cuerpos, porque no son ellos en las narraciones los que sangran. La sangre es mas bien un objeto de “utilería” o metonimia del infierno:

“ Una de las cosas que más asco le daban era que había tenido que tomar agua de los arroyos que tenían sangre. “ Beba

Sin embargo, del mismo modo que son apartados los enfermos y los locos del mundo de los sanos por ser considerados seres impuros, también lo son todos aquellos que han participado en el campo de batalla. Las narraciones dan cuenta de la transformación que en ellos opera la guerra al despojarlos de las propiedades de la “ civilidad. Como la mancha invisible de la tuberculosis, el pasado se instala en el sujeto y se apodera de su cuerpo. Víctima de él, se manifiesta como enfermedad que, en tanto conducta ” inadaptada “ , genera rechazo:

“ Estuvo cuatro años y medio en la guerra, le dieron tres medallas de valor y una cruz de guerra, en la trinchera estuvo años y cuando volvió no era el mismo hombre. Se volvió agresivo, alcohólico. En la guerra le habían sucedido cosas tremendas que sería largo de contar, que mi mamá me contaba” (Juan, 74 años)

De este modo que el que regresa debe reinsertarse en su grupo social. Para lograrlo, no es suficiente regresar simplemente al lugar de origen sino, sobre todo, a sí mismo.

“ en una guerra con Absinia en la que Italia interviene, al abuelo lo mandan como soldado. Y como lo habían dado como perdido, por muerto, porque por meses y meses nadie sabía más nada de él. Y un día el hermano estaba trabajando en el campo y ve venir allá lejos un barbudo que venía a los gritos que gritaba Pietro, Pietro. Y él decía ¿quién es este?, porque ya ni se acordaba del hermano. Estaba lleno de barro, de piojos, lleno de todo. “ (Fanny, 74 años)

El relato de los que vuelven reproducen el regreso de Ulises, para quien su viaje a Itaca implica volver a ser quién era. Sólo la comunidad se arroga el derecho de instituirlo otra vez como miembro de ella; la integración, entonces, está vinculado al reconocimiento. Y ser reconocido no es otra cosa que responder otra vez a los códigos de “ civilidad” :

“ cuando llega, todos van a saludarlo y les caminaban los piojos, porque entre el frío, la mugre y el pelo del hombre, dicen que tenían piojos por todos lados.” (Pia ,75 años)

Por eso, el relato de Francisco está centrado en ese regreso, una larga odisea hacia sí mismo. Al modo de una crónica, Francisco ubica los hechos en una rigurosa organización temporal (“ la guerra empezó el 8 de julio del cuarenta ...el 8 de septiembre del cuarenta y tres vino el armisticio...el 9 de septiembre fueron a hacer el relevamiento ...) mientras la narración avanza como un pormenorizado periplo. En su odisea debe atravesar una serie de peligros que lo ponen a prueba (“ y se armó un fuego endiablado, se tiraban unos contra otros y como yo estaba bajando una bala me pasó por acá ”) a través de los que Francisco va produciendo su metamorfosis y reconquistando su antigua identidad (“ encontré una familia en Venecia que me dio un pantalón y una camisa y caminé de civil”). El relato de la reinscripción se inscribe en una serie de reconocimientos:

“ entonces viene otro cura y me dice: ¿Usted dónde va? Yo voy a un pueblo llamado Prepezzaano. Yo lo conozco, ¿quién es usted ? Yo soy hijo de fulano de tal. No vaya por acá que están los alemanes, yo lo acompaño. Y encontramos un sendero, una calle chiquita Cuando cruces al otro lado está Siede, me dice.

que desembocan en el encuentro entre Ulises y Telémaco. El padre descubre la identidad de su hijo bajo la apariencia de mendigo – intencional de Ulises, involuntaria de Francisco – y de este modo recupera, si bien no su “trono”, su estatuto dentro de la comunidad:

“...estaba sin afeitarme, barba grande, parecía un negro. Encontré un conocido y me preguntó quién es usted y luego con la bicicleta corrió a casa. Ahí viene Francisco gritó y mi padre dice: qué va a venir. Cuando llegué ahí todos quedaron sorprendidos. A la noche, ya todo el pueblo sabía.”

Sin embargo, no es, como en el texto homérico, el padre el que regresa sino, como en la parábola del hijo pródigo, el hijo el que vuelve al padre. La inversión es significativa, incorpora, en tanto el padre vuelve a “acoger” al hijo en su seno, el sentido del perdón. El padre “perdona” a su hijo de las atrocidades a las que lo condenó la guerra. También muchos relatos lo hacen. Por medio de una narración que intenta resaltar una conducta humanitaria – o sea, un comportamiento que responda a las normas de la “civilidad” –, les conceden el “perdón”:

” En una ciudad saqueaban porque no tenían comida y una noche llegaron a una casa y las mujeres se levantaban como locas, muy asustadas, en camisón *pero* ellos lo que querían eran comida no mujeres (P. a., 75)

“ Mi abuelo nació en Ajatsio, la misma ciudad donde nació Napoleón y después fue militar y como militar le tocó actuar en la guerra de 1870 entre Alemania y Francia. El sentía una profunda admiración por Napoleón, había leído mucho sobre él, sobre todo porque había nacido en su misma ciudad. (...) Como oficial le tocó dirigir a los soldados y uno de los trabajos que tenía que hacer era cavar las trincheras – porque en ese entonces los soldados se metían en las trincheras y esperaban al enemigo que avanzaba sobre ellos – él veía los soldados que estaban cavando, chicos jóvenes que habían sido reclutados, que se caían desmayados del cansancio. Nos contaba que él les decía que pararan de cavar hasta que más o menos se repusieran y después seguían cavando esos pozos donde salía agua, salía barro, de todo. (...) (Beba), 71

” lo mandaron una noche a hacer guardia y le decían que tenía que estar alerta, cualquier movimiento, cualquier ruido, en cualquier momento podía venir de atrás uno y lo mataba porque esto era la guerra y él tenía que disparar para que no lo mate él. Sintió ruido y preparó el mauser, empezó a mirar, dio un paso atrás, uno adelante, al costado como le habían enseñado y de repente ve que uno salta, lo agarró de atrás, lo ahorcó con el brazo y mi viejo lo tiró y dijo que se identificara y el tipo empezó a gritar no me mate, soy Fulano de tal. Era un teniente que lo estaba probando. Casi lo mata pero a otro sí lo mató. ... *si no lo mataba al tipo y el tipo entra, a él lo fusilan.. Era la guerra.*” (Mati, 86 años)

2.3.2. Descenso a los infiernos

“ es difícil asimilar la idea de que se habían muerto y que la muerte era real, que no era una muerte mítica, que no era muerte de otro, que no era una muerte lejana sino de los seres que más amabas en la vida...(...): soñás más de una vez con que reaparecen riéndose y vos le contás todo lo que pasamos como una historia, un cuento y se ríen diciendo qué loco, qué fantasías que tienen “(Mercedes, 25)

Toda familia tiene sus muertos. No hay muerto que no se siente alrededor de la mesa familiar para interrumpir las historias de familia imponiendo una presencia mítica y solemne. Los muertos generan respeto, a los muertos se les perdona las faltas y rara vez se los inscribe en anécdotas irreverentes. Ese respeto por momentos incluso inhibe la palabra. Pero atravesando ese silencio, ellos siguen habitando el mundo de los vivos y a través de las fotos, los objetos, los espacios – sillas, camas, armarios – vacíos, reclaman narración, o sea re – presentación :

“ Por años ni el abuelo ni yo le nombramos a Polo. Ella tampoco. Cuando los nenes de Cristina tendrían siete, ocho años, ella tuvo que sacar de arriba del placard donde estaba guardado, ropa de él. La gorra, vos te acordás que vinieron y los chicos contaban que se habían puesto la chaqueta del abuelo. Y esto era del abuelo Polo?, preguntaron . Y esto era la chaquetilla ... dice ella, y cuando me quise acordar, estaba hablando de Polo. Y yo le digo, viste... “

Recordar los muertos es desandar el camino a los infiernos. Si en el mito de Orfeo, el reino de los muertos es sometido al hechizo del canto, tal vez no sea desatinado atribuirle un poder similar al arte de la narración, ya que es a través del relato que podemos regresar a nuestros muertos. Tal como Orfeo, el narrador es fiel a su recuerdo y al igual que Orfeo también, que sucumbió a la tentación de transgredir la prohibición de mirar hacia atrás antes de llegar al mundo de los vivos, es incapaz de superar esa prueba. La mirada es, de alguna manera, la conductora del relato, ya que es regido por el deseo de volver a ver – y de hacer visible al lector - lo que ya no está, en otras palabras, como dijimos en el capítulo I, de “ representar lo ausente”. Así lo enuncia Claudio (35 años):

“ Pero bueno la vida es así y hay que seguir adelante, no hay ... no tenés muchas posibilidades de poder mirar hacia atrás... ” (Claudio, 35 años)

El descenso al Hades, la narración del recuerdo, implica sobre todo, explorar o remontar el tiempo pasado. Recordemos que Paul Ricoeur señala que es el relato es el modo por el cual la experiencia del tiempo es captado por el lenguaje. El sujeto capta de esta forma - en este descenso al reino del pasado - lo que de otro modo no podría captar por estar instalado en la inmediatez del tiempo.

Pero las familias no solo conservan sus muertos sino también las historias de las muertes. Contar la historia de la muerte de un ser querido implica describir su descenso a los infiernos, o sea ese interregno en el que transitan los miembros de la familia desde el anuncio de la despedida hasta su desaparición.

El proceso describe una lenta metamorfosis en la que el vivo comienza a descender el espacio nocturno de la vida. En este sentido, el cáncer conlleva , según afirma Susan Sontag, “ el peso agobiador de la metáfora “⁸. “ Se entabla una lucha o cruzada contra el cáncer, el cáncer es la enfermedad que mata, los cancerosos son víctimas del cáncer” :

“ fue la primer operación, cuando mamá y papá estaban en Europa se tuvieron que volver porque papá se empezó a sentir muy mal de la panza , fueron al médico , volvieron y parece que tenía como una úlcera, no sé. Bueno ahí empezó. Nunca terminaba el tema, lo operaban y al tiempo había que operarlo de vuelta. Me acuerdo que tenía como una bolsita en la panza que largaba un líquido...(...) Se salvó pero siempre quedó con esa cicatriz enorme en la panza...” “ Estaba trabajando en la computadora y papá volvió más temprano del trabajo y me dice, me

⁸ Sontag, Susan. La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas, Buenos Aires , Taurus , 1996.

voy al médico porque me duele mucho la cabeza. Estaba como marcado entonces Dora dice por qué no lo acompañas y (...) el médico dijo que papá tiene como unos parásitos en la cabeza y nos asustamos. Después nos enteramos que tenía cáncer y le hicieron estudios...y más estudios para ver si era verdad ...(...) y dijeron que sí, que era cáncer que había empezado en el pulmón y que había hecho metástasis y que había llegado a la cabeza y que tenía pocos meses de vida. que era incurable porque estaba todo el cuerpo tomado y que no (Sofía, 26)

“Cualquier enfermedad importante cuyos orígenes sean oscuros y sus tratamientos ineficaces tiende a hundirse en significados”, señala Sontag para referirse al cáncer. También el relato de la muerte lo es. Toda narración sobre los muertos puebla ese interregno entre la vida y la muerte con los indicios y una simbología que intenta construir un significado de lo que siempre es incomprensible. Una lectura que intenta distinguir los signos de lo que es im - pre-“visible”:

“Era el 3 de abril y era miércoles santo. Papá nos fue a buscar al colegio y de ahí nos íbamos directo a Corrientes. Me acuerdo que era un día de muchísima tormenta ...Papá había pasado a buscar el auto al taller porque era meticuloso y siempre antes de viajar hacía un chequeo general del auto para que no fallara nada. Y bueno en medio de la ruta se rompió la dirección del auto y perdimos el control y caímos a un brazo del río y pasó ese accidente donde murió papá y Loli ...”(Mercedcs, 25)

Pero la narración no solo es la puesta en relieve los indicios a los que en el presente del relato nadie prestó atención sino también la demostración de la imposibilidad de “controlar” un destino que siempre es inexorable. El relato se constituye entonces en un modo de dar sentido a lo que no lo tiene. Es por eso que, muchas veces, construye, al igual que la ficción y a diferencia de un relato informativo, un espacio “indeterminado” “que el lector debe completar con un significado que solo está aludido en el texto:

“Mi marido Mingo se tuvo que jubilar de apuro porque tenía arteroesclerosis. Una vez se había ido temprano a hacer una mudanza y no llegaba, no llegaba. Y resultó que se había perdido.” Emilia, 74

“De repente un día, paseando por el jardín, el abuelo cayó muerto justo al lado de una planta de jazmín. Había tenido un ataque al corazón. Los hijos agrandaron el cantero, plantaron más jazmines y pusieron una cruz que todavía está justo en el lugar donde murió.” (Beba, 71)

En la primera narración, el “perderse” parece presagiar el camino del enfermo que está por abandonar el reino de los vivos. En la segunda, la planta de jazmín se erige en la causa más convincente – más que el ataque al corazón - de la muerte del abuelo. Porque las causas por las que inquiere el relato nunca son los que un diagnóstico médico ofrece, cada relato encuentra las propias, que no suelen ser solamente físicas. Ningún porqué puede anclarse solamente en la lectura objetiva del cuerpo:

“mi marido primero empezó con la prediabetes, yo pienso que eso debe haber sido por el golpe de la muerte de su madre. Trabajaba en Luz y Fuerza y un mediodía lo llamaron para decirle que la madre, ya enferma, había muerto. Luego él se dejó estar y después de hacerle un montón de estudios le dijeron que su cuerpo ya estaba todo deteriorado. Un día el médico me dijo: usted no tiene al lado un hombre de 40 años sino uno de 90. Y yo pensé hoy lo tengo, mañana no.” (Mabel, 65 años)

La muerte en algunos relatos posee poder arbitrario, del que llama por equivocación a una puerta y sin reparar en su error, prosigue su trabajo bajo la mueca cruel de la ironía:

“ Apenas me casé se murió mi hermana Rosa, que era un poco menor que yo, tenía dieciocho. Trabajaba en una fábrica de amoníaco y para protegerse tenía que usar barbijo. Pero los barbijos no eran personales sino que cuando te ibas a la fábrica lo dejaban en un canasto y al día siguiente te agarrabas otro. Había un empleado que tenía tuberculosis y a través del barbijo se la contagió a varios empleados de la fábrica. Entre ellos mi hermanita. (...) Nadie conoció el sufrimiento más que mi madre, no hay cosa peor que perder un hijo. Yo un poco más lo vivo en la época de la guerrilla cuando *por equivocación* el ejército vino a mi casa. Buscaban a Roberto y a Susana, dos guerrilleros que vivían en la otra cuadra. Por suerte, Roberto se había ido a estudiar a lo de un amigo...” (Emilia). 24

Si Rosa se coloca el barbijo para evitar la inhalación de la muerte, irónicamente la encuentra de ese modo. Morir o vivir está regido por reglas azarosas de la causalidad, en función de las que alguien puede estar o no cuando la muerte llama a la puerta.

En otros relatos, en cambio, la muerte se constituye en lo que Rilke llamaba “ la muerte propia”, o sea en el último acto del drama de cada individuo. Y si cada uno muere su propia muerte, la muerte adquiere función simbólica, como en las narraciones que siguen. La muerte, en ellas, asume diferentes actitudes. Desafío, en el caso de la hermana de Sara, quien no atiende a sus limitaciones, femeninas:

“ mi hermana estaba sola y se quiso hacer la guapa, se iban a casar y a ella se le ocurrió pintar ella sola la casa y puso una silla y se cayó y se pegó un golpe en los pulmones y ahí se enfermó y se deshizo el noviazgo. Me acuerdo cuando vino el telegrama y nos dijeron que había fallecido ...” (Sara , 74 años)

Orgullo vengativo, en el caso del papá de Sara que decide morir espectacularmente.

“ Cuando mi papá tuvo el accidente lo encontraron tirado ya estaba medio muerto y lo llevaron a un hospitalito. Le enyesaron el pie pero él tenía golpes adentro. Pero aguantó hasta el otro día y fue mi mamá y lo único que le dijo - porque mi mamá le hinchaba para que trajera una bañera porque no había dónde bañarse y el carro pegó un golpe en un pozo y los caballos se asustaron por el ruido de la lata y dispararon y tiraron el carro arriba de él - y cuando la vieja fue le dijo: ahora ya tenés todo. ¿estás contenta? Yo me muerdo. Y se dio vuelta, miró por la ventana y ahí nomás se quedó. Igual que el tío abuelo que decía que se va a morir, que se va a morir, y se murió. “

Heroicidad estoica, como en el caso del tío de Hebe, quien repara su pasado a través del relato :

“ mi tío era abogado y agregado militar. Estando Onganía hubo una revuelta en Rosario y Onganía reprimía. A él lo mandaron a Rosario y se encontró con la sorpresa que tenía que redactar un bando represivo. Y bueno, no sé si fue la causa ...pero habrá tenido como una depresión, era profesor de educación democrática y había estudiado leyes ... Era una orden impartida por el jefe mayor del ejército y él tenía que acatar la verticalidad. Entonces después de firmarla, con un arma se mató.” (Hebe, 48 años)

En síntesis, si bien la topografía del recuerdo traza un esquema autobiográfico de lugares más o menos comunes a los de todo ser humano, cada narrador los inviste de características particulares. Es en función de ellas que constituye su identidad .

Bibliografía

- Benjamin, Walter, “ Sobre algunos temas en Baudelaire” en *Sobre el programa de la filosofía futura*, Barcelona, Planeta , 1986.
De Man, Paul, , “La autobiografía como desfiguración” en *La autobiografía y sus*

Capítulo III

EL SUJETO TRAMA SU HISTORIA

3.1. Historias legibles: la fabulación de la cultura

“ Entonces. Walter se subió al púlpito y dijo: *Esa mujer que hoy desapareció, hace no sé cuántos años encontró un niño en el porche de una iglesia y, contra todo el mundo que se le vino encima, hizo de él lo que yo soy hoy. Ese niño era yo.* “ (Incés, 45 años)

El narrador atraviesa los pasajes de la memoria para poblar el mundo que narra con los recuerdos que son , muchas veces, relatos de relatos. El narrador cuenta la historia de sí mismo que le dicta el recuerdo a la vez que la entreteje, muchas veces sin saberlo con todas aquellas que le han contado. Porque, ¿cómo distinguimos el recuerdo propio de aquel otro que fue constituido a través de los relatos fundados en la sucesión de fotos del album familiar o de anécdotas de familia? Estos no solo completan los vacíos que inexorablemente traza el olvido, sino que se imponen, en tanto experiencia ajena, como discurso de la comunidad. Es en esta tensión entre sujeto y comunidad que la narración de vida avanza con el afán de legitimarse como historia “ digna de narrar”, o sea como historia que puede ser comprendida y atendida, esto es, aceptada por la comunidad de lectores que lo escucha. Para ello debe desplegar una retórica de autovalidación que, como veremos en el próximo capítulo, implicará, sobre todo, narrarse en función de paradigmas textuales, o sea de tipos o géneros que componen una tradición pero también en función de modelos que la comunidad ha erigido como tales. En el proceso de formación del yo, el sujeto adhiere a un conjunto de normas o valores instaurados en la sociedad. Por lo tanto, aunque más no fuere para rechazarlo, el sujeto construye su identidad narrativa – de héroe o antihéroe según se ajuste o no al ideal normativo - en función de él. La escritura del yo, entonces, no puede configurarse sino a través de un lenguaje heredado porque el lenguaje es un conjunto de valores, creencias y significaciones que orienta la interpretación de los hechos en una suerte de consenso comunitario.

El lenguaje y la moral suelen estar emparentados; tanto el mos del latín como el ethos de los griegos significan costumbre, hábito o manera de ser y están estrechamente relacionados con el logos. Compartir el logos significaba formar parte de la polis; el concepto `bárbaro` no era atribuible solamente a los que no mantenían un comportamiento `como la gente` o ` como todo el mundo `sino también a los que no pronunciaban palabras sensatas. Pero la polis, además, como señala Hanna Arendt¹, puede ser definida como “ la organización de la gente tal como surge de actuar y hablar juntos y su verdadero espacio se extiende entre las personas que viven juntas para este propósito, sin importar dónde estén”. Es decir que la acción y el discurso crean un espacio entre los participantes donde cada uno aparece ante otros como esos otros aparecen ante él. Y si bien todos los hombres son capaces de actos y palabras, de acción y discurso, no todos - como en el caso de los esclavos, extranjeros o bárbaros en la antigüedad – lo comparten. Según Hanna Arendt, la acción y el discurso necesitan de la presencia de los otros, porque se dan entre los hombres y a ellos se dirigen. La mayor parte de la acción y el discurso atañe a lo que se encuentra entre las personas, lo que, las relaciona y une. Este algo del “inter –est” sería para ella la trama de las relaciones humanas que existe dondequiera que los hombres vivan juntos: “ la

¹ Arendt, Hanna. *La condición humana*, Barcelona , Paidós, 1993.

revelación del `quién` mediante el discurso, y el establecimiento de un nuevo comienzo a través de la acción, cae siempre dentro de la ya existente trama donde pueden sentirse sus inmediatas consecuencias.”

Entonces, si la realidad del mundo, como señala Hanna Arendt, está garantizada por la presencia de otros y nuestra acción y discurso determina la trama de relaciones humanas, podríamos decir que nuestra imagen de la realidad está determinada en mayor o menor medida también por la confirmación o no del otro. Es así que, porque se torna difícil para un individuo sostener una creencia o convicción cuando no goza del consenso de la comunidad, Ricoeur suma al concepto de verosimilitud fundado en la sucesión lógica de los hechos, la persuasión que corresponde a lo que una cultura en sus mitos, en las historias que transmite, ha aceptado como posible. Ya Aristóteles en su Poética afirmaba que eran los presupuestos éticos los que permitían construir la mediación entre el *mythos*, la trama y la vida real.

El sujeto busca su inserción en el espacio público de una comunidad con el acto y la palabra, porque así se inserta en el mundo humano. Si bien la acción puede captarse en su cruda realidad sin acompañamiento verbal, es solo a través de la palabra que la acción adquiere carácter revelador y que el sujeto se identifica como actor. *Es decir que es a través de lo que el sujeto narra que revela o construye su identidad pero fundamentalmente en tanto miembro de una comunidad a la que desea pertenecer o en la que intenta “inscribirse”*.

Por lo tanto, podemos preguntarnos, ¿qué se narra en los relatos de vida como digno de contar? Enfatizo en dicha pregunta el valor intransitivo (se) de esa acción pues instala al relato como parte de un conjunto de relatos, a cada voz como eco de voces sin nombre y a cada individuo como parte de la historia del libro de narraciones de la humanidad. ¿Cuáles son, entonces, aquellas pequeñas tramas que la comunidad, o sea la cultura de una determinada sociedad legitima como dignas de contar? ¿Cuál es la palabra sensata que puede ser dicha, cuál la historia *legible* que permite al sujeto narrador formar parte de la polis?

Registramos en las narraciones un conjunto predominante de relatos que se repiten y expresan la naturaleza simbólica de las acciones humanas. Es así que, articulados en función de códigos culturales comunes (el cortejo, noviazgo y casamiento, las fiestas de Navidad, los bailes de Carnaval , los bailes o viajes de egresados), se constituyen en redes simbólicas. Este conjunto de relatos, estructurados a veces como pequeñas historias y, otras, simplemente como escenas de gran plasticidad, giran alrededor de acontecimientos en relación a las fiestas (Navidad, Carnaval) o a los pasaje de estado (casamiento, egreso del colegio secundario). Narrados al modo de pequeños ritos periódicos que expresan el ritmo de la vida social , en el primer caso, o de iniciación, en el segundo, enfatizan los vínculos que el individuo mantiene con el grupo social y permiten que la comunidad se reafirme.

Si estos relatos pueden narrarse es porque, como afirma Ricoeur, ya están previamente articulados en signos, reglas y normas. De este modo, son considerados por la comunidad de lectores como historias legibles porque, antes de constituirse en texto narrado, ya están mediatizados simbólicamente: el simbolismo – como articulación significativa de carácter público - confiere legibilidad a esas acciones o acontecimientos narrados. Estas historias son “ dignas de contar” porque su significación puede ser descifrada por los demás actores del juego social. “ Comprender un rito es situarlo en un ritual, éste en un culto y,

progresivamente en el conjunto de convenciones, creencias e instituciones que forman la red simbólica de la cultura.”²

Pero esta red simbólica no solamente asegura la legibilidad e interpretación de las acciones, permite, a su vez y sobre todo, en tanto norma, juzgarlas en función de una escala preferentemente moral.

3.1.1. Esas pequeñas tramas

Estos acontecimientos narrados en muchos de los relatos de los entrevistados bajo la forma de pequeñas tramas repetidas, si bien con variantes pero con elementos simbólicos o estructuras en común, comparten las características del rito o acto ritual: se presentan como una sucesión de acciones relativamente codificadas, poseen carácter plástico, son portadores de una dimensión simbólica, tienen sentido para las personas que pertenecen a una misma comunidad. Esa mediación simbólica entre la trama (el mythos) y la vida real ya posee, según Ricoeur, una textura: la acción adquiere su primer legibilidad a través de ese simbolismo. Este puede ser descifrado por los demás actores del juego social porque su articulación significativa es pública, es decir, la significación no está en la mente sino incorporada a la acción. La narración no sería más que la ampliación de esa legibilidad ya que re-significa lo que ya se ha pre-significado en el plano del obrar humano.

La etimología de la palabra ritual, “ ritus”, orden prescrito, asociada a la raíz ar derivada del indoeuropeo védico (rta, arta), nos reenvía al orden del cosmos, al orden de las relaciones entre los hombres y los dioses y al de los hombres entre ellos. Del mismo modo entonces que los ritos o acciones rituales, también las formas simbólicas o pequeñas tramas de la narración de vida, unen el tiempo presente con el pretérito y al individuo con la sociedad. La antropóloga inglesa Mary Douglas³, que ofrece una dimensión heurística nueva para estudiar los ritos contemporáneos, señala que los ritos sociales crean una realidad que sin ellos no existirían. Sin cartas de condolencia o felicitación, afirma, sin tarjetas postales, la amistad con un amigo lejano carece de realidad social, es decir, que no existe amistad sin ritos de amistad ni relación social sin acto simbólico y – me atrevería a agregar – fundamentalmente sin mediación narrativa. En este sentido, si consideramos el símbolo como una “ molécula del rito”⁴ y a las ceremonias como una puesta en juego de significaciones simbólicas, puede atribuirse al rito la función de cohesión social , en cuanto crea “ un universo coherente bajo un plan simbólico “. Da sentido a lo accidental e incomprensible , ordena el desorden; entreteje el tiempo individual con el colectivo; como fruto de un aprendizaje, permite la continuidad de las generaciones. A través de su dimensión simbólica, se erige como un lenguaje con eficacia social.

Si bien existe un proceso de de- ritualización de la sociedad actual, en la que han desaparecido los ritos o formas rituales como las fiestas de carnaval, los asados del domingo , las ceremonias religiosas, el vestido de luto, o se han vaciado de sentido (el vestido blanco de casamiento ya no posee el valor simbólico de virginidad), subsiste en la sociedad la necesidad de encontrar aquellas prácticas simbólicas que , al modo de los ritos

² Ricoeur, Paul: *Tiempo y narración I*, p.121.

³ citada en *Rites et rituels contemporains*. Martine Scgalen, Sciences Sociales 127, Nathan Université, Paris, 1998.

⁴ Turner.

de las sociedades primitivas, posean eficacia social. Esto es, que permitan la adhesión a valores, normas, creencias compartidas en función de los cuales cada sujeto pueda integrarse en sociedad.

Estas prácticas simbólicas estarían constituidas por las pequeñas tramas o micronarrativas que permiten que cada sujeto de sentido a su experiencia en el seno de una comunidad. Legitimadas como historias dignas de contar, en cuanto responden a un sistema de valores compartidos – recordemos la estrecha relación que existe entre el *ethos* y el *logos* –, se constituyen en discurso eficaz. Su eficacia radicaría en la posibilidad de conferir significado a una sucesión de hechos en función de su inserción social. Cuando Turner⁵ estudia la base social de un tipo de narrativa que llama drama social, señala que, al igual que en los procedimientos judiciales, la aprehensión del significado en los procedimientos rituales genera narración. El significado de la vida social y de la del sujeto solo puede ser aprehendido a través de la retrospectiva y la reflexión. Según Turner la narrativa es un término apropiado para definir “una actividad reflexiva que busca *conocer* (incluso en su aspecto ritual, tener *gnosis* acerca de) eventos anteriores y sus significados”, por lo tanto la considera “conocimiento experiencial”.

De esta forma, me atrevería a afirmar que, en tanto esas narraciones construyen un universo coherente, articulando valores y objetivos en una estructura significativa, no solo puede atribuírseles la función de cohesión social, sino también de cohesión “textual”. Porque, ¿acaso no podríamos comparar la acción ritual – que ordena a través de acciones simbólicas la discontinuidad o desorden social que caracteriza el mundo moderno – con la organización de los hechos en una trama, en tanto ambas poseen la capacidad de dar sentido al conjunto caótico de los acontecimientos? La narración impone, en palabras de Borges, “al asiático desorden del mundo real” un orden “lúcido y atávico”, es decir, “la primera claridad de la magia”⁶.

Podríamos decir, entonces, que es a través de la ficción de esas pequeñas tramas que los acontecimientos o acciones rituales como los sujetos comprometidos en ellos obtienen realidad social o sentido cultural.

3.1.2. *Por una maravillosa casualidad*

“de pura casualidad, parecía casualidad que nos encontráramos cuando yo salía” *Autohistoria*, 50

Cuando en las narraciones de vida se cuentan las historias de amor personales, estos relatos suelen repetir una serie de acontecimientos que constituye lo que dimos por llamar la red simbólica del noviazgo⁷: encuentro regido por el destino y amenazado por el azar, el cortejo y la formalización. Que los cinco fragmentos que citamos a continuación correspondan todos a sujetos femeninos, en su mayoría de 50 a 80 años, no es casual: en los pocos ejemplos registrados en narraciones de sujetos masculinos, la historia de amor es narrada a modo de resumen y en ningún caso aparece la red simbólica. Por lo tanto, podríamos arriesgarnos a considerar esta red como una de las tramas principales a través de la cual se inscribe a la mujer en la cultura. ¿Resabio de épocas románticas, de

⁵ Victor Turner. “Social dramas and stories about them” en *On narrative*, University of Chicago, 1981.

⁶ “El arte narrativo y la magia” en *Discusiones*, Obras Completas, J.L. Borges, Emecé, Buenos Aires, 1974.

⁷ Así lo nombra Gloria Pampillo, en el libro *Permítame contar una historia*, cuando ilustra los conceptos de Ricoeur con las narraciones registradas en una investigación sobre narraciones de familia realizada en 1998 en el Taller de Expresión de la Carrera de Comunicación.

sedimentación lectora o mera construcción cultural ? Tal vez debamos buscar la respuesta en la amalgama de las tres.

Podríamos describir el encuentro de la pareja en los términos metafóricos del camino: camino con un mismo destino; destino poderoso puede hacer frente a los avatares de un azar que siempre amenaza el encuentro de la pareja con aquel que el destino “ le puso en el camino” . “Un camino de a dos”, “ inician juntos el camino” son frases que alguna vez hemos escuchado en una boda , metáforas que la narración despierta en su literalidad.

“Mi abuela le decía a i mamá que ese militar con ojos de bandido no la iba a llevar a ningún lugar. Pero la cuestión es que *los caminos están marcados* y siguen esa relación que nace ahí y ellos terminan casándose al año “ (Inés...)45

En las narraciones abundan los caminos, espacio de encuentros y desencuentros, como en el fragmento de la narración de Ana María (5°):

“ En el interín en que mi mamá estaba sí postrada, a mi mamá le agarró en diciembre y yo conocí a Miguel en febrero...Fui a bailar a...a Banco Nación con una amiga de inglés... (...)Y yo te digo la verdad que ganas de ir a bailar no tenía ganas de nada, realmente estaba todo tan triste acá que ... no tenía ganas de nada. Pero, bueno, la chica insistió tanto y a mí me gusta bailar, entonces. ...cuando ponen la música y cantan capaz que estoy barriendo y me pongo a bailar. Entonces, eh, ... fui y gracias a Dios, yo digo, que conocí a Miguel. *Dios me lo puso en el camino*, porque realmente es un ...bucnisimo que supo entenderme, ¿viste? Porque realmente tenés que bancarte con todo el quilombo que yo tenía.

Nos veíamos una vez por semana... y bueno él siempre me carga, porque dice él iba en un auto. ¿no? Iban a bailar, era carnaval, era en febrero, viste los bailes de carnaval. Ellos iban en un ...eh ...un jeep de esos que usan y resulta que los pibes decían vamos a bailar allá que hay minas bárbaras. Entonces, este... Miguel dice: *mirá, yo conocí una chica, vamos a pasar, quedé en encontrarnos este sábado, está...esperen, bajo y veo, si llega a estar, me quedo, ustedes vayan, si no, me voy. En el día de hoy que me dice: ¿por qué no me habré ido? Cargando y riéndose, por qué no me habré ido en ese auto ...con los chicos, que te conocí a vos y acá estoy. Es una cargada que me hace él riéndose.*

El “camino” aparece acá como símbolo del azar y el destino (“ Dios me lo puso en el camino”) que se empecina en unirlos por una especie de casualidad maravillosa. Así él repite hasta el día de hoy por qué no se habrá ido con sus amigos, pero si así lo hubiese hecho, la pareja no se hubiese encontrado.

Obsérvese como la narración continúa enfatizando tanto de la acción de caminar juntos (o acompañarlo) como la de perderse y encontrarse (resaltado con cursivas) :

Pienso, bah...Este ,bueno, ...y lo conocí a él y te imaginás que estaba firme ahí porque me habían gustado, no, ni me acordaba la cara que tenía, pero me gustaban los ojos que tenía. ¿viste? Yo decía ¿cómo era este chico? No me acordaba la cara. Bueno ... y yo le había dicho *que nos encontrábamos en un árbol, ¿viste?* que en la pista, teníamos la pista de la gente grande y la ... porque iban los padres a bailar, entonces vos tenías una pista donde estaban tus padres que pasaban música de la gente grande y otra para pibes. Entonces habíamos quedado en *encontrarnos en tal árbol* y yo estaba en el árbol firme ¿viste? Y me había venido a sacar otro chico y yo le dije *no, yo estoy esperando un chico*. No quería saber nada de bailar , si Miguel llega a venir y me ve que estoy bailando con otro chico ...bueno, y de repente sentí: *Ana María*. Bueno, que me llamó y ya ahí *vení, acompañáme que tengo unos amigos que me trajeron, así que ya les digo que me quedo*. Bueno, y así fue. Fui a *acompañarlo*, me presentó a los chicos, ellos se fueron y él se quedó. Bueno y ahí conocí a Miguel ... (...)

Pero anterior a esto, me olvidé de contarte, esto es de risa, porque cuando lo conocí a él estaba haciendo la conscripción en la policía, y nosotros nos veíamos en Flores, *nos encontrábamos siempre en la iglesia de Flores. Y veníamos caminando, caminando y llegábamos a Garzón, la parada anterior a ésta. Bueno, caminábamos y hasta ahí y chau, chau y él se quedaba en la esquina y yo seguía caminando.* El no sabía dónde yo vivía. No sabía la dirección. Entonces, qué pasó: un día, eh ...le dan eh ¿cómo se llama? ... la baja de la conscripción, porque contestó a un sargento y le dieron de baja. Lo sacaron de la policía. Y bueno, al darle de baja, yo no sabía dónde yo vivía. Ni yo sabía el número de teléfono. Entonces qué pasó, ya te imaginás: vine llorando a mi mamá y le dije *mamá, este chico yo no lo voy a ver nunca más porque él en la esquina me deja y no sabe dónde vivo. Y yo tampoco sé su número de teléfono.* Sabía que empezaba tal pero no sabía la terminación. Entonces digo bueno, *yo lo pierdo* y mi mamá me dice *no, mirá si tiene interés va a buscar cielo y mar, va a preguntar, vas a ver que te va encontrar.* Pero yo decía ¿cómo? Y lloraba a mares porque digo, *lo perdí.* Y Miguel eh ... cuando le dieron el alta o sea que lo dejaron salir, que estuvo, que te meten no cárcel pero que te meten ahí viste que parece un calabozo ...bueno, por haber contestado a un sargento. Entonces, bueno, me .. un domingo yo voy a hablar por teléfono a la estación de servicio, había teléfono en la estación, yo doy la vuelta así para hablar, tratando de buscar el número, los dos últimos *para encontrarlo.* Y entonces agarra él y me dice ... fui caminando con una amiga y me dice una señora *...uy, ahí está,* le digo, estaba en la esquina de la estación de servicio y la señora que estaba en la puerta me dice *ese muchacho desde la mañana que está dando vueltas.* Estaba dando vueltas preguntando dónde había una profesora de inglés ...(...) Y ahí le di el número de teléfono, la dirección, *esta vez no lo pierdo.*

Y es también en el marco de esa casualidad maravillosa que une a los enamorados contra viento y marea, que podríamos pensar en el cuento maravilloso o “ Märchen” como paradigma textual o espacio simbólico al que remite la narración de Ana María?. Me permito afirmar esto, en primer lugar, por la presencia del destino que, en ese tipo de cuento parecería funcionar como aliado de la justicia y de los que bien se aman. Así lo afirma Jolles ⁸ cuando caracteriza al “ Märchen” como narración moral, no en el sentido de una ética filosófica sino en el de la ética del acontecimiento (“Geschehen”) o moral ingenua (“naive Moral”). Según este autor, el cuento permitiría satisfacer nuestro sentimiento de justicia: en el mundo del cuento los hechos ocurren como consideramos deberían ocurrir en el mundo. La construcción interna del cuento – la presentación de hechos, al inicio, que contradicen nuestra percepción (“Empfinden”) sobre lo que es justo (el amado es separada de su verdadera amada), la resolución de esa injusticia con el correr de la acción en nombre de la moral ingenua y el reestablecimiento de la justicia (la niña pobre se casa finalmente con el príncipe) – genera satisfacción moral. Lo maravilloso en el cuento no es maravilloso sino esperable porque asegura la anulación de la “inmoralidad” de los hechos de la realidad. De este modo, no es maravilloso que la pobre Cenicienta reciba el vestido más hermoso y se case con el príncipe, porque se corresponde con lo que esperamos en el cuento. Según Jolles, lo maravilloso sería que así no ocurriera porque entonces el cuento y su mundo no tendrían sentido.

Así parece proclamarlo la madre de Ana María, cuando dice *mirá si tiene interés va a buscar cielo y mar, va a preguntar, vas a ver que te va encontrar.* Esa frase enfatiza el reestablecimiento de la justicia (el reencuentro de los amantes tras el desencuentro y el periplo de la búsqueda) en el sentido – “maravilloso” - de la moral ingenua del cuento.

En segundo lugar, la narración remite justamente a ese cuento maravilloso en particular que parecería erigirse en la mayoría de las narraciones de sujetos femeninos

⁸ ver cita en capítulos anteriores

como paradigma de la historia de amor maravilloso: el cuento de la Cenicienta. Si Cenicienta no se pierde entre las mil formas de pies de las mujeres del pueblo, no es solo porque tenga los pies más pequeños sino porque el Príncipe encuentra en ella la horma de su zapato, es decir la pareja solo a él destinada. Efectivamente, como se lo asegura la madre, aun cuando el joven príncipe no tenga datos sobre la identidad de su amada, la encontrará después de dar vueltas preguntando, como si hiciera probar un zapato imposible de calzar más que por su dueña, dónde vive una profesora de inglés.

Tal vez también en la historia de Yeya (80 años) podemos encontrar reminiscencias de la Cenicienta en la selección de ciertos elementos o motivos, como por ejemplo la pista de baile que comparten princesas y plebeyas, en donde es elegida por el príncipe :

“ ... bueno, entré a La Tropical, que era la sdería más importante de la ciudad y yo necesitaba un tapadito de medio tiempo porque se usaba el luto en esa época, pero de medio luto. Entonces había una tela gris bastante linda con pedacitos de tela negra pegados, pero a mí no me gustó. Entonces ya salíamos y aparece el rubio este que después me pescó, que era el gerente. Y me convenció. Tu tío Leopoldo, ahí lo conocí. Entonces me vendió la tela del tapado y después ya supe qué era: cuando una tela se vende le dan un premio, pero él era el gerente y el premio lo hizo dar al que me convenció ...Era vivísimo, levantaba los negocios de la nada...Bueno, entonces por lo visto me echó el ojo. Después me fui a Buenos Aires y cuando volví, me fui al negocio. En esa época estaba el Parque República del Paraguay, ahí todo escalonado. Había pistas de baile, bien delimitadas las clases sociales. En la primera pista bailaba la gente de Posadas, vamos a decir, y en la segunda, se llamaba la Puloil porque ahí estaban las sirvientas y cuando había comparsas los indios con plumas y los diablos de las comparsas ... bien marcado la parte social.

Bueno, entonces estaba este mozo en una mesa y me vino a sacar varias veces. Bailaba solo tango, divino, porque como él nadie..., el tango ...La cuestión es que empezamos una relación bien a lo lejos, porque yo era maestra en Santo Pipó y papá no admitía que él me fuera a ver ni por decreto. Era muy celoso. En esa época era tremendo ...

(...) ... se sentaba en una mesita, sobre la plaza ponían mesitas todo alrededor y yo cuando pasaba estaba pendiente de él pero me hacía la que no lo veía ... en una palabra siguió así.

No solo reconocemos como elementos del cuento maravilloso a la pista de baile dividida en clases sociales - las Cenicientas Puloil de un lado, las princesas del otro - , al príncipe capitalista (el gerente Leopoldo que levanta negocios y ofrece premios) que saca a bailar a la Cenicienta (la maestra del pueblo), sino también objetos cotidianos que el Märchen sustrae de la realidad para transformarlos en base a las leyes de lo maravilloso, como por ejemplo, la carroza:

Ya te digo, que cada quince días lo veía ... una sola vez, en el Hotel Suizo se hizo una fiesta festejando el 25 de mayo y yo canté. Entonces papá le dio permiso para venir en el auto, pero con Hongo, no solo, y esa fue la única vez que me visitó en Santo Pipó en el año y medio que estábamos de novios. Después para comprometerme ... ese día llovía, llovía, llovía ...y Porota, la mayor de las hermanas tu abuelo iba ser mi madrina de compromiso, en esa época era todo parsimonioso, él tuvo que pedir mi mano, se pedía permiso para visitar. Entonces cuando venía a mi casa ...para salir habían *las bañaderas que eran unos colectivos enormes sin techo, como una bañadera grande, todo con asientos y ese era el paseo de Posadas ...vos te sentabas ahí y dabas vuelta por los parques en las noches de verano ...* Pero mamá me mandaba con todos mis hermanos y nosotros, nuestro contacto era ... él ponía el sombrero, me agarraba la manito y él ponía el sombrero arriba para que no nos vean ...(...)

La calabaza convertida en carroza – o sea, los colectivos bañadera convertidos en carruaje –, como objeto que proviene de la realidad concreta, parecería ilustrar lo que Jolles señala en el cuento maravilloso: la presencia de objetos que permanecen siendo reales pero que al poseer una carga maravillosa tan fuerte en función de las necesidades de la moral ingenua, se vuelen ajenos a la realidad.

Como en muchas narraciones, el rito involucra la conducta del cosmos y entreteje el tiempo individual con el colectivo. Si en la historia de Ana María la fecha de matrimonio era simbólica (cuatro años de noviazgo signado por el 21, casualmente la fecha en que se cambia de estación), la fiesta de compromiso de Yeya está acompañada por la lluvia y la gran inundación – obstáculos que impiden o entorpecen la consecución de la justicia de los hechos (el casamiento) –:

Y bueno, el compromiso fue otra aventura, porque cuando llovía demasiado, el Tabai, que es un arroyo que está arriba de Santo Pipó, no daba paso a los ómnibus. Entonces no pasaban y yo *no podía ir al compromiso*. Estuve en una esquina ahí por donde pasaban con Porota, parada, esperando, esperando y ninguno pasó ... El Tabai no daba paso. Tapó, creció y tapó el puente. Entonces el comisario que era buena persona, me dice yo los voy a llevar hasta donde está el cruce que viene el Singer. Los Singer eran unos colectivos plateados pero chiquitos. Cuando vino el Singer nos llevó a Porota y a mí, en ese momento ya no llovía. Y ahí se hizo el compromiso. Me entregó los anillos y Porta me puso una cadenita de oro con una cruz que me mandaba la familia de él porque no eran de Posadas, él era de la provincia de Buenos Aires. Y ahí ya a los seis meses me casé. Hicimos la fiesta en la terraza de tu bisabuela, Chicha.

El comisario que ayuda a que llegue a su casamiento, se erige como figura maravillosa que, al igual que las hadas, ayuda, a través de dones maravillosos (los Singer) sortear los obstáculos, vencer los monstruos (el Tabai) y reestablecer la ética del acontecimiento, la justicia de los hechos: que Yeya se case y se convierta en princesa. La cadenita de oro con una cruz que le manda la familia legitima su incorporación en la familia “real”.

Es interesante observar que, si consideramos las historias legibles como historias que responden a conductas sociales, esto es como el intento del sujeto por integrarse en la identidad colectiva, las historias de amor, en tanto narración de la experiencia amorosa, transmiten una experiencia de singularidad. La atracción amorosa no es explicable como abstracción o genericidad, es decir en función de propiedades o cualidades específicas, y acaso no es explicable en absoluto. ¿Qué es lo que atrae y enamora, cómo definir ese “flechazo” imprevisible que convierte al amado en único e irrepetible?

Ese “flechazo” parecería estar asignado a la mirada (son los ojos que Ana María recuerda sobre todos) que, como la primer palabra, se convierte en un código cifrado que solo el iniciado puede “descifrar”. En la cita que sigue, Tomasa (51 años) describe una relación – signada por el destino – en la que la mirada es el principal indicio de atracción:

“Un día me invitaron a un partido de fútbol que nunca había ido. Ese fue el primer día que fui. Ahí fue *la primera vez que lo vi* (a su marido) y pregunté por él, quién era. Ya la conocía a la hermana que iba al secundario, que era Yiya. No hablaba con ella, porque era de otro nivel, más grande. (...) Y después otra vez, en un cumpleaños de mi prima, fui invitada para ir sola. Cuando yo salía, él llegaba, porque ahí se conocen todos, pueblo chico, infierno grande. Se ve que la conocía también a mi prima, qué sé yo. Yo me fui y me acompañó el hermano de una

compañera. Venía con él porque también vivía por ese lado. Después supe que se pensó que era mi novio.

Veníamos caminando despacito con ese muchacho. Después él se dio vuelta y *miraba*. “¿Qué mirás?”. *le digo. Yo también miré y Choni no sacaba la vista de nosotros. Se quedó ahí miraaaando. (...) Entonces pregunté: “¿Quién es ese?”.* Ya iban dos veces que preguntaba por él. El siempre *me miraba mucho*, entonces quería saber quién era. No lo conocía. Me dijo el apellido, pero no el nombre. “Es de los Pandeti”. Después no lo vi más.

Una vez que empecé a hablar con la hermana, que antes iba por otro camino, ahí fue que me dijo: “Es mi hermano.” Y así empezó...que hablamos. Un día me acompañó al colegio, así varias veces. No sé si *estaba destinada*.”

La mirada señala el deseo e inicia el cortejo que necesita de la previa singularización del cortejante (conocer su identidad, saber quién es). Obsérvese que en las tres historias, el cortejo suele desarrollarse a partir del baile. Al igual que muchas especies animales, parecería que también el humano elige el contorneo del cuerpo para invocar la mirada y despertar el deseo sexual. Parte de ese código simbólico es que la mujer ofrezca resistencia al comienzo (ya que no corresponde a las tramas sociales que la mujer sea fácil) y exija duplicar el esfuerzo del hombre en el combate. Las historias que siguen, de edades muy dispares, y de diferentes sexos, así lo ilustran:

“...y fuimos a la fiesta y se me puso a hablar ... (...) Y bueno, así empezó ... venía a mi casa y me traía un anillo, o me traía un oso ...yo decía qué lindo pero yo no estaba como para ponerme de novia con nadie. Y bueno, empezó a seguirme, me mandaba cosas, me mandaba cartitas ... y un día vino y me dijo *quiero ser tu novio*, yo lo miré y *le dije yo no*, y me dijo *bueno*, voy a seguir luchando.” (Marilyn, 28, integrante del equipo nacional de voley)

“Fuimos a un baile en un club y en el baile estaba tu abuelo con Héctor Bello y otras amigas de él y me sacó a bailar, *yo le dije que no y se volvió mal*. Tu abuelo como se quedó mal les jugó a los muchachos una botella de no sé qué, que me iba a sacar otra vez, *y yo le volví a decir que no*, le expliqué que no podía bailar piezas ligeras, entonces me pidió para bailar después, cuando tocaran un vals o un tango. Y bueno, ahí lo conocí.

Te cuento, tu abuelo iba a buscarme a mí y se compraba en la esquina de casa con los amigos que lo acompañaban un paquete de facturas, se sentaban en el cordón de la vereda y decían: *Por acá, por esta esquina tiene que pasar*. Buenos, nos casamos, tuvimos chicos.” (Pía, 79, ama de casa)

“Éramos amigos y todo y nos pelábamos por quien se levantaba primero y las iba a sacar a bailar y yo los jodía tenía picardía ... la piba me miraba y yo le hacía así < guiña un ojo > y salía a bailar con la que me gustaba. Entonces a las doce de la noche tenía compañera para bailar.” (Ovidio, 89 años)

La resistencia femenina en ambos casos origina una lucha o una apuesta, de algún modo una acción que implique “ganar” la mujer. Si, por un lado ese “no” femenino parecería constituirse en código del cortejo, por el otro, parecería que es la palabra masculina la que debe poner nombre al deseo. Así, por lo menos lo exige María Rosa (47), si bien sin lograrlo:

“Yo nunca salía porque a mí no me dejaban salir...y de repente mi prima estaba invitada a un cumpleaños, entonces me llevó a mí. Iba también Jesús, mi primo, con Oscar. Iban al cumpleaños también, no sé si fueron de colados en ese momento, no me puedo acordar, hace tanto tiempo. Bueno, ahí como quién dice, nos flechamos, pero no empezó ahí la relación con él.

Fuimos al cumpleaños porque era un cumpleaños de 15 y estaba invitada mi prima y me llevó a mí, bueno, mi primo lo llevó a él y bueno ahí nos conocimos. Bailamos un par de piezas y nada más, todo quedó ahí. Después como que parecía que nos encontrábamos cuando yo salía

de trabajar del supermercado, de pura casualidad, parecía casualidad que nos entráramos cuando yo salía. Yo salía y él siempre estaba en la plaza y me acompañaba hasta la esquina de mi casa y después se iba. Me acompañó como quince días. Acompañándome, por acompañarme a la noche ...y bueno yo veía que ahí había algo, o sea yo ... A mí me interesaba él, y por supuesto que a él también le interesaría yo, sino no me iba a acompañar por acompañarme.

Y bueno, un día yo no aguanté más, porque él parece que no se decidía, que tenía miedo a no sé qué. Entonces *le pregunté* porqué me acompañaba y *no sabía qué decir*, porque se quedó...yo no esperaba que yo le preguntara. El no sé, yo creo que pensaba que algún día se iba a decidir a decirme algo, entonces cuando yo le cayó de sorpresa cuando yo le pregunté. Y me dijo, bueno, vos ya sabés porqué vengo. Sí, pero *yo quería que me lo dijese*. Y bueno, no me puedo acordar exactamente qué palabras me dijo pero *me dio a entender que quería salir conmigo*. Y ahí empezó esa relación que tuvimos con él.

En este fragmento, la relación es descripta en términos similares a las anteriores: es regida por el destino (“ de pura casualidad, parecía casualidad que nos encontrábamos“), se inicia a través de la mirada (“ nos flechamos”) y se desarrolla en el espacio del camino en común (“ me acompañaba”). Sin embargo, ella la considera “ oficializada “ (“Y ahí empezó esa relación que tuvimos con él “) solo a partir de su puesta en discurso. La relación debe ser expresada por lenguaje: porque solo cuando el hombre le pone nombre al deseo, “ declara “ su amor, la legítima.

Si los formas simbólicas son procesos culturales que articulan toda la experiencia y que proveen indicios sobre las creencias de una época, podemos leer en su ruptura, transgresión o carencia una amenaza a estas creencias. Así ocurre en la historia de Natacha (64 años, médica), cuya narración de vida está signada por la pobreza de su infancia. Es en función de ella que todo el relato se construye como representación de la carencia y a la vez como elogio de los bienes intelectuales en oposición a los materiales (que sí fueron enfatizados por Yeya y por Marilyn):

“ Y ya era grande, y mi padre se desesperaba porque no me casaba. creo que tenía 31 años ya.. o 32. Nos conocimos, estuvimos muy poco, en realidad no creo que nunca haya sido noviazgo. Salíamos, hablábamos de infinidad de cosas, hasta que un día me *dijo qué te parece si nos casamos?* Yo dije *bueno, ¿ cuándo?*, él me dijo: *¿mañana?* Yo digo *no, mañana no, dentro de tres días*, le dije. Eso es textual. Y en tres días nos casamos. Hicimos todos los análisis, le avisé a mi padre. Me dijo *por fin*. No lo podía creer. Y nos casamos en tres días, o sea, salimos seis meses como amigos. Pos supuesto había una cosa así afectiva muy grande, muy particular. Una persona con muchas dotes humanísticas mi marido. *No conseguí vestido de novia, no había nada, usé el que había*. Nos hicieron una especie de capilla en donde nos casamos, fue el civil en el sanatorio donde trabajaba mi marido. Nos casamos por religioso también con un sacerdote que lo llamaban el Cura Gaucho, divino. Ahí mismo nació mi hija, la bautizó el mismo cura en el mismo sanatorio.”

De todos modos, aun en el marco más humilde , el escenario de la fiesta no está ausente. Así, en la historia de Natacha participan los elementos del rito como festividad : el escenario (“ nos hicieron una especie de capilla”) y el sacerdote aun cuando la narración enfatiza, como modo de diferenciarse de lo que se espera usualmente en esta red simbólica , la ausencia de pompa (la carencia de vestido, el casamiento en el sanatorio, el sacerdote como “ cura gaucho”). Como en la mayoría de las historias de amor, también el relato de Natacha finaliza anunciando la constitución de la nueva familia (“ ahí mismo nació mi hija “). Recordemos que también fue el modo elegido por Pía para cerrar su historia (“ Bueno, nos casamos, tuvimos chicos”).

En función de los fragmentos transcritos (la fragmentación responde estrictamente a los límites impuestos por la misma historia narrada: se transcribió desde el momento en que el sujeto comienza a narrar la historia de amor, se concluyó cuando el narrador cambia de tópico), observamos que casi todas las historias finalizan a la manera de los cuentos maravillosos con la narración del casamiento (aun cuando ni siempre “ fueran felices y comieran perdices”...) y la llegada de los hijos o el proyecto de tenerlos. Esto aparece incluso en muchas de las mujeres más jóvenes:

Lo conocí en el primer trabajo que yo tuve, en ese sanatorio donde estuve de casualidad ... (...) ... Después entro como auxiliar en guardia y bueno, como yo trabajaba los sábados a la mañana, ch. empezamos a charlar, a hablar, porque siempre de la guardia iban a pedir cosas a quirófano. Bueno, en ese momento ni me imaginé que algún día iba a casarme con él. ... (...) ... después charlábamos, salíamos, compartíamos cosas, me contaba muchas cosas de él, en ese momento estaba de novio. Y fuimos ...después de los 4 o 5 meses que lo conocí, se pelcó, yo lo escuchaba ... Como al año más o menos de habernos conocido, nos pusimos a salir. ...(...) ... Bueno, así estuvimos de novios 5 años y medio. Después nos casamos y bueno, ya hace tres años y medio que nos casamos y todavía no tenemos babies... (...)... porque siempre dijimos que el día que tengamos un bebé va a ser porque tengamos cosas para brindarle. (Zulma, 29 años, instrumentadora quirúrgica)

El casamiento parecería constituirse, por tradición literaria, en el fin último del noviazgo; según una lectura ritual, en la culminación del pasaje (de la soltería al matrimonio) o, en términos narrativos, en la finalización del proceso narrativo de transformación (de un estado dado en su contrario, de la serie de predicados de un sujeto desde el estado inicial al final). Sin embargo, podría arriesgar la afirmación que es el relato del noviazgo – como serie de acciones que deben superar un obstáculo – el que responde a lo que una comunidad espera escuchar en la narración de vida. Si bien de ámbito privado en la realidad, el relato del noviazgo penetra - en oposición al de la vida puertas adentro después de casados - el área público de la autobiografía. La serie de obstáculos que presentaría el relato del “ después de casados” es de estricta intimidad en tanto no es fácil exponerla al consenso comunitario o “ Sittlichkeit” en términos de Hegel, y al juzgamiento, como hemos señalado, preferentemente moral de la sociedad. Y entendemos por moral, al cumplimiento del rol que la sociedad nos ha asignado; es su propósito que el individuo se identifique con las costumbres de una comunidad. Entonces, ¿ qué acción debería contarse como la que “ corresponde” a una mujer casada? Al respecto, es interesante lo que narra Susana, (44 años, estudiante de psicología social) cuando el entrevistador le pregunta cómo fue su casamiento:

“¡Mi casamiento! Cómo explicarte. Soy hija única, muy mimada, nunca lavé un plato cuando era chica, o sea que era ...*siempre estudiaba, estudiaba y trabajaba*, por lo tanto, este... *me casé enamorada* de con quién quería casarme y esperé mucho ese casamiento. Y bueno, hasta la luna de miel, todo muy lindo. Nosotros alquilábamos un departamentito en Flores. Todo muy lindo hasta que me casé. Si querés te cuento.

Cuando se abrieron las puertas de la iglesia era todo un sueño, vestida de blanco y la gente que había estado con nosotros cinco, seis años de noviazgo, estábamos todos muy emocionados porque realmente éramos muy chicos. Ahora me doy cuenta. Una chica de veinte, un chico de veintitrés, creo que promedio...era muy joven en esa época. Entonces para mí todo era un juego, hasta que el juego terminó. No voy a hacer un drama de esto pero me costó muchísimo convivir con mi actual esposo porque no daba pie con bola, realmente mi casa era un desorden. Teníamos una silla que cuando veníamos a trabajar ... la acomodábamos el sábado.

el domingo, y la tirábamos de tanta ropa que tenía esa silla en la semana. Hacía comida para mí y éramos dos, entonces tiraba y “no, no puede ser” hacía menos y nos moríamos de hambre. Entonces era una cosa que no sabía como conjugar el lavaropas, con la comida, ser amante, porque imagináte que tenía que ser esposa.

Hasta que un día, este...mi marido me tiró un plato de fideos por la cabeza, producto de que era tal el despelote de mi vida en mi primer año de casada que te lo puedo contar como un despelote, no te lo puedo contar como algo maravilloso porque de ser la nena que le lavaban todo imagináte que de repente tuve que hacer de esposa. La responsabilidad de que nos alcance el sueldo parra terminar el mes...un montón de cosas que no podía asumir todas juntas. Entonces ahí me desperté y dije: “esto no es un juego. ¿Qué pasó si yo lo amaba?” Discutíamos porque a mí me gustaba Colgate y a él Mendoya. Entonces, ya era una cosa de discusión permanente. Los dos de carácter muy fuerte, mi marido había estudiado en el Liceo Militar, donde había vivido cinco años solo y yo, única hija, con mi mamá, mi papá, los mimos, mi abuela.ch... No, realmente no fue nada fácil..

Esta narración, que describe el proceso de adquisición de experiencia del sujeto femenino que puede ser leído como un relato de pasaje de la recién casada inexperta a madura, expone una realidad que pocos sujetos (de hecho, no apareció en ninguno de las entrevistas de la investigación) están dispuestos a contar. Claro que , como señalé en el capítulo 3, las narraciones que analizo se inscriben en una situación de comunicación particular - una investigación universitaria - que obliga a los entrevistados a construir una imagen pública.

Como otras “tramas” culturales (por ejemplo la de la maternidad), el relato de la mujer casada se adscribe a ciertos valores canonizados por sociedad (buena ama de casa, madre y esposa fiel) que no pueden ser puestos en duda. Por ese motivo, no hay relatos que cuenten experiencias de infidelidad o describan los momentos iniciales ciertamente ingratos de la maternidad. No se narran, simplemente, porque no serían historias legibles. En este caso, es interesante como el relato comienza justamente donde finaliza el cuento maravilloso, o sea en “ y fueron felices y comieron perdices”, o sea cuando se abren las puertas de la iglesia y ella sale vestida de blanco. “ Era todo un sueño.... “ _ dice _ “ hasta que el juego terminó .” La narración se inicia donde termina el mundo de ficción (referidos en la isoptopía marcada por el “ sueño” y el “ juego”) y se abre la realidad cotidiana que le exige abandonar el rol de niña y crecer al de esposa y madre. Sin embargo, si bien el relato expone la dificultad de ese pasaje en abierta oposición a la trama esperable (“ no te lo puedo contar como algo maravilloso”), tampoco se enfrenta con el valor - lugar común de estas historias - en el que se inscribe esa trama: el amor sobre todas las cosas. Se ha casado enamorada, es el amor el que los une, es por amor que desean un hijo (en el fragmento las citas correspondientes fueron resaltados con cursivas).

Pero después de un tiempo prudencial, creo que un año, las cosas ...o nos separábamos o seguíamos juntos, era una decisión que tenía de base algo muy importante, que *era amor. Nos dábamos cuenta de que nos amábamos.* Pero ese amor a veces se tapa con rutina, la cotidianeidad, la cosa del cansancio hace que uno crea que no se puede superar pero se supera. se supera hablando. Nos sentábamos y hablábamos mucho. Creo que nos salvamos porque había mucho cariño, mucho amor y habíamos empezado a hablar

Tanto fue así la comunicación que decidimos tener nuestro primer bebé y no llegó, no llegaba, seis meses tardé en quedar embarazada pero *nuestro bebé fue buscado y fue deseado* y eso hizo que *la pareja se uniera muchísimo* más y las cosas que, de golpe, nos parecían irreconciliables con el tiempo se superaron... Hasta que nació el primer bebé y otra vez el descontrol porque el rol dela mujer es muy complicado, a veces hacemos de hijas, de hermanas

de su pareja y llevamos la responsabilidad no solamente de dar vida sino de tratar de que esa vida también coma, este... También está tu casa y tenés que peinarlo porque también sos mujer. La conjunción de tantos roles me había apabullado. O sea que cuando nació el bebé volvieron las complicaciones. También había amor pero creo que en todos los cambios que fui teniendo en mi vida hubo mucha crisis, todo con crisis. Con mi segunda hija fue más fácil porque uno está canchero y bueno ...otra vez, pero ya tenés la experiencia. “

Por otro lado, tampoco parece guiar el relato la exposición de la condición femenina que exige conjugar diversos roles (ser ama de casa, trabajar fuera de la casa, criar un hijo, seducir al hombre) al mismo tiempo. En ningún momento intenta defenderla, sino, al contrario, la subordina al cumplimiento del rol. Tanto es así que cuando el marido le tira un plato de fideos, parecería justificarlo a la luz del “ despelote “ generado por la incapacidad de cumplirlo, de actuar como corresponde. No obstante, esa incapacidad es justificada por argumentos que inscriben a la mujer en las tramas de las historias legibles: la condición de mujer - niña. Ingenua, cándida, inmadura, al abrigo de los padres, encarna, las características y representa los papeles que le ha asignado lo que Sidonie Smith⁹ define como las ficciones de la cultura patriarcal. Según esta autora, la mujer autobiógrafa reflexiona sobre su identidad usando determinadas figuras interpretativas que responden a expectativas culturales. “ Los códigos culturales de significación, las figuras de verosimilitud, reflejan historias privilegiadas y tipos de personajes que la cultura dominante, a través del discurso, denomina *reales* , y por lo tanto, *legibles*. “

También la antropóloga Dolors Comas d'Argemir¹⁰ señala que las categorías de género – como también las de raza o de etnia – están conformadas por un conjunto de ideas que poseen dimensión simbólica por las que cada sociedad define los atributos y estereotipos de cada colectivo . De este modo, el conjunto de códigos culturales actúa como una especie de libreto que cada sujeto debe cumplir , lo mejor posible, en función de su rol. De esta forma, la narración del yo también se modela en función de ese libreto que la sociedad le diseñó , tanto para gozar del consenso de su comunidad como para transmitir por medio de la dimensión pragmática del relato la reglas del buen comportamiento social. Entonces, la virtud es actuar de acuerdo al papel asignado por la sociedad y la moral implica la total – incuestionada identificación con ese rol y actuar `como todo el mundo`.

Al respecto Dardo Scavino¹¹ habla de la “ violencia simbólica” que ejerce determinada cultura de una comunidad cuando regula, por ejemplo, los comportamientos de la división sexual del trabajo aun cuando no existan normas o prohibiciones explícitas. De este modo, las mujeres suelen asumir el rol de madre y ama de casa de tiempo completo, es decir la responsabilidad del cuidado de los hijos y de las tareas domésticas porque responde a los códigos de una cultura basada en el modelo de familia monolítica.

Podríamos decir entonces, que esa cultura escribe las tramas o lo que hemos dado en llamar las historias legibles en adecuación a las cuales la mujer construye su narración de vida. De ese modo, sus narraciones responden a lo que su rol social le exige , rol al que, muchas veces, no duda en defender o enfatizar con orgullo. Es así que, en pos de legitimar su historia, asume su personaje social enfatizando su papel de buena ama de casa y madre,

⁹ Sidonie Smith , “ Hacia una poética de la autobiografía de mujeres” en La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental. Anthropos, Suplementos, Nº 29, Barcelona, 1991.

¹⁰ Dolors Comas d'Argemir, trabajo, género, cultura. La construcción de desigualdades entre hombres y mujeres. Icaria, Barcelona, 1995.

¹¹ Scavino, Dardo, *La filosofía actual. Pensar sin certezas*. Buenos Aires, Paidós, 1999.

podríamos agregar, ajena a la violencia simbólica que las ficciones patriarcales y la cultura “han tramado” para ella.

Sin embargo, algunas narradoras conscientes de ella, se enfrentan explícitamente con esos valores culturales:

Me casé embarazada de siete meses. Lo que pasa es que no, en realidad, nunca dijimos de casarnos. Lo que pasa es que nos queríamos casar y hacer una fiesta en una quinta, una onda así. Un asado. Y, en realidad, no teníamos nunca guita, viste. Y bueno, no era tampoco una necesidad imperiosa. Y después, en realidad, nos casamos porque, bah, fue una excusa, porque creo en la obra social si no estábamos casados no me cubrían el parto...(…)… Gustavo dijo mirá si mejor nos casamos y yo digo este pibe está loco. No, vamos al registro civil y me acuerdo que fuimos y la chica le dice bueno, quieren fecha, para cuándo, lo antes posible, dice Gustavo. Y la mina se queda y dice, eh, escuchen esto! Y entonces, bueno, llegué a mi casa y le dije a mi mamá, la llamé y le dije me caso dentro de 15 días. …(…)… Y me casé embarazadísima, y la jueza me miraba, todo el tiempo me miraba la panza, en vez de mirarme a mí, re maña onda la tipa. Estaba toda hinchada, parecía un monstruo yo en las fotos. En serio. (Lucía, 33 años, profesora de gimnasia)

La narración se opone abiertamente a la red simbólica o trama cultural y expone el debilitamiento de un rito o el vaciamiento del contenido moral y religioso de los símbolos: se casa embarazada, el casamiento pasa de ser una ceremonia celebrada en un ámbito religioso a una fiesta en un ámbito cotidiano y desecularizado, es el hombre que – contrariamente al relato establecido por la cultura – expresa su deseo de casarse lo antes posible. La narración enfatiza una conducta que se rebela abiertamente contra los dictados de una cultura que, fundada en ritos y costumbres, busca conservarse. Cultura que, significativamente, parecería estar representada en la mirada reprobatoria de la jueza - nada menos a quien la sociedad le atribuye el rol de juzgar -.

En síntesis, vemos cómo en todas estas narraciones, el sujeto femenino construye su identidad a través de las “ historias legibles” en adecuación a las costumbres de una comunidad. Porque solo como miembro de un conjunto parecería poder adquirirla, es decir, solo como sujeto en tanto *sujeto* a una Ley, preferentemente moral, que pregona un comportamiento “ como todo el mundo”, es decir *identificado* con su rol social.

Sin embargo, si bien sustraerse de un conjunto de individuos de similares características parecería impedir la representatividad y, por lo tanto, la construcción de una identidad, el sujeto lucha contra esa forma de cosificación. ¿ Cómo? En primer lugar, a través de la narración de la experiencia de singularidad por excelencia: el encuentro amoroso que convierte a la amada en un ser único. En segundo lugar, a través de una tradición literaria que inscribe y “ transforma “ (acción que funda la Cenicienta) esa experiencia del mundo real en un contexto maravilloso y a esa amada en un ser, en tanto destinada, dotada de singularidad. Podríamos decir, entonces, que la narración enfrenta al mundo moral con la moral ingenua del Märchen.

3.1.2.1. *Historias de zaguán*

“ ...el primer beso que el me dio, que yo nunca me olvido, él se acercaba a casa, antes de entrar, se acercaba a casa, yo en la puerta, en el zaguán, mirando para un lado y para el otro, entonces él se levantó un poquito, subió un poquito y me dio un beso en la mejilla. Nada más.”
(María Laura, 80 años)

Si las historias de amor parecerían iniciarse con el primer encuentro, los caminos parecerían finalizar con la entrada a la casa, al espacio simbólico de la familia. Para entender la funcionalidad simbólica que desempeña en las narraciones, debemos remontarnos en la historia. Su origen se remonta al siglo XVIII con el triunfo de una categoría social, la burguesía liberal, y con los valores políticos, económicos y morales que ella proclamó. Cuando, a partir de la Revolución francesa, la existencia individual fue absorbida por la “res publica”, la vida familiar pasó a depender del estado. El matrimonio pasó a ser entonces un contrato civil garantizado por la ley. La Revolución practicó, en la distribución de los roles sociales que pretendía controlar, una estricta división de los sexos: situó al hombre – en su rol de ciudadano bajo el modelo de la antigua Roma – en el espacio público y confinó a la mujer – símbolo de la vida privada – al espacio familiar y doméstico donde el padre ejercía poder absoluto

El espacio doméstico – la casa – se erigió como espacio de protección de un afuera en donde, a consecuencia de la expansión urbana, comenzaba a proliferar el desorden, el delito y las enfermedades. Así lo señala la “Enciclopedia de Diderot y d’Alembert, cuando define la casa como “*reducto de sentimientos religiosos, piedad infantil, amor matrimonial, ternura maternal, de orden, paz interior, sueño plácido y salud; (...) que mantiene alejadas las pasiones y el deseo* “. Sabemos que correspondía a las reglas de la ética de la mujer burguesa de los Siglos XVIII y XIX no dejar la casa sino en compañía y desplazarse por la calle solamente en carruaje. La Francia postrevolucionaria propagaba – desde que el 5 de octubre de 1789 un grupo de mujeres parisinas marcharan armadas a Versailles – junto a la Igualdad y la Fraternidad la desaparición de todo lo femenino de la esfera pública. De este modo, la mujer es protegida del peligro y de la violencia exterior pero a su vez, y sobre todo, del peligro de relacionarse con aquello que es desplazado del orden cultural y social: el desorden, la imprevisibilidad y el exceso. Entonces, inscrita en un ámbito fijo – en el *domus* – es decir *domesticada* y controlada, garantizaba la estabilidad del sujeto masculino y del sistema. Los mitos, los rituales y las instituciones, generalmente religiosas, sirvieron para mantenerlas a distancia, encerradas en un sistema de normas y roles justificados simbólicamente. Solo la prostitutas – mujeres que no se definen por el rol doméstico – son autorizadas a transitar en la esfera pública, cuyo deseo es una proyección masculina y cuyo lugar es en la calle a una distancia peligrosa de la casa. (Como veremos, la connotación sexual de “mujer de la calle” persiste hasta hoy.)

La casa burguesa, como espacio simbólico de la familia, refugio contra la agresión externa y nido de seguridad y confort, es un lugar inviolable, secreto, cerrado, normativo y, como tal, muchas veces, palco de intrigas. Un mundo en miniatura.

Este modelo parecería perdurar en muchas narraciones. Es así que Ana María narrará el rito de aceptación del novio por parte de su familia como un proceso en etapas progresivas escenificadas en tanto avance “espacial” hacia la casa:

Estuvimos saliendo ocho meses *sin entrar a casa*. Sabía mi mamá que salía con un chico, que lo había conocido en el baile, todo, pero no sabía quién era. Entonces mi mamá me decía no puede ser que estés saliendo ocho meses y no sabemos quién es ... hay que saber quién es. Entonces le dijo a mi papá tomate el colectivo y bajá acá en la esquina. Fui a la otra cuadra y se bajó y cuando bajó, le digo Uy, ahí está mi papá. Entonces cuando viene mi viejo, digo Miguel, mi papá. Mucho gusto. Mucho gusto y se fue. Fue nada más que eso, ya está. Y mi papá después vino y le contó a mi mamá, y ella se quedó más tranquila. Porque ella, claro, estaba postrada y decía pucha, con quién está saliendo, todas esas preguntas que nos hacemos

las mamás hoy en día y siempre nos critican. Todo sea por cuidar a los chicos. Pero re bien. Y bueno. lo conoció, y bueno. seguimos saliendo un poco más así, dando vueltas...

Pero igualmente *nos acercábamos*, veníamos hasta la esquina, pero no llegábamos a casa hasta los ocho meses, hasta agosto. Y me acuerdo que acá estaban haciendo la ... porque viste antes era todo de tierra acá ...estaban asfaltando. Y mi abuela Silvina sacó una leche y teníamos factura, churros, no sé y *nos trajo a la puerta*. Entonces *lo hice pasar al jardín*, porque la ventana tenía una cosa para apoyarse, ¿viste? Tomamos la leche con los churros en el jardín, *apoyaditos ahí en la ventana*. Hasta que mi mamá dijo no, que entre cuando quiera, qué sé yo. Y bueno, ahí *empezó a entrar a casa*.(...) ... y empezó el noviazgo, cuatro años de novios y después me casé cuatro años después que me había conocido, porque yo siempre quise que figurara eso, el día 21 y que figurara por siempre, ¿no? Y bueno, re contenta después de un año tuve, me quedé embarazada de Mirna, tuvimos a Mirna ...”

En la narración de Carlos (52 años, operador técnico de radio) el rito de inclusión en la familiar narrado también como un progreso espacial, asume la forma de un viaje de aventuras:

Mi primer novia vivía un poco lejos de donde yo vivía, en parada López Carmelo, que quedaba a unos 10km de Pacheco. Su casa lindaba con lo que es la fábrica Ford. Yo me las elegía lejos a propósito para que nadie se enterara. Para mí *era una aventura llegar a su casa*, ya que vivía en Bellavista, trabajaba en Capital Federal, en Avda. La Plata y Las Casas. Si yo tengo que contar cómo la concí, te tendría que decir que María del Carmen tenía familiares en Hurlingham que eran amigos míos. No sé si fue un cumpleaños o en una fiesta que nos conocimos. (...) ... y lo que más recuerdo de ese noviazgo era el vieja, *el viaje hasta la casa*.(...) ... y *cuando uno entra en la familia, va a la casa* y se dan cuenta sus padres de que algo pasa, y a todo esto uno tiene una buena relación con la hija, es bien visto por ellos. (...) Los martes hacía un tipo de excursión, como una visita guiada para llegar a la casa de María del Carmen. Km 38, parada López Carmelo en Pacheco. Tenía que salir, tomar un colectivo en Av del Plata y San Juan, luego tomaba el subte, hacía combinación en Independencia, iba a Retiro y de Retiro tomaba el tren hasta Victoria ...(...) En total llegaba a las 7 u 8 de la noche, momento de cenar, mirar televisión y compartir un rato con su familia. Luego venía la despedida con un beso, afuera, en la calle.

Recuerdo que los sábados muy pocas veces nos encontrábamos ..no es que yo me iba a otro lado y ella se quedaba en su casa, eh ...< risas> ... Ella se quedaba en casa porque sola no salía”

En esta narración los personajes se definen en función del modelo de la sociedad burguesa: la mujer adentro, el hombre afuera. Si la presencia de la mujer – como sujeto-objeto - apenas se distingue del mueblario de la casa, el hombre no solo recorre el mundo externo como héroe de aventuras, sino también, a diferencia de ella que “ se quedaba en casa porque sola no salía”, posee amplia libertad de “ salir” cuando, cómo y con quien desee sin compañía ni compromiso.

De alguna forma, en ese avance y “ conquista “ de la casa, el zaguán representó, para una generación, el umbral o antesala del espacio familiar. Como tal, como espacio de pasaje entre el afuera y el adentro, peligroso límite entre ambos, es velado estrictamente por el poder patriarcal:

“ Ay, mi papá era muy jorobado. Mi hermana tenía un novio (que después se murió en un accidente de autos) que la venía a visitar de otra ciudad y mi papá como usaba botines todos arrugados hasta arriba porque tenía un pic torcido, se sacaba los botines y los triaba a propósito para hacer ruido, porque se ve que a lo mejor como se acostumbraba que los muchachos se quedaran en el zaguán, seguro que lo hacía para que vieran que estaba ahí.” (abuela)?

Waco, 68

Sin embargo, ubicado a la vera de la casa - en contraposición al espacio abierto de la calle una vez desaparecido el zaguán -, se constituyó menos en el espacio clandestino que en el espacio de una pareja a la espera de su legitimación.

La legitimación, o sea la aceptación del novio por parte de las dueñas del zaguán, permitía que el muchacho traspusiera simbólicamente el zaguán e ingresara a la familia de la novia. “Hasta que mi mamá dijo no, que entre cuando quiera, qué sé yo. Y bueno, ahí *empezó a entrar a casa*”, le dice la madre a Ana María. Ana María se encarga de justificar esa preocupación de madre en función de un rol – compartido por ambas - que la cultura les exige cumplir: el de cuidar y proteger como madres a la hija cuando “ sale “ del espacio doméstico resguardado:

“y ella (mi madre) se quedó más tranquila. Porque ella, claro, estaba postrada y decía pucha, con quién *está saliendo*, todas esas preguntas que nos hacemos las mamás hoy en día y siempre nos critican. Todo sea por *cuidar* a los chicos.”

En la narración de María Rosa, esa entrada , más que invitación, es una orden:

(...) Mi mamá no me dejaba salir, entonces él me acompañaba, hasta que mi mamá me dijo: “ Mirá si ese muchacho tiene intenciones de ser tu novio *tiene que venir a casa* porque en la calle no me gusta que andés por ahí en la calle y que sé yo...Entonces le dije a él. En la puerta tampoco quería porque de candulero tampoco lo quería ...así que *tenía que meterlo adentro*... Y yo le dije que si tenía interés en mí tenía que entrar porque mi vieja no me dejaba salir. “

La orden de entrar que impone la madre, obedece a la necesidad de sustraer a la hija del espacio público (del “andar por ahí “, o sea en la calle) que , siguiendo viejos preceptos de la sociedad burguesa, la asocia peligrosamente a la imagen de mujer “ pública”.

Es interesante observar como también la narración de Tomasa responde a iguales valores; así no solo describe su conducta en adecuación a ellos (“ me acompañaba y nada más. Para hablar nomás. No me tocaba un pelo. ”) sino que también los incorpora en su propio discurso. La frase: “ cada vez que papá me veía por ahí con él, me pegaba”, expresa tácitamente la condena del “ andar por ahí ” no como voz ajena (como en el caso de María Rosa, que cita la voz de la madre) sino como propia.

Si, la entrada a la casa es la acción simbólica por la que, con o sin zaguán, se incorpora un nuevo miembro a la familia y atravesar la puerta implica para el hombre un importante rito de pasaje (de la soltería al matrimonio), ¿ cómo opera este pasaje en la mujer?

La narración de María Rosa es ilustrativa al respecto, porque gira fundamentalmente en torno a la entrada del novio a la casa. Este, más que invitado forzado a entrar, queda preso de una relación triangular (entre su novia y la madre de esta) que integrará involuntariamente :

“ Si tenía interés por mí tenía que *entrar* porque mi vieja no me dejaba *salir*”, dice María Rosa.

Al poco tiempo es expulsado por esa fuerza materna en su afán protector hasta la asfixia :

“ (...) de tanto que me protegía como que no me hacía nada bien. Porque me cuidaba demasiado y así empezaban los problemas también ... (...) .. y él se alejó ..”; “ ... lo alejó un poco mi mamá por la exigencias que ella tenía, que no nos dejaba salir ...”.

Sin embargo, la madre, así lo enuncia María Rosa, unifica la figura materna y paterna – ausente - y cumple menos la función de protección “ materna” que la de ejercer el poder absoluto e imponer el orden y las reglas :

“ Mi papá había muerto cuando yo tenía doce años, entonces mi vieja como que era la madre y el padre. Ella decía que era la madre y el padre de la casa. Así que, bueno, mientras ella viviera, había que respetar las reglas de la casa ...” .

La despedida de los amantes es dolorosa, no obstante María Rosa adopta una conducta que responde a las reglas del decoro: sin gritos ni reproches le desea suerte y que consiga otra mujer:

“ ... me dolió mucho, mucho ... Pero no obstante eso le dije bueno, ojalá tengas suerte y encuentres realmente una mujer que sepa que la quieras y que ella te quiera a vos.”

Al mes se encuentran en los bailes de Carnaval en donde deciden reiniciar la relación que persiste en girar en torno a la aceptación de la madre. “ Vos creés que yo pueda volver, qué va a decir tu mamá ...”, dice él. La relación será narrada solamente bajo ese signo, porque el noviazgo se consolida en función del reingreso a la casa. “ Bienvenido a esta casa otra vez “ , lo saluda la madre y con esa frase no solo autoriza la relación sino que esta vez también la instala en el interior del espacio doméstico a fin de conjurar el peligro del afuera como espacio de lo reprochable (“ mi vieja pensaba que.. qué sé yo, que había estado atorantando por ahí ...”). Es interesante observar que si bien los bailes de carnaval simbolizan el espacio del afuera, en contraposición al de la calle – el afuera reprochable - , están constituidos como espacio del deseo “legitimado“ por la autoridad materna: “ ... los carnavales, esos que mi mamá me llevaba a bailar a mí ...” . En ese espacio, María Rosa puede inscribirse, en tanto sujeto mirado, como cuerpo- objeto de deseo (“ ... me miraba, yo veía que me miraba ... quería bailar para que despertara algo en él “).

En esa relación que vuelve a adquirir forma de triángulo – conviven los tres en la misma casa -, el espacio de la cocina será disputada entre ambas mujeres. La convivencia finaliza en una escena violenta entre ambas que decide el casamiento. La decisión de casarse parecería responder entonces, como en muchas otra historias, más que a un deseo de estar juntos, al deseo de salir de la casa. Sin embargo, no puede salir del todo, porque lejos de tener la casa propia deben alojarse en la casa de la suegra.

Al principio, el cambio implica libertad: “ respiré... porque estaba muy oprimida” ; sin embargo, irse de la casa no se constituye en el acto por el cual logre independizarse y reconocerse como sujeto autónomo; el cambio le permite cambiar de escenario pero no de espacio. En la casa de la suegra vuelve a sumergirse en el estrecho ámbito doméstico liderado por otra figura femenina (“ ella me tiraba alguna patadita ...”).

Cuando finalmente se mudan a la casa propia, la pelea con la madre perdura y ella no va a visitarla. El día que nace Virginia, se opera el milagro: al volver del hospital la madre la espera *en la casa* - finalmente, *su casa propia* - con una cacerola de fideos.

Solo a pedido de la entrevistadora, y tras cierta resistencia por parte de la informante, la narración continúa en torno al conflicto de un embarazo no deseado. La narración avanza elípticamente evitando explicitar la crisis del matrimonio. Justifica el rechazo que el marido expresa por el embarazo a través de una anécdota (un nene que había nacido con síndrome de Dawn). Cuando el niño nace, ella decide ligarse las trompas : acto a través del cual ella decide por primera vez - en tanto sujeto - sobre su propio cuerpo como metáfora de la casa, del deseo, o de su propia historia. De esta forma, como sujeto, transgrede finalmente la norma o el estereotipo esperado de la maternidad, gesto por demás elocuente en un relato signado por la presencia de la madre.

Vemos de este modo como el sujeto femenino se construye como objeto prisionero de la tensión dialéctica entre el afuera y el adentro. Un afuera que implica para la mujer soltera sustraerse o liberarse de la autoridad o Ley moral, y que finaliza con el casamiento o la maternidad, que, en tanto le exigen la realización de tareas de asistencia y cuidado de la familia, la ciernen en un nuevo “ adentro” :

“ ... antes de tener chicos, íbamos al cine, a la casa de los hermanos, de algún pariente ... (...) yo me tenía que quedar cuidando a los chicos. Hacía todas las cosas de la casa, lavaba , limpiaba.”

y en una nueva subordinación:

“ Trabajé hasta muy poco después que me casé, el abuelo no quiso que siguiera trabajando. Después de casada, íbamos a un club donde el abuelo practicaba deportes y siempre había que salir corriendo porque cuando no jugaba a una cosa, jugaba a la otra, siempre *iba a dónde le gustaba a él*, así tenía que apurarme a vestirlo para estar en horario cuando tenía que jugar. *Salíamos poco, a bailar no fui nunca más, solamente íbamos a reuniones familiares, a los cumpleaños ... “*

En tanto el espacio doméstico es el espacio simbólico que define a la mujer, el adentro – afuera se constituye en las narraciones en el ámbito de tensión permanente entre lo permitido y lo reprobable, lo femenino y lo que no lo es. Dice Tomasa:

“ Con mi hermano, el que me sigue, jugábamos a las bolitas, jugábamos a las hondas Por el camino no me dejaban ... (...), a veces jugábamos con las chicas por el camino y mi abuela nos castigaba... (...) ... nos encontraba en la calle jugando con esas chicas y con una rama nos pegaba y me traía a casa “.

La historia “ legible” inscribe la femineidad en el espacio interior donde cumple tarea de `cuidado `; el afuera atenta contra esa exigencia para convertirla en “ varonera”, o sea en negarle identidad femenina:

“ Mamá, con tantos hijos, no iba a ningún lado, solamente salía para comprar cosas. Al ser más grandecita yo tenía que cuidar a los otros. “

Más adelante sumará otra cualidad que también responde a una imagen cultural de la mujer : el de maestra. Con orgullo recuerda que le enseñaba a los más chiquitos:

“ Cuando mis hermanos se quedaban en alguna materia, les enseñaba yo. La directora después le preguntaba: ¿ quién te enseñó? Yo le enseñaba en casa, después ellos se sacaban notas altas.”

La imagen de la abuela - que goza de mayor presencia que la madre en esta narración - es valorizada, a pesar de que le pegaba con ramas, en función del otro rol significativo que juega en su vida, el de posibilitarle el afuera:

“ con la abuela yo me iba a todos lados. Así como tu papá que dice que no conocía el tren, yo no. Yo iba a la ciudad porque tenía un tío ahí y mi abuela iba a visitar al hijo.”.

Aun cuando, lejos de conquistar ese espacio, permanecerá siéndole ajeno:

“Un día me quedé a dormir ahí por un fin de semana y me dio fiebre y no sabían por qué. Era porque no me gustaba.”

Otro modo, por el cual el afuera se cuele en el ámbito doméstico de Tomasa, es el de la letra escrita, clandestina y peligrosa como lo era la relación epistolar que las mujeres mantenían en la sociedad burguesa. Los pretendientes de Tomasa le envían cartas y ambos progenitores la castigan, la madre descubre las cartas, el padre le pega.

Sin embargo, Tomasa está lejos de construir una imagen violenta del padre. Rápidamente enmienda esa imagen justificando su conducta en función de sus celos y asociándolo a la figura que más puede afectar a su entrevistadora, su padre:

“ Mi papá era celoso *como este papá* que tienen ustedes. ”

Cuando alude al problema del padre (“ era así medio perdido, tomaba”), reprime nuevamente la descalificación por un concesivo “ pero “ que lo expone como gran trabajador (“ pero era trabajador”). Del mismo modo se referirá al esposo:

“el padre le pegaba mucho, cada dos por tres lo echaba de la casa. *Pero él* (su marido) siempre fue trabajador, eso es lo que tiene. Allá hay muchos que no tienen ese empuje. Será eso lo que me llamaba la atención más que *la prohibición* ... “(se ríe)

¿Pero sería realmente esa la cualidad de su marido que sedujo a Tomasa, más que lo que él corporizaba, “ prohibición “, o sea la posibilidad de liberación de la autoridad paterna? Elena, en su narración, así lo confiesa:

“ Mi objetivo máximo era casarme porque no había muchas libertades en mi casa. Para tomar Coca Cola de la heladera había que pedir permiso, había muchos límites muy marcados. Yo quería tener mi casa y me casé, un poco para dejar mi casa porque no quería esos límites” (Elena, 49 años, vendedora)

Mientras que el hombre construye su identidad alrededor del trabajo productivo, la mujer solo puede acceder a las formas privadas de reconocimiento que la encierran en una situación de dependencia doble, tanto económica como de identidad (es madre de, hija de, esposa de) .

3.1.3. *Tiempo de celebraciones*

Si bien las narraciones analizadas hasta ahora como historias legibles se inscriben o subordinan a la trama cultural de una comunidad, responden a la memoria o al tiempo individual del sujeto narrador. Los otros relatos que constituyen la red simbólica, sin embargo, parecerían insertar los recuerdos individuales en la memoria colectiva. Es así que las narraciones de experiencias individuales están atravesadas por acontecimientos colectivos como las conmemoraciones o las fiestas celebradas en el marco de la comunidad de la que se es miembro. Podemos asistir en varias narraciones a lo que Ricoeur, citando a Halbwachs, describe como una ritualización de recuerdos compartidos. Esa ritualización inscribe a su vez la experiencia del tiempo individual en el tiempo mítico de una comunidad expresado en la repetición cíclica de las celebraciones y las fiestas (la navidad, el carnaval). De este modo, la memoria individual y privada es atravesada por la memoria colectiva y social, ya que, como vimos anteriormente, “ uno no recuerda solo sino con ayuda de los recuerdos de los otros” . En tanto memoria colectiva que pone de relieve el sentimiento de pertenencia a un grupo (familiar, generacional o sexual) o nación determinada, funciona como tradición; en tanto tiempo cíclico que posee pretensiones de eternidad, permite abolir el paso del tiempo y, como veremos después, también la distancia espacial.

Ricoeur define la noción de tradición en sus aspectos de “ tradicionalidad”, “tradiciones” y “tradición”. Como tradicionalidad garantiza la continuidad de la recepción del pasado; las tradiciones, como proposiciones de sentido, transmiten contenidos de orden simbólico y la tradición , como instancia de legitimidad, designa la pretensión de verdad. Veremos a través de las narraciones el recorrido de esta noción que se expone como continuidad generacional en tanto red simbólica de eficacia argumentativa. En otras palabras, veremos como el sujeto configura las narraciones en el marco de la tradición que es representada como repetición de las celebraciones y que distingue lo narrado de *lo narrable*. Es narrable no solo porque es un relato sino porque en tanto posee legitimidad y verosimilitud y permite que el sujeto se inscriba como miembro de una comunidad con la que comparte códigos y valores culturales, tiene sentido.

De este modo, las experiencias individuales narradas al insertarse en un pasado inmemorial, parecieran trascender la memoria individual. Es esa ilusión de trascendencia la que permitirá que el yo se fabule, en tanto inmerso en un tiempo cíclico, con afán de eternidad. Resistir al tiempo es resistir a la muerte, trascender las fronteras del tiempo y del espacio. ¿ Y qué otra función cumplen sino las narraciones que se transmiten de generación en generación y qué son las tradiciones sino relatos?

3.1.3.1. *Cuando jugábamos al carnaval*

En muchas de las narraciones de sujetos de diferentes edades y sexo, aparece mencionado el carnaval como uno de los recuerdos más importantes. En las mujeres, como hemos visto, es el contexto que enmarca un “afuera” legitimado por la familia, la que muchas veces incluso acompaña a la jovencita, como un espacio de encuentro con el otro sexo. En otras narraciones, tanto de sujetos femeninos como masculinos, ese espacio de encuentro propiciado por el carnaval reviste no pocas veces características de enfrentamiento con el grupo opuesto, enfrentamiento que pone en escena la pertenencia a

determinado grupo social, generacional, barrial o sexual. A diferencia de los otros relatos que constituyen una red simbólica (narraciones de navidad, celebraciones y comidas familiares) y que no presentan una estructura agonística, las narraciones en el marco del carnaval se configuran generalmente como breves relatos elementales.

Podríamos enumerar algunas características que se repiten en los relatos y que constituyen en redes simbólicas: el disfraz, el agua, el enfrentamiento y la tradición como cohesión social.

El disfraz, elemento que las mujeres privilegian en su narración como constitutivo de la seducción y por ende de la identidad femenina, subraya a su vez la teatralidad de las fiestas de carnaval. En ellas los sujetos representan a través del disfraz lo que no son pero quisiera ser, es decir sus deseos (propios o ajeno : deseos de la familia o de la época), fantasías, ficciones. Pero no siempre ese disfraz se vuelve objeto de seducción sino más bien, como en la narración de *1070.9*, en tanto pastiche de elementos heterogéneos, objeto ridículo y propio de la comedia: *173*

“Hay una anécdota que me acuerdo siempre en que nosotros en los carnavales siempre nos disfrazábamos y en lo de la abuela me querían mucho porque yo era la más chiquita, era la época que se usaba ser la artista Shirley Temple y me acuerdo que nos hacían la permanente para parecernos a ella y en los carnavales nos disfrazábamos bien a la tarde, pero a la hora de la siesta era costumbre jugar al carnaval o disfrazarte de cualquier cosa. Entonces mi mamá se le ocurrió ponerme un vestido negro que era de ella, se ve que era flaca y me quedaba hasta los pies y me puso una careta regordeta de negra, que tenía un moño colorado en la cabeza y yo me fui así a lo de mi abuela a que me viera cómo estaba disfrazada y estaba una de mis primas y cuando me vio, le agarró tanta risa, tanta risa que no paraba de reírse. Y yo estaba preocupada porque pensaba que se iba a morir si se seguía riendo.”

Vemos cómo en este caso el disfraz, lejos de convertirla en una belleza, la transforma en caricatura y objeto de los adultos (objeto de risa, objeto en el que se proyectan sus fantasías). El sujeto padece las acciones de los adultos, que le “ hacen” la permanente porque “ se usaba” (impersonal que expresa una costumbre como obligación cultural, coercitiva en tanto acompaña al verbo “ser”); a la madre se “ le ocurre “ ponerle un vestido para que “ se parezca a “.Es interesante observar además cómo el carnaval, al mismo tiempo que permite despertar y representar los deseos, despierta las metáforas acuñadas que la niña, en su lectura ingenua, toma al pie de la letra. De este modo, teme que la prima se “ muera de risa”, lectura ingenua que la empequeñece bajo la mirada del mundo adulto. Ese empequeñecimiento, anticipado en su descripción física (“era la más chiquita”, “ se ve que era flaca”), es generado, en síntesis, por el encuentro de dos mundos, el adulto y el infantil, y, fundamentalmente, por el sometimiento del segundo al primero.

La narración de Pia también es de estructura agonística, en este caso en función del disfraz como conflicto :

“Al abuelo lo conocí en carnaval. Una chica dijo: - Vamos a hacer un asalto. Y otra dijo: - ¡ Vamos a mi casa que tengo tantos vestidos! Bueno, todas eligieron y a mí me tocó un vestido finito y largo lleno de voladitos. Fui a mi casa y le pregunté a mi mamá qué podía hacer con eso. Mi mamá me lo fue arreglando todo, me buscó un chaleco negro, de esos con cordones que en todas las casas había porque a los chicos siempre los disfrazaban todos iguales y fui a la casa de mi tía Irene, la que tenía la casa de modas y elegí entre un montón de sombreros uno que tenía una copa alta pero de un lado era aplastado. Era tan lindo el vestido que la chica que me lo había prestado me lo dejó usar una sola vez, y después me lo pidió para ponérselo ella. A mi mamá le dio tanta rabia que me compró todo y me hizo un vestido de dama antigua hermoso

con cosas del placard de mi tía, encajes, plumas y un abanico con una borla. El traje estaba hermoso, pero no podía bailar con tremendo traje ..." (Pía, 74 años)

En este caso, también es la mamá que prepara el traje, también con una suma de elementos dispares pero "arreglando todo" de tal forma de completar un trabajo digno de alabanza. Sin embargo, cada acción genera en la narración un nuevo obstáculo: es así que si bien es hermoso, el vestido despierta envidia y, al igual que la Cenicienta, a quien después de que las hermanastras le rompen el vestido, adquiere otro, maravilloso pero que, sin embargo, le impide bailar (¿acaso el castigo por la desmesura del traje o la hybris de la madre?). De todos modos, también pone en escena un enfrentamiento entre "pares" (todas son mujeres) que compiten por ostentar el mejor traje. Competencia ancestral, incluso expuesta en el cuento de la Cenicienta. (No olvidemos que es en ese baile de carnaval donde conoce al abuelo...)

Los enfrentamientos pueden adoptar dimensiones bélicas, como en el caso de Mercedes (25, estudiante de psicología), donde el conflicto deja de ser el disfraz porque no entra en juego la identidad femenina sino la pertenencia a diferentes grupos barriales:

"Entonces siempre jugábamos todo el barrio Quiroga contra el barrio Dufour al carnaval y llenábamos baldes y baldes y baldes de agua y bombitas y cosas ... , nos disfrazábamos y salíamos a atacar todo el barrio Quiroga, a todos los otros. Y claro, pasa un auto cada muerte de obispo, y obviamente como es una zona con muchos chicos y qué sé yo ... tienen muchísimo cuidado. Así que eran unas guerras y batallas campales y unos quilombos terribles .. y encima para esa época siempre venían unos primos de Bahía Blanca a parar a casa, todo el verano se quedaban , así que me acuerdo los quilombos que hacíamos y además eran las once y doce de la noche y seguíamos jugando al carnaval y empapando y abriendo canillas ... fue una anécdota bárbara y muy graciosa."

En este caso, la identidad colectiva se manifiesta en el nombre del barrio al que se pertenece. Solo el sujeto narrador, o sujeto de la enunciación ("yo me acuerdo") conserva su singularidad en tanto sujeto cognitivo, el sujeto del enunciado se sumerge en la pluralidad cohesionada del grupo. De este modo, el yo-actor se presenta como una primera persona pluralizada (llenábamos, nos disfrazábamos, salíamos, hacíamos quilombos), o, de modo genérico, integrada a la generalización hiperbólica de "todo el barrio Quiroga" que ataca a otro sujeto grupal mucho más abarcativo aún: "todos los otros". Esa ausencia de singularidad parecería reflejar la pérdida de la identidad que se opera en el contexto de las guerras, donde el sujeto se integra bajo la nominación anónima de "nosotros" contra "los otros" o desaparece en el impersonal: "eran unas guerras y batallas campales". La isotopía guerrera constituida en el texto a través del léxico ("salíamos a atacar", "eran unas guerras y batallas campales") y la estructura sintáctica (acumulación de núcleos y presencia reiterativa de la conjunción y que impone un ritmo vertiginoso al texto: "llenábamos baldes y baldes y baldes de agua y bombitas"; "eran las once y doce de la noche y seguíamos jugando al carnaval y empapando y abriendo canillas"), permiten que el sujeto fabule el enfrentamiento como una contienda bélica. Hecho nada asombroso si pensamos que Mercedes es hija de un militar.

Antonio (Pánderi) también recuerda el carnaval como un enfrentamiento, si bien entre sexos y con características especiales:

59 años

“De chicos con mis hermanos jugábamos, porque había campo grande. Jugábamos así ... hasta bolitas, trompo, con todas las chicas del colegio. El colegio estaba a dos cuadras. Hacíamos rondas, así cosas, pavadas. Con el agua, en carnaval, les ensuciábamos toda la cabeza y después les lavábamos las cabezas nosotros a las chicas. Y ellas nos ensuciaban la ropa y lavaban la ropa ellas. Así estábamos, una diversión linda, nada de maldad, nada. Algunas veces hasta bosta de vaca les metíamos en la cabeza y después las teníamos que lavar nosotros.” (Antonio, - Pandrei -)

Esta narración está enmarcada en el contexto escolar y, como tal, comparte las características de los relatos de la “picaresca” estudiantil. El agua, otro elemento simbólico del carnaval, permite el acercamiento físico con el otro sexo a través de la acción alternada y opuesta de ensuciar y lavar al otro. La evaluación que el narrador hace de la diversión: “una diversión linda, nada de maldad, nada” parecería estar menos dirigida a enfatizar su cualidad pacífica que a subrayar la cualidad moral de una narración que corre el riesgo de revelar un acercamiento entre los jóvenes no exento de cierto erotismo.

De alguna forma la narración también expone otra oposición recurrente en los relatos de carnaval: el desorden y su posterior regreso al orden. La narración de Mario (50 años, contador público) es ilustrativa al respecto:

“se jugaba al carnaval, se jugaba mucho en todos lados, pero ahí en esa cuadra se jugaba mucho, todos salían a jugar, los mayores, los medianos y los chicos, cada cual jugaba con los de su edad, el juego duraba dos o tres horas y después terminaba eso, cada cual iba a su casa, se bañaba, se cambiaba y después se charlaba ... Y lo mismo se hacía en la fogata de San Pedro y San Pablo. Como la calle era de tierra se juntaban ramas, se hacía una pila inmensa y a la noche se le prendía fuego. Y llevábamos papas y batatas y se ponían debajo de la ceniza caliente y se cocinaban y después las comíamos, y todos los vecinos se reunían ahí. Antes se usaba mucho acá en Buenos Aires hacerla, pero como todas las tradiciones, se fueron perdiendo ...” (Mario,

La diversión está narrada en base a dos secuencias regidas por las acciones de salir y volver a entrar. La primera se desarrolla en el espacio exterior pero delimitado por las fronteras de una identidad barrial (“ahí en esa cuadra”). Esa identidad, a excepción de una sola mención a un sujeto plural (“nos mojábamos”) que no define el grupo al que pertenece (se incluye tanto en el de los grandes como en el de los adultos: “los chicos nos mojábamos entre los chicos y los grandes nos mojábamos entre los grandes”), se constituye fundamentalmente a través del impersonal (se). Este impersonal funciona en calidad de sujeto colectivo y, de alguna forma, como mandato o tradición cultural: “se jugaba”, “se hacía la fogata”.

A esa primer secuencia, entonces, estructurada en base al salir y jugar, le sucede la segunda que reinserta a todos, después de la fantasía festiva, en el espacio interior y en el orden de la rutina familiar (“cada cual iba a su casa, se bañaba, se cambiaba y después se charlaba”) y finaliza en la reunión familiar. En este sentido, el carnaval cobra sentido de rito en tanto es una puesta en juego de significaciones simbólicas (el desorden que implica la exteriorización o concreción de fantasías o deseos representado en el elemento simbólico del disfraz, el juego, el desborde, el enfrentamiento a través del agua), ordena el desorden, entretiene el tiempo individual con el colectivo y posee la función de cohesión social.

De este modo, en esta suerte de “ritualización” del recuerdo que legitima el relato como “narrable” en tanto el sujeto se inscribe como miembro de una comunidad con la que comparte códigos y valores culturales, las fiestas de carnaval se asocian con otras

celebraciones que poseen el valor de tradición. La añoranza que el sujeto expresa por esas celebraciones descritas como acciones rituales de una comunidad (encender el fuego, cocinar, compartir el alimento, reunirse) expresa la añoranza por la perdida identidad colectiva (“ Antes se usaba mucho acá en Buenos Aires hacerla, pero como todas las tradiciones, se fueron perdiendo.”)

La pérdida es también el tema de la narración de Sara “(57 años, empleada jubilada) si bien no lamenta la desaparición de las tradiciones ni la de una identidad narrativa asociada a las celebraciones, sino la de su hermana que ubica en el contexto de las fiestas de carnaval:

“Mary se fue de Buenos Aires. Me acuerdo que era después de Carnaval. Habíamos ido a los corsos y aquella época se jugaba mucho con agua, con agua perfumada, se jugaba muchísimo. Y a Mary por mojarla, un conocido, le había pegado sin querer con un pomo en el ojo. Y bueno, después se fueron.

/ ... y (Mary) se murió un día de calor, era Carnaval, podés creer?...

De esa forma, el tiempo individual – el relato sobre el destino de su hermana – es atravesado por un tiempo colectivo que adquiere un significado diferente al que poseía en las narraciones anteriores. La elección de Sara de narrar el alejamiento casi como una consecuencia del carnaval (“ y después se fueron”) y de ubicar la muerte de la hermana (“ se murió un día de calor”) en un contexto temporal festivo, oximoron entre el dolor de la pérdida y la alegría del festejo, no solo constituye una estrategia narrativa que acentúa los rasgos trágicos del hecho, sino que crea un espacio de ficción. Y con esto no pretendo dudar de la veracidad de los hechos, de ello ya hemos hablado en su momento y a esta altura de la presente investigación ya concordamos con la distinción que puede establecerse entre el afán de veridicción del discurso histórico y el de verdad que la ficción intenta descubrir. Me atrevo a definir, entonces, como proceso de ficcionalización a la asociación que se crea en el texto entre carnaval y muerte porque inserta la segunda en un tiempo que, trascendiendo el colectivo de la tradición, se erige con la fuerza del tiempo mítico como destino. Es decir, al proceso o tiempo humano de inexorable final, se contrapone el carnaval, celebración ritual que instala un tiempo cíclico, como tal, acrónico y sustraído a la experiencia del fin, o sea a la muerte.

Entonces, al modo de ironía trágica, se narra el fin de Mary inscribiéndolo en un tiempo cíclico que enfatiza lo eterno precisamente porque repite una práctica ritual festiva.

3.1.3.2. Armar algo para las fiestas

Si en cada cultura, como observa Turner, estamos obligados a pertenecer a un determinado grupo, generalmente institucionalizado (la familia, el age-set, la escuela), es en las narraciones de las fiestas de celebración (de quince, de Navidad) donde exponemos nuestra pertenencia en tanto miembros de él. Es en este sentido que podemos definir los relatos de las fiestas como relatos de experiencia social.

Según Isambert,¹² la fiesta es un acto colectivo que está rodeado de representaciones, imágenes materiales o mentales y objetos que sirven a la acción de la

¹² en Rites et rituels contemporains

fiesta. En tanto evoca un ser, un acontecimiento, una colectividad, la acción de la fiesta es la simbolización. Para que ese símbolo sea reconocido, debe ser relativamente estable. Por lo tanto, se reviste de formas rituales, obligatorias sin que el rito tenga necesariamente carácter religioso ni la obligación un valor moral.

Las narraciones de las fiestas de 15 como las de egresados para las mujeres, en tanto funcionan simbólicamente como pasaje de estado de la infancia a la adolescencia, se narran como ritos de iniciación. Por ese motivo, enfatizan las acciones cognitivas de saber – no saber y aprender que dan cuenta de la necesidad de la apropiación de determinados códigos y prácticas culturales que los “habilita” a integrarse al grupo. Una de esas prácticas las constituye el baile, como lo ilustra la narración de Sara (57 años, empleada jubilada) Obsérvese la reiteración (resaltada en negritas) de las acciones cognitivas mencionadas en relación al baile.

“ en aquella época solamente la gente que estaba bien económicamente eran los que hacían el festejo de los quince y a mí no me invitaban y yo nunca fui a un cumpleaños de quince, sí que yo *no sabía* bailar, no sabía bailar. Entonces yo llegué a 5º año, me estaba por recibir y yo nunca había ido a un baile. Y como *no sabía bailar, no sabía* cómo hacer para *aprender*. Pero ya tenía mis admiradores, candidatos y había un chico que andaba detrás de mí, y bueno, me dije, le voy a dar bolilla a este así me invita a salir y de paso *aprendo a bailar*, porque cuando vos te recibías tenías que saber bailar el vals y yo *no sabía*, como *no sabía bailar*. Bueno, me puse de novio pero esos novios de esa época no eran novios serios, viste. ...(...) ... empecé a salir, a ir a los bailes. Entonces *así aprendí a bailar*. Una vez que *aprendí a bailar*, se acabó el romance. “

La narración se constituye a partir de la necesidad de la adquisición de dicha práctica, o sea desde una carencia (enfaticada a través de la repetición) planteada como conflicto, y su resolución.

Por ese motivo, a las acciones mencionadas (saber – no saber y aprender) se suma la de “*tener que saber bailar*”. Esa modalización expone a dicha práctica como respuesta al imperativo social de determinada época: para “recibirse”, o sea para celebrar el rito de pasaje, se debe saber bailar el vals, cuyo aprendizaje se logra, precisamente, en un rito anterior: el de la fiesta de quince. Sin embargo, para ser iniciado en este último, se debe pertenecer al grupo de los “económicamente privilegiados” (“solamente la gente que estaba bien económicamente eran los que hacían el festejo de los quince”). Y los que, como Sara, no pertenecen, deberán adquirir dicha práctica a través de otra práctica ritual – generalmente posterior – que inaugura la etapa exogámica: “salir”, o sea relacionarse con el sexo opuesto. Para Sara, esa etapa no cumple otra función que la de aprender a bailar y de esa forma responder a lo que las convenciones culturales le exigen (“una vez que *aprendí a bailar* se acabó el romance.”)

La fiesta de quince, entonces, es expuesta a través de las narraciones como escenario ritual de la abundancia en el que se despliega un conjunto de bienes simbólicos: un vestido especial, una lista de numerosos invitados, el servicio de confitería. Por este motivo, la carencia (“no poder” tener fiesta por no poseer alguno de esos bienes) se constituye en conflicto y la narración, en el afán de resolverlo:

“ Bueno, llegado un momento en esa misma época, yo cumpla 15 en ese departamento, y como no teníamos mucho dinero mi mamá no me pudo hacer una fiesta de 15, pero una prima mía me prometió un vestido, entonces mi mamá contrató una confitería

Entonces en el departamento yo tuve una fiesta de quince. Para la cual, por supuesto, estaban invitados un montón ... relativamente cierta cantidad de gente, porque como yo cumplo en enero nunca había nadie en las vacaciones." (Gladys, 43 , médica psiquiatra)

La secuencia narrativa está basada en las acciones que expresan carencia (" no tener") o imposibilidad (no poder) y la consecución del objetivo (tener):

no teníamos /no me pudo hacer / pero / entonces / yo tuve

El verbo " poder hacer" no solo está acompañado por el objeto directo (la fiesta) sino principalmente por el objeto indirecto (a mí) que remite a la iniciada : la fiesta no solo se hace sino fundamentalmente la familia se la hace , en tanto ofrenda, "a ella" .

Esto se repite en muchos relatos, como, por ejemplo, en el de Zulma (29 años, instrumentista quirúrgica):

" la secundaria no fue linda para nada. De hecho, por ejemplo, cuando cumplí 15 años no quise que me hicieran nada, porque como no tenía amigos y vivía en Güemes, un lugar espantoso y no me daba mucho con la gente de ahí. ... (...) ... cuando cumplí 15 años, no , no, o me hicieron nada porque no tenía ganas de que me hicieran nada ... " (Zulma, 29 años, instrumentadora quirúrgica)

La imposibilidad que en esta narración parecería transformada en acción voluntaria (" no tenía ganas de que me hicieran nada"), responde, sin embargo, a una carencia: la no pertenencia a un grupo cultural, en este caso, a raíz de una mudanza y un cambio de habitat. Sin esa pertenencia, el rito no cobra sentido. Sin integración en una identidad colectiva, la acción carece de articulación simbólica .

La construcción del escenario de fiesta se repite en los relatos de Navidad. Indicio de esa construcción ya no es la expresión " me pueden hacer" sino una similar que subraya esa significación de espectáculo: " armar algo." Al igual que previo a un espectáculo teatral, se preparan el escenario y la utilería, también para la Navidad se arma algo. Se arma el pesebre, se arma el árbol, se arma la mesa. Se despliegan los manteles y la mejor vajilla.

Natacha (64 años , médica) recuerda su infancia en Rusia, en la que la Navidad cobra un significado especial:

" Las fiestas que recuerdo (en Rusia) mucho son las de Navidad, por ejemplo. Tengo recuerdos de muy pequeña, no sé por qué. Decían que iba a venir Papá Noel, recuerdo despertarme de noche y ver cómo *armaban un árbol de Navidad*, las piezas eran muy altas, inmensas. Yo no entendía, me acuerdo que quedé así, asombrada, no entendía quién era en realidad el que traía las cosas ...pero no preguntaba, era como que quería quedarme con lo que me contaban , cómo *armaban esos árboles, los juguetes*. Recuerdo regalos nuevos: una muñeca. o sea tengo así muy grabado una muñeca que me regalaron nueva y yo me acuerdo que estaba muy contenta pero al mismo tiempo tomé en brazos a la vieja y me daba pena desechar la vieja, quería de alguna manera unificarlas. En esa misma fecha se voló un pájaro, se sentó en esas líneas de las luces que ponían, se electrocutó y bueno, el llanto, el drama ... "

Al igual que el espectador de una obra de teatro, el relato recupera las imágenes con los ojos asombrados de la ilusión ingenua. Ojos de niño, ojos de ficción que sucumben a la alucinación de la presencia. El sujeto fabula un yo que no se hace preguntas porque teme

romper la ilusión teatral (“ yo no entendía ...pero no preguntaba”) y romperla implicaría abandonar el alma de niño, crecer y acelerar el relato, avanzando hacia narración sobre la guerra que sucede a esta escena. Por ese motivo, el sujeto se desplaza del yo narrado al yo que narra (perspectiva figural): ve el árbol de Navidad como una figura imponente (“las piezas eran muy altas, inmensas”). Intenta cristalizar esa imagen para que, convertida en ícono, pueda preservar su carácter de presente. Presente que, espacializado, permita a su vez también borrar las distancias que la nostalgia imponen al emigrado (Natacha).

A partir de la acción de recordar, el ángulo temporal parece abrirse nuevamente y es la perspectiva del narrador la que se impone para expresar el abismo entre la niña que fue y la mujer adulta que narra. Esa perspectiva se tematiza en la muñeca en la que, en contra de los ritos paganos que señalan el fin y el inicio de una etapa, el sujeto narra un tiempo mítico unificador (“...pero al mismo tiempo tomé en brazos a la vieja y me daba pena desechar la vieja, quería de alguna manera unificarlas...”). Sin embargo, al final del relato, la memoria selecciona un hecho que cobra dimensión simbólica : un pájaro se electrocuta sobre el árbol. Al igual que Mary, Natacha inserta en el tiempo mítico de la infancia – que, en tanto mito de la “ edad de oro “ de la infancia marca fuertemente el principio y busca instalar un presente eterno - la funesta señal de la muerte. , o sea el tiempo progresivo que no se sustrae a la experiencia de fin.

De alguna u otra forma, esa asociación entre la celebración ritual de una comunidad (carnaval, navidad) y la muerte , siempre está presente. El sujeto recupera el recuerdo sustrayéndolo de las coordinadas espacio temporales, convoca un tiempo sin tiempo – el tiempo de las celebraciones periódicas y de las tradiciones - en el que instala sus muertos.

Vemos entonces cómo la forma ritual de la fiesta está relacionada con la tradición: como fruto de la continuidad de las generaciones. En tanto el pasado es reincorporado en el presente y el presente se constituye como repetición, pareciera abolir el tiempo y, muchas veces incluso, el espacio, es decir la distancia temporal o espacial entre el pasado y el presente. Podríamos decir, entonces, que esa repetición instaaura, a través de la periodicidad ritual de las fiestas, un tiempo mítico que conecta el tiempo y las acciones humanas con el tiempo cósmico o el orden del mundo.

Esa regeneración cíclica de la tradición absuelve la historia , a través de ella el sujeto fabula su eternidad y también la de sus muertos.

3.1.3.3. Alrededor de la mesa

También Alfredo (75 años, relojero) intenta recupera a través del relato de navidad su infancia en Polonia y también el recuerdo doloroso de sus muertos:

“ De Polonia vos viste. un pibe que tenía catorce años los únicos recuerdo que tiene, un poco recuerdos del colegio , de esquí, de nuestras navidades que son con nieve, con pinos en casa verídicos con perfume de pino cuando vos estás en la nochebuena y en esta casa cubierta con blancura de mantel y debajo del mantel te ponías un poquito de pasto seco porque memorando que Jesús nació, verdad que nació y , cómo se llama, en el pesebre, bueno, donde se daban de comer a los animales, y todo esto, que las fiestas estas duraban mucho y que para la nochebuena y todos estos días no se come carne para nada hasta la nochebuena y siempre eran doce platos para recuerdo de doce apóstoles. Y siempre hubo una silla vacía y un plato para alguien ... “< Alfredo se pone a llorar>

También como en las narraciones anteriores, el recuerdo se despersonaliza, por momentos el sujeto narrador desaparece detrás de una segunda persona que integra el narratario o alocutario a la escena, por momentos detrás del “se” impersonal de la tradición colectiva. Esa despersonalización permite el salto de la memoria o identidad individual del sujeto a la de la comunidad que lo “abriga”. Solo en comunidad se tolera el recuerdo de los ausentes porque solo en ella los muertos dejan de ser pérdidas individuales para convertirse en las piezas faltantes de un todo. Solo así, como parte de la memoria colectiva, sobreviven.

La plasticidad del recuerdo repite la plasticidad de los rituales que comprometen todos los sentidos de los participantes (ven, escuchan música, huelen incienso, tocan objetos) y suscita la ilusión de presencia. Esta narración, a diferencia de la narración anterior, en la que se exponían los bienes familiares, construye una escena al modo de estampa o postal en base a la suma de elementos que parecerían ser convocados quizás por otros textos o saberes culturales, ya que la experiencia perceptual es una experiencia atravesada por los textos : la casa cubierta de nieve entre los pinos. Sin embargo, en un afán de verosimilizar el recuerdo y su experiencia directa con el objeto, la memoria se desprende de esa memoria fotográfica y recupera el perfume de los pinos .

La metáfora “ blancura de mantel ” relaciona dos términos (la nieve y el mantel) y a su vez dos escenarios (el exterior y el interior) en los que funciona de manera figurada en el primero y literal en el otro. Al modo de cajas chinas, la narración refigura el recuerdo como analogía : debajo de la capa de nieve, se oculta la casa; debajo del mantel, el pasto con el que se rememora el establo donde nació Jesús. Es a partir del predominio de la blancura de nieve y de mantel en el que se acumulan elementos de la simbología cristiana (el pesebre, los animales, Jesús, la cuaresma, los doce apóstoles, la última cena) que se constituye el escenario ritual de la navidad.

En las narraciones de navidad se repiten las mesas que nuclean la comunidad familiar, y, en algunos casos, el recuerdo incluso se circunscribe a esa única imagen, hiperbólica:

“ muy lindas las reuniones para Navidad, se juntaba todo el mundo entonces había esas mesas laaaargas “ (Manuela . 54 años)R Másé

De este modo, la navidad se convierte en el espacio simbólico de la familia:

...me acuerdo cómo me gustaba cuando llegaba Navidad. Entonces nos juntábamos toda la familia en la panadería, me acuerdo, que tenía una cuadra, que es donde se amasan todos los panes, se hacen todas las facturas, están los hornos para cocinarlas ...Era inmensa. ahí armábamos la gran mesa con muchísimas sillas y venía toda la familia y nos reuníamos para festejar la Navidad. Otras veces la festejábamos en un campo que todavía tiene mi tía Laura, la hermana de mi papá. Festejábamos la Navidad afuera, en un campo inmenso y muy lindo y mi tío nos llevaba y nos distraía para que todos pudieran poner los regalitos debajo del árbol. Nos llevaban por todo el campo a ver si encontrábamos a Papá Noel por ahí. Era todo muy divertido. muy lindo, estaba toda la familia reunida, era una fiesta. lo mejor del año ...Era esperar todo el año para que estemos todos juntos y festejar de esa forma como una familia muy unida.

(Jimena. 19 años. asistente de marketing)

De este modo, aun cuando por lo general las narraciones de navidad, a diferencia de las de carnaval de estructura agonística, se construyen más como escenas cristalizadas que

como relatos, estas se vuelven narrativas a partir de la inclusión de la ausencia o la lejanía de la familia que se constituye en conflicto:

“(en Cerdeña) lo difícil de la Navidad sola, el Año Nuevo sola, tu cumpleaños, por más que te llamen estás sola, aunque allá tenía familia conocida no es lo mismo que tu familia...(...)... Y yo me tenía que ir el 19 de octubre que era el cumpleaños de mi papá y me agarró un virus, que después dedujeron que era un virus psicológico porque no quería viajar y después llegaba Navidad y dije no, pero Navidad, quiero pasarla con mi mamá, hace cuatro años que no la paso, y Año Nuevo ...y el cumpleaños de mi hermano, mi cumpleaños y no me fui nunca más.” (Marilyn, 28 años, jugadora de volley)

Pero la repetición cíclica cumple la función de cohesión de la comunidad familiar no solo se circunscribe a las fiestas celebrativas, incluye también a la comida familiar como acontecimiento ritual. Esto es cuando los comensales saborean un mismo cuerpo o un mismo pan alrededor de la mesa, imagen que parecería definir el espacio simbólico de la unión familiar. No a cualquiera se lo invita a la mesa, porque ser recibido a la mesa familiar equivale a ser recibido en la familia. Es ella la que decide a quiénes incluir o excluir de la mesa como también qué lugar ocupa cada una en ella. Así lo describe Mercedes (25 años):

“ Entonces era como que siempre estaba muy marcado, entonces era de un lado de la mesa , eran ellos tres y del otro lado nosotros tres, qué sé yo ... teníamos la vida como bastante organizada, como muy de soldaditos, en realidad, un poquito era así ...porque papá , bueno, como todo marino, era muy estructurado ...ch ... teníamos pautas para - un poquito para todo - en cierta forma como soldaditos. “

Miguel (54 años), a su vez, cuando describe la fiesta religiosa judía en el contexto de la comida familiar, le adjudica a ella el mismo carácter sagrado:

“ Sobre todo los horarios de comer eran sagrados, de desayunar a la mañana era a las siete de la mañana, no era a las siete ni un minuto, era a las siete. Y comer no era a las doce ni dos minutos, ni un minuto , era a las doce y el que estaba, estaba, y el que no, no comía. Cenar se cenaba a las siete de la tarde, seis y media de la tarde se prendía el farol de noche y los viernes a la noche se hacía el cabalat shabat y se ponía todo de blanco. Nos bañábamos, nos vestíamos con la mejor ropa que teníamos y era una fiesta. Se hacía todo el rito. El abuelo sacaba los candelabros, ponía la mesa, estaba de punta en blanco. Mi abuela hacía las mejores comidas que podía preparar. Lo mismo en las fiestas religiosas, era más todavía, se trabajaba muchísimo, sobre todo las mujeres y preparaban unas mesas hermosas y se iba al templo. Eran todos acontecimientos que para nosotros tenían gran importancia no solo desde el punto de vista religioso sino social, porque nos reuníamos, hablábamos, se discutían cosas y realmente era un momento muy lindo.

Tanto el cabalat shabat, las fiestas judías y las comidas cotidianas se constituyen en escenario ritual en el cual la mesa , entre los variados elementos litúrgicos, adquiere mayor dimensión simbólica.

La repetición de las tradiciones se proyecta en la severa regularidad de las comidas, regularidad instalada tanto en los horarios (“ no era a las siete ni un minuto, era a las siete”) como en los días de la semana establecidos para ello (“los viernes a la noche”). En tanto deben ser estrictamente respetados, funcionan al modo de leyes sagradas que unen la comunidad familiar y aseguran su continuidad.

Esto lo expresa Susana (49 años, cajera de banco, estudiante de psicología social) cuando recuerda las comidas del domingo:

“ Los domingos, todos los domingos, era como un ritual encontrarse toda la familia. Entonces mi abuela, sin tener cansancio de amasar, de hacer sus cosas caseras, italianas generalmente, nos reunía y bueno ... Yo jugaba con mis primos, yo soy única hija y para mí encontrarme con ellos dos era muy importante ... (...) Mi abuelo tenía la habilidad, el talento de tocar la guitarra, que la había traído de Italia, entonces, a la tarde, nos reuníamos todos y ...bueno, él tocaba la guitarra, cantábamos, ... (...) ... toda esa cosa que uno va viviendo de chico y la va repitiendo de generación en generación. También mi mamá y mi papá hicieron reuniones familiares cuando fui más grande y ahora, actualmente, lo que más amo es reunir a la familia y estar con ellos. O sea que para mí lo que se mama en la célula familiar a través de los años se va repitiendo ... (...) ... me parece que la unidad básica que es la familia tiene que ser lo más sana posible, dar el espacio para ... (...) Mi abuelos marcaban la ley, a tal hora se comía y tenían que estar todos sentados, claro, nosotros nos bufábamos por eso, no, pero de alguna manera esto marcó después un hito muy importante, porque también lo repetí y parece tonto esto de encontramos en un horario te da contención ... (...) ... saber que tenía un horario, un lugar, ch. y eso me hizo sentir segura ...”

El día de la reunión familiar, generalmente los domingos, se convierte, como en la navidad, en escenario donde se acumulan los bienes simbólicos, si bien en este caso se ofrecen aquellos bienes cuya elaboración “artesanal” recuerda el trabajo de los alfareros que dejan las huellas de sus manos en cada pieza de barro. Continúa Susana:

“...Era una costumbre, fideos amasados, era una cosa, la abuela los hacía con un fierrito, yo le había preparado unos fierritos que no eran redondos del todo, eran dos pedazos de alambre, más o menos de treinta centímetros pero golpeados de manera que la pasta se, se agarra fácilmente, que no se resbalara. Se hacían todos los domingos, era sacro santo, o tallarines. Los tallarines también, se amasaba la masa en la mesa con un palote, que mi mamá ni palote tenía, tenía un palo parecido a un palo de escoba más o menos de un metro de largo, que era de castaña, era de madera de castaña y en el medio era un poquito más grueso que un palo de escoba y en los bordes un poco más fino que un palo de escoba. Ese palo era de la abuela de mi abuela y que no se sabe si lo había heredado ella, no se sabe dónde diablos fue a parar, pero en la época en que no se usaba en mi casa tenía más de 100 años, seguro, quiero decir que ahora por lo menos tendría 200 años o más... (...) ... lo veo, lo estoy viendo todavía.”

Los asados, a su vez, unen a la familia en un rito que recupera antiguas costumbres de los clanes familiares reunidos alrededor de la ceremonia del fuego:

... lo que me quedó grabado eran los asados de los domingos, en la calle Viel, en la terraza ... Había momentos que lo llamaba a papá, este, Daniel, querés venir a comer un asado? Él siempre decía que sí, entonces agarraba y le decía a la Nelly, a tu abuela: Prendé un poco de fuego en la terraza, que yo voy a Jumbo a buscar carne... (...) ... Nelly con un Clarín hacía unos cartuchos retorciéndolos y prendía un fuego a carbón. Yo venía y ya estaba el fuego a carbones. Si estaba sucia, cosa que no estaba, tiraba un balde de agua, limpiábamos y hacía el asado y ... tu mamá cuando venía por Verne, que en aquel tiempo era mano y contramano, o después viniendo por Asamblea, dice que llegaban a la esquina de Viel allá tres cuadras de casa y sentían el olor a asado ... “ Allá el tata está haciendo asado “. (Pierri, 63 años)

Si el recuerdo está vinculado a la mesa familiar - espacio simbólico de la familia como también de las narraciones que circulan en la familia - es porque, en tanto zona que media entre el espacio privado y el público del yo, es el primer ámbito de conformación del sujeto. Las familias cuentan historias, como vimos anteriormente, el mito del origen, la

novela familiar, la picaresca infantil, historias sobre nacimientos, casamientos y muertes. Narradas de modo casual en las charlas domésticas, alrededor de la mesa familiar, los relatos de familia se producen en forma ritual en las bodas, funerales y fiestas de celebración. Como un album de fotos, cada familia representa narrativamente sus miembros y construye su propio espacio de ficción. Podemos decir, entonces, que es a partir de esta primera práctica discursiva productora de cultura familiar, que el sujeto constituye su identidad.

Capítulo IV
RITOS DE PASAJE

4.1. Un proceso en tres etapas

“ iba viendo los cambios de mis amigos. cómo cada uno se había abierto los caminos...”

(María Cristina, 45)

Como en las sociedades primitivas, también en la nuestra hay un cierto número de ceremonias o rituales que señalan la transición de una etapa o estado a otro, como por ejemplo las ceremonias de bautismo, de quince, de casamiento, de graduación o ceremonias funerales. Estas ceremonias afectan no solo al individuo en particular sino también a los que establecen con él diferentes tipos de relaciones. De este modo, el bautismo no solo anuncia la llegada de un sujeto a la sociedad, sino también el nuevo rol social _ de padre, abuelo, padrino, hermano _ que, a partir del nacimiento, cumplirán los que a él estén vinculados. Esas celebraciones rituales son, como señala Turner, fases específicas de los procesos sociales por las que los grupos humanos se adaptan tanto a sus cambios internos como a su medio ambiente.

Sin embargo , entre las ceremonias y los rituales existe, según Turner una diferencia importante de carácter: las primeras confirman un nuevo estado , los segundos señalan una transformación. Es decir, el rito se distingue de la ceremonia en cuanto el primero indica y establece la transición entre estados diferentes (de lugar, de posición social, de edad) como un proceso de transformación. Es en función de esta distinción que podemos observar en las narraciones de vida, en lo que dimos por llamar historias legibles, dos tipos de redes simbólicas: las que se estructurarían en torno a las ceremonias celebrativas (las fiestas de carnaval, las comidas, los festejos de quince, las fiestas de graduación) y las que se configurarían como ritos de pasaje.

Si las primeras pueden ser definidas como conjunto estereotipado de acciones de carácter cíclico (armar la mesa y el árbol de Navidad, disfrazarse y jugar con agua) o isotopías que construyen el escenario ritual (regalos, pesebre, árbol, mantel), las segundas , a diferencias de estas, comprenden un proceso temporal y un conjunto de relaciones agonísticas, en otras palabras, poseen intriga narrativa.

Debemos el concepto de “ rito de pasaje” al fundador de la etnología moderna de Francia, Arnold Van Gennep (1873-1957). En su libro *Les Rites de passage* (1909), Van Gennep emparenta una serie de manifestaciones que conciernen al individuo en relación a su ciclo biológico vital, su ciclo familiar, como también manifestaciones que conciernen al paso del tiempo, el ciclo de las estaciones, del trabajo y de los días. Según el folklorista, las sociedades se caracterizan por su discontinuidad y el rito de pasaje buscaría recomponer el orden social que es puesta en juego luego de cada nueva etapa del ciclo biológico del hombre. Todas las sociedades ritualizan y marcan públicamente la serie de momentos críticos de transición por los que atraviesa el individuo a lo largo de su vida en el seno de una comunidad (nacimiento, pubertad, matrimonio y muerte). Van Gennep señala que bajo una multiplicidad de formas rituales subyace siempre una secuencia ordenada específica que llama “ esquema del rito de pasaje “ y que se compone de tres estadios : separación , marginación y agregación. La forma y la duración de cada uno varían en relación a lo celebrado, así el primero es más marcado en las ceremonias fúnebres, la tercera en las de casamiento. Este rito acompaña cualquier cambio entre estados distintos (la entrada en guerra de un pueblo, el paso de la escasez a la abundancia) , marca el nuevo acceso a un nuevo status adquirido (tanto si se trata de una posición política como de la pertenencia a

determinado club o sociedad secreta) o la admisión de una persona en un determinado grupo religioso o califica a alguien para los deberes de un culto.

Al respecto, Pierre Bourdieu (1982) ¹ señala que Van Gennep no hizo más que nombrar un rito sin interrogarse sobre la función social que cumple el pasaje. Propone sustituir el concepto de pasaje por el de *legitimación o rito de institución*. Insiste de este modo sobre el poder de las autoridades que a través del rito instauran una división entre los que realizaron el pasaje y los que jamás lo realizarán. El rito de la circuncisión, por ejemplo, no separaría a los circuncisos de los no circuncisos sino de las mujeres y los niños. Según Bourdieu sería menos el pasaje lo que cuenta en el rito que la línea que separa un antes y un después como la que divide dos grupos preexistentes, enfatizando las diferencias sociales, biológicas o las de edad. Así, el rito de investidura del caballero consistiría según Bourdieu en hacer conocer y reconocer una diferencia. El rito obliga al instituido a estar a la altura de su rango. La fórmula que sostiene a la magia performativa de todos los actos de institución se resumiría a “conviértete en lo que sos”. La esencia asignada por la nominación y la investidura adquiere la magnitud de *fatum*.

Victor Turner (1920), que se ha especializado en el estudio de los rituales de etnias africanas, ha retomado la teoría de los ritos de pasaje. Pero de las tres etapas identificadas por Van Gennep, rebautizadas por él como estado preliminar, liminar y postliminar, se detendrá sobre todo en el análisis de la liminar o de marginación.

Si “la primer fase supone una conducta simbólica que signifique la separación del individuo o del grupo de su anterior situación dentro de la estructura social o de un conjunto de condiciones culturales (o “estado”); durante el período siguiente, o período liminar, el estado del sujeto del rito (o “pasajero”) es ambiguo (...) “En esa etapa el sujeto “alcanza un nuevo estado a través del rito y, en virtud de esto, adquiere derechos y obligaciones”, es decir, que se espera de él que “se comporte de acuerdo con ciertas normas de uso y patrones éticos”.² Según Turner, en el rito de pasaje es la fase de liminaridad la que lo distingue de la ceremonia, ya que es la fase que expresa las formas de la conducta asociadas a la transición social. Los ritos que mejor ejemplificarían la transición porque incluyen fases liminares y marginales amplias y marcadas serían, según Turner, los ritos de iniciación, tanto si lo son para la madurez sexual como para el ingreso en algún culto.

Los antropólogos consideran que son los ritos de iniciación de los jóvenes varones de la sociedad del oeste de África los que ofrecen las características específicas del rito. Por lo tanto, es importante que nos detengamos en su descripción de los momentos que lo conforman ya que muchos de ellos serán los mismos que aparecen en las narraciones de vida.

Después de una muerte simbólica, esto es de la ruptura del novicio con su pasado (la infancia o la ignorancia), será un grupo de ancianos iniciados los que, como instructores, tomarán a cargo su educación exigiéndole el cumplimiento de un riguroso código moral. Durante el período de reclusión, los novicios, sometidos a numerosas prohibiciones, reciben la revelación de un saber (mitos, costumbres) sobre la sociedad que los acogerá y adquieren un nuevo esquema de pensamiento y comportamiento. Finalmente, serán dotados de un nuevo nombre e introducidos en un nuevo lenguaje. El conocimiento, o gnosis, adquirida durante el período liminar cambia la más íntima naturaleza del neófito. Las

¹ Bourdieu, Pierre en *Rites et Rituels contemporains*, Segalen, Martine, Paris, Nathan Université, 1998.

² Turner, Victor, *La selva de los símbolos* (1980), Siglo XXI, México, 1999

mutilaciones corporales tendrían entonces por objeto inscribir (dolorosamente) en el cuerpo la memoria de la iniciación, pues el cuerpo es considerado el lugar privilegiado para la comunicación de las gnosís. La iniciación refuerza la cohesión de los iniciados que han atravesado juntos las mismas pruebas (mutilaciones, fases de aprendizaje) en una suerte de lo que Turner denomina “ comunidad “. La etapa liminar culmina con una nueva muerte simbólica (por ejemplo atravesar un túnel con espinas e insectos venenosos o ser sometidos a la circuncisión) a través de la cual el novicio es transformado para alcanzar una calidad más elevada de su existencia. Muere , afirma Turner, al estado de la indeterminación y amorfismo de la infancia a fin de renacer a la vida adulta y a la masculinidad. El ritual enfatiza la forma – lo culturalmente regulado y nombrado – sobre la indeterminación de la liminaridad. Pues el sujeto liminar es en tanto ser transicional, indefinible y en tanto inclasificable (no es niño ni hombre), estructuralmente invisible . Al no tener una realidad social, debe ser recluido o estar oculto bajo una máscaras. Las máscaras utilizadas en los ritos de iniciación, con frecuencia grotescas por sus rasgos exagerados , son producto de una combinación inusual de elementos desgajados de su contexto. (Si recordamos los relatos de Carnaval en el capítulo anterior, tal vez sea atinado considerar el uso de máscaras y disfraces en el carnaval como la recuperación del uso ritual de los vestidos, figurillas y máscaras monstruosas en la fase liminar .) Estas construcciones monstruosas o fantasiosas connotarían la naturaleza polimórfica del iniciado y promoverían a la reflexión. Es en la situación liminar durante la cual los componentes (ideas , sentimientos, hechos) que hasta ese momento han configurado los pensamientos de los neófitos son separados y convertidos en objeto de reflexión mediante un proceso de exageración componencial.

En esta fase se suspende el esquema cognitivo que da orden y sentido a la vida cotidiana y se instaura una antiestructura que revoluciona las jerarquías instauradas, y que, muchas veces responde también a un autodesmembramiento del orden hacia las profundidades subjetivas de la liminaridad. Si en las culturas tribales o agrarias el potencial innovador del ritual liminar parecer haber sido circunscripto al mantenimiento del orden social preexistente, no está ausente el espacio de juego como acción simbólica que transforma (a través de las máscaras y los disfraces) de manera fantástica los elementos de la vida mundana y subvierte el orden de las jerarquías sociales. La reintegración o fase postliminar implicaría, entonces, asumir, después de una fase de reflexión e interpretación, la plena estructura social , es decir un volverse idéntico a los demás miembros de la sociedad.

Turner afirma que la reflexividad liminar de la fase regresiva es necesaria para que la crisis adquiriera significado. El significado es aprehendido solamente si se mira hacia atrás sobre un proceso temporal y cuando se articulan o interconectan entre sí los diferentes momentos. Por lo tanto, el significado es generado por la memoria y a través de la narración. Según Turner, el proceso ritual como el judicial produce narraciones de los hechos; ese componente narrativo de los rituales y acciones legales intenta rearticular los valores en una estructura significativa. (Recordemos que la narración es una actividad reflexiva que busca un saber o “gnosis”).

Para describir este proceso, Turner propone una analogía lingüística que define el pasaje como movimiento unidireccional – no reversible - desde el modo indicativo del proceso cultural a través del modo subjuntivo otra vez hacia el indicativo transformado. Es decir, que el iniciado es desplazado de la estructura social cotidiana del indicativo factual hacia la antiestructura o fantasía festiva del subjuntivo – el mundo del deseo, la posibilidad

o hipótesis : del “ como si “ - de la fase liminar y reintegrado otra vez , como sujeto transformado, al indicativo.

(¿ Sería tal vez arriesgado emparentar ese “ como si “ de la fase liminar, en tanto exposición de fantasías y transformación festiva que permite encontrar un orden y un sentido a los hechos que constituyeron la crisis , con la ficción y la configuración de la trama?)

Es el propósito de Turner de exponer la relaciones dialécticas que existen entre los dramas sociales y los géneros de representación cultural desde el ritual hasta el Märchen . Afirma que, si algunos géneros, particularmente la épica, sirven de paradigma a la narración que informa la acción de importantes líderes políticos, podemos observar como los ritos de pasaje sirven de paradigma a los dramas sociales, ya que ambos comprenden un proceso temporal, relaciones agonísticas y las tres fases antes señaladas.

A partir de esta observación, podremos reconocer como en un conjunto de relatos, la narración de los momentos de crisis o transición en la vida de un sujeto repiten el esquema o paradigma de los ritos de pasaje o los de iniciación.

4.1.1. Peleas con papá

“ y bueno, a partir de ese momento es como que me gané el respeto” (Claudio Gutiérrez)

“...después, un día, me peleé con papá y me mandé a mudar ...” (Antonio Panderi, 59 años)

Observamos una presencia importante de narraciones de sujetos masculinos que son configuradas en base al paradigma del rito de pasaje o del rito de iniciación. En todas ellas el cambio de estado o pasaje es generado por una crisis que se produce a consecuencia de un enfrentamiento del iniciado con la autoridad, generalmente representada en la figura del padre. Estas historias comparten con similares o diferentes características una misma secuencia de acciones que podríamos sintetizar de este modo: a partir de una discusión violenta con el padre, el joven abandona la casa paterna, atraviesa una serie de experiencias (laborales, de aprendizaje) que le permiten pasar de niño a adulto, adquirir un nuevo “estado “(que le permite adquirir mayor madurez, ganarse el respeto del padre, tener empleo, entre otras cosas) y reintegrarse a la familia como sujeto transformado.

Veamos algunos ejemplos.

Juan Carlos tiene 36 años, es tucumano y trabaja como verdulero con su hermano en Buenos Aires y recuerda cómo a los 16 años discutió con el padre y se fue de la casa:

“ y tendría 16 años ..(..)..viste, ya un poco caprichoso, y qué sé yo, por la edad, discutí con mi viejo, agarré y me fui a la casa de un pibe amigo. Este pibe amigo tampoco estaba bien con el padre , viste. decidimos , teníamos plata, nos vamos a Salta...”

Con frecuencia, el que se va lo hace con alguien que está en similares condiciones, con el que integra una especie de cofradía, o “ comunidad “ en términos de Turner y atraviesa una etapa, si bien no de reclusión sino, al contrario, de salida al mundo, pero similar a lo que él define como modo subjuntivo: el de poner a prueba sus fantasías de cómo conseguir trabajo, ganar dinero y ser independiente. Juan Carlos y su amigo se emplean en una estancia a arrancar poroto, una empresa que es narrada desde el sacrificio (“ no sabés cómo nos quedaron las manos a la miseria, ampollas por todos lados “) y la ignorancia (“ si

te pagaban por decir así, diez pesos, como el tipo veía que nosotros no sabíamos mucho, nos pagaba cinco”) que se expone en la constante repetición de la frase: “ no sabíamos nada” .

“ Vamos ahí, a un finquero de esos, bueno, qué saben hacer, si no entendemos de esto , queremos trabajar; qué sé yo, el tipo nos vio buen onda, nos tomó. Ibamos para allá, era para arrancar poroto, no sabíamos nada...”

Se quedan a dormir allá, a campo abierto y por la noche se le aparece una víbora cascabel de dos metros de largo que los paraliza de miedo. Su presencia amenazante los decide a regresar a la casa “ con la cabeza gacha” en señal de arrepentimiento del que comprende que se ha lanzado a una alocada aventura. Si seguimos la analogía de Turner, del que regresa al modo indicativo después de pasar por el como si . De ese modo, la anécdota más que enfatizar el grado de peligrosidad del animal, demuestra , sobre todo , como ese peligro no depende tanto de su naturaleza dañina como de la ignorancia (“ era común que todos los años, digamos, mordían a una infinidad de personas “) e inconciencia de ambos jóvenes que los expuso a él. Así lo expresa las palabras de la madre, que cierran la historia:

“ pero hijo, mirá si te mordía la víbora ahí y chau, te morías ...”

Claudio tiene la misma edad, es gerente de ventas y narra un episodio similar. A los 16 también se enfrenta con el padre, una persona muy autoritaria, golpeador y alcohólico que en el 76 era policía y, según el hijo, “ estaba muy amenazado por los Montoneros”. Su acto de rebeldía consistió en abandonar el colegio para ponerse a trabajar. A diferencia del anterior, el pasaje o transición no se realiza por la decisión de irse de la casa aunque sí en un enfrentamiento con el padre. El sujeto narrador transita por caminos diferentes, al comienzo persigue un intento de justificar la conducta del padre, como en otras narraciones de vida, aludiendo a su infancia:

“ mi papá era una persona qué sé yo, no tuvo a la mamá, no tuvo al papá, no? Se crió solo, con el tío. Es más, tenía un hermano, lo separaron del hermano, o sea sin amor, creo yo, eso es lo que creo, que mi papá, pobre, se crió como pudo y nos ido-lo que pudo y nos transmitió o que pudo”)

Intenta construir de alguna forma una imagen pública favorable. Por ese motivo también, subestima su decisión de dejar de estudiar subordinándola a una conducta social legitimada, es decir como un acto de rebeldía propia de la adolescencia. Sin embargo, de a poco, accede a astillar esa imagen de “ ídolo” y de “ Superman” y el discurso adquiere un implosivo registro bélico:

“ nunca se sentó con nosotros, nunca escuchó un partido con nosotros, nunca compartió música con nosotros , siempre estaba todo mal. Y bueno, viste, llega un momento en que lo querés matar. Así lisa y llanamente lo querés reventar...”

Si bien desde ese momento el relato va revelando la personalidad violenta del padre, también revela la incapacidad de revelarse contra él (“ yo sentía que era Superman y que no iba a poder hacerle nada”) como también la de exhibirlo tal cual es. Por lo tanto hay un intento constante de remendar cada escena de violencia:

“...mi papá siempre anulándonos, sin querer, te vuelvo a repetir, sin querer, no era

un tipo de, que lo hacía porque era un mal tipo, porque le salía, era así ...“

Finalmente, el relato adquiere tal tensión dramática que el enfrentamiento de Claudio con el padre se vuelve, para el lector, imprescindible y, por ese motivo, justificable. Otro modo de justificar su propia conducta es contraponerla a la pasividad del hermano que prefiere cerrar los ojos y “ hacer de cuenta que no pasaba nada “ cada vez que era martirizado por el padre a causa de su miopía. (Obsérvese la relación metafórica entre la causa que motiva la agresión - ser corto de vista - y la reacción de la víctima - no ver -.) En oposición, él “ grita si tiene que gritar” y hace “si tiene que hacer”. Es así que el cambio de estado lo consigue cuando en una pelea el padre pega a la madre – escena que es descrita de modo totalmente elusivo - , y él interfiere en su defensa asumiendo de pronto un rol distinto al habitual . El sujeto fabula una narración en la que se han invertido, de manera intempestiva y casi inexplicable – hay pocos indicios que permiten descubrir cómo se operó el cambio - los roles: deja de ser el niño para convertirse, sino en el padre (lo amonesta como tal: “ si volvía a hacerlo yo iba ... o sea, íbamos a tener una charla adulta”), en alguien que puede subordinarlo. El pasaje de niño a adulto se ha realizado, él mismo se encarga de enunciarlo: “ a partir de ese momento es como que me gané el respeto “, “ corto con el Superman ,que no existía”, y toma conciencia de “ que era un hombre de carne y hueso “.

También Antonio (59 años, formoseño, criado en una chacra) centra su relato de pasaje de niño a adulto en las peleas que entabla contra la autoridad que asume identidades diferentes (el padre en la casa, el patrón en los trabajos, el cabo en la conscripción) en pos de lograr independencia (“ yo no quiero trabajar más acá ni vivir más acá, Yo voy a ser independiente”) y tras las que siempre “ se manda a mudar” . Los diferentes momentos de su iniciación se relacionan por un lado, como en el relato de Juan Carlos, con el aprendizaje. El aprendizaje responde a la adquisición de competencias en diferentes oficio (carnicería , panadería, fabricación de ladrillos) como también de las asociadas con la virilidad (aprender a degollar, matar y domar animales). En segundo lugar, con la exhibición de esa virilidad heroica a través de hiperbólicas peleas que legitiman su investidura de “ Hormiga colorada” del “que no respeta a nadie”:

“ lo mandé al diablo y lo mandé a la m... ,le tiré sillas y todo en la cara ...”; “ agarré la boquilla y le saqué la traba que tenía y tiré todo y rompí como mil adobes ahí ...(...) agarré un facón que estaba ahí . me enderecé. saltó mi hermano. Enfrenté a mi hermano también .Vino mi tío y también lo corría a él. vino otro tío político y también, y otro y lo mandé al diablo también“ ; “ ... cuando sacó la jineta le pegué una trompada en el ojo. lo mandé del otro lado”.

4.1.2.. Ritos de legitimación

“ y me fui arriba y grité ¡eh, che , llegué! y todo el mundo miraba y todos golpeaban las manos para decir ve, que llegó por fin. Y qué tenía, 8 o 9 años, todavía no tenía el botón en la bragueta y después cuando empecé a ganar plata me hice el pantalón y me empecé a hacer hombre...” (Vito De Nichilo. 72 años)

En muchas narraciones, el rito de iniciación marca el acceso a un nuevo status adquirido, es decir la admisión de una persona en un determinado grupo (por ejemplo, el de los adultos) o comunidad. Es en este sentido que podemos pensar en los ritos de legitimación o institución propuestos por Bourdieu. Si bien también en estos relatos el sujeto debe pasar

una serie de pruebas , las historias no parten de una pelea sino del deseo de pertenecer a determinado grupo . Veremos en ellos que parecería contar menos el pasaje que, como señalaba Bourdieu, la línea que separa a los que acceden al nuevo estado y los que no. La narración exhibirá la conducta del sujeto instituido exhibirá de ese modo un comportamiento que responde a su investidura o nominación .

La narración de Vito (72 años) es la que mejor ilustra la adquisición del estado adulto cuando a los nueve años el hermano le enseña a “ desfajar la vela” del barco. Para que aprendiera a trepar, le coloca , cada vez que tiene hambre, un pan en lo alto de

“ dice: ¿tenés hambre?. Bueno. si querés el pan te lo voy a poner arriba y vos te lo vas a buscar.”

Dos veces intenta subir pero siempre se cansa a mitad de camino, solo la tercera lo logra:

“ agarré y me fui solo. así, despacito y llegué arriba y cuando llegué y agarré el pan, no te quiero decir.. Empecé a decir fuerte porque estaban los demás barcos: ¡ch, yo llegué! Eh. sonno arrivato a la penna! Y todo el mundo miraba y golpeaba las manos para decir, vos, llegó por fin. Y qué tenía. 8. 9años. todavía no tenía el botón en la bragueta. Después me hice el pantalón, cuando empecé a ganar plata y me empecé a hacer hombre. “

El narrador repite la acción de no saber y aprender , la fórmula “tenés que” (“la red la tenés que envolver vos y bien puesta porque después tenés que largarla otra vez y ahí también tenés que aprender a tirar “) que dan cuenta del proceso de aprendizaje . Dicho proceso, realizado en tres etapas: saber de acción (se imita al que sabe), saber verbalizado (el saber es explicado), saber formalizado (la práctica es reconocida y el iniciado es instituido), exige a su vez el cumplimiento de ciertas conductas propias del estado adquirido, en esta caso el de adulto y el del oficio.

Este tipo de relato , que podríamos llamar de institución, en contraste con los anteriores, no es propio solo de los hombres sino de todo aquel que cuente cómo ha accedido a un nuevo estado . Sin embargo, como el acceso de las mujeres a actividades profesionales u oficios remunerados es tardío , no es frecuente encontrar ese tipo de relato en sujetos femeninos . Las mujeres refieren sobre las actividades de crianza, cuidado y educación de los niños a las que están circunscriptas, para las cuales no requieren mayores ritos de legitimación . Y también el acceso al área pública se iniciará en función de esas mismas actividades “ específicamente femeninas”.

Veamos la siguiente narración. Yeya (80 años) cuenta cómo a los dieciocho años la nombraron maestra en una escuelita rural en Santo Pipó en Misiones. Asombrosamente sin embargo, las pruebas de iniciación que relata están de algún modo asociadas más a la virilidad que a una profesión asociada culturalmente a la mujer: debe atravesar el monte a caballo, hacer frente a los peligros, a las leyendas del lugar (se anima a ir al monte cuando silba el yasí yateré) , a las amenazas (“ un día de estos uno le va a dar el vuelto”), en suma, pruebas de coraje que la invisten de características épicas o heroicas. Como tal, no puede estar ausente el caballo. El primero que cabalga en una yegüita tuerta, con ella debe atravesar el monte:

“ tenía que atravesar el monte en picada abierta a machete de este tamaño, de por lo menos un kilómetro de bosque así virgen . Y después salía otra vez al camino de yerbal, de plantación..(..) esos días de lluvia y de tormenta. de los rayos en el monte vos no sabés, es una cosa espantosa , y yo y mi caballo..(..) ..Una vez yo venía con la yegüita y ella de repente se empaca, no quiere seguir más y

miro así y veo la coral enroscada como un elástico, como para saltar. La iba a picar a ella y no quería seguir. Yo retrocedí , esperé un rato y despacito volví y ya no estaba más.”

Recordemos que, según Turner , la etapa liminal culmina con frecuencia con una muerte simbólica, esto es atravesar un túnel con espinas e insectos venenosos a través de la cual el novicio es transformado para alcanzar una calidad más elevada de su existencia.

Su segundo caballo da cuenta ya de su competencia adquirida porque ya no es yegua sino el caballo del comisario, un “ caballo enorme, negro, así de alto”. Pero si bien la narración describe como ella cabalga en él no escatima describir las propiedades femeninas de la jinete: “ me iba con mis zapatos, unas sandalias así de altas puestas en los estribos, solo una chica de 19 años puede hacer esto”. Pero es esa condición de mujer la que hace peligrar su vida a la vez que le exige hacer gala de más habilidades heroicas. Es así que el caballo costalea, cae de costado y al levantarse sale desbocado. Por un milagro, esos tacos no se enganchan en el estribo : “ no era la hora, yo siempre creo en el destino por eso”. Renguea hasta la casa más cercana donde elogian su coraje.

De todos modos, el relato no puede dejar de describir las actividades “ femeninas”: narra como crió a sus hermanos (“ porque a la Negra y a la Joya las crié yo”, “ era como la mamá”) y, tal vez en un intento de construirse a imagen de quien representara el ingreso de la mujer en el ámbito público, Eva Perón, cómo gastaba su sueldo en cosas para los alumnos (“ le compré alpargata a este, guardapolvo al otro, una camisita a este porque hacía frío”).

Otras narraciones de sujetos femeninos aporta otro tipo de experiencia de pasaje . Si bien este se basa también en la separación voluntaria por parte de la iniciada del ámbito familiar, esta no es producida a consecuencia de una pelea (sin bien , la genera).

María Cristina tiene 47 años y nació en Zárate. A los dieciocho años decide hacer el primer año de la carrera de abogacía en Buenos Aires. Cuando se lo plantea a los padres, recibe una rotunda negativa:

“ no me dejaron ..(...) .. dije que me quedaba aunque no me dejaran y busqué un pensionado universitario...(.) Y me quedé. Pero mis viejos me cortaron los víveres.”

La elección de Buenos Aires implica para muchas mujeres que viven en el interior del país, no solo la posibilidad de “crecer” (“ yo quería crecer “) sino del pasaje de una identidad adscripta a una adquirida. O sea , pasar de ser miembro de una comunidad y acatar los mandatos sociales a ser individuo de una “sociedad “ con poder de elección.

Patricia tiene la misma edad y refiere una experiencia diferente; ella reside en Buenos Aires y decide irse a los 20 años a trabajar a Río Turbio. Su evaluación se la siguiente:

“ la decisión de cortar los lazos, independizarme ...(.) no tener la comodidad de mi casa, que mi mamá se ocupara de todo, fue el gran aprendizaje que tuve “

Las pruebas de iniciación son similares a las que atraviesa todo inmigrante que busca su integración cultural (luchar contra el desarraigo, compartir códigos culturales diferentes , formar nuevos grupos de sociabilización, etcétera).

4.1.3. Ritos de inmigración

“ Mi papá vino a los doce años, vino solito ya que su familia llegó después. Venían con la intención de lograr una vida mejor, como ellos decían, para hacer la América, ya que en Italia las cosas no estaban bien. “ (Maximina, 68 años)

Las narraciones de inmigrantes narran la historia de vida de sujetos estigmatizados que despliegan lo que Carmel Camlieri (*Stratégies identitaires*, 1990) llama “ estrategias de identidad que combinan sentimientos a la vez de resistencia y de resignación. Dichas estrategias implica la mayoría de las veces aprender el idioma castellano , trabajar arduo, luchar por la casa propia y familiarizarse con una nueva cultura. Estas estrategias funcionarían de alguna forma como pruebas de iniciación de una historia de pasaje (de una identidad cultural a otra) que espera ser confirmada (ser integrado a la sociedad).

Sin embargo, no siempre las historias dan cuenta de la transformación , ya que muchas veces, cuando la identidad culturalmente más fuerte es la de origen, no se produce dicha integración. En este caso, el relato del iniciado se demora en la etapa preliminar : la narración se instala en el período de su vida anterior a la partida. En este caso parecería como si el narrador hubiese “ fracasado “ en las pruebas de iniciación – o integración cultural – y mantiene, por lo menos a través de la narración, su cultura de origen. Sin embargo, ¿podemos hablar de “fracaso”? ¿ Acaso no podemos afirmar que ha completado el rito si el iniciado, aun cuando “regrese” - simbólicamente - a su cultura de origen, solo puede hacerlo desde su nueva identidad, la de emigrado ?

En todo caso, lo que nos interesa es observar como las historias de inmigrantes varían en la forma y en la duración de la narración de cada una de las etapas (separación de su cultura de origen, marginación o travesía hacia el nuevo país, agregación o integración en la nueva cultura). Si recordamos que, en relación a lo celebrado en los ritos, la primera es más marcada en las ceremonias fúnebres y la tercera en los casamientos, podríamos armar una suerte de analogía. De este modo, las narraciones de inmigrantes que se demoran en la etapa de separación funcionarían como llanto fúnebre, las que celebran la agregación, como ceremonia de enlace cultural. En ambos caso, la etapa transicional estaría representada a través del viaje en barco, un verdadero espacio liminar, como en la narración e Ibañez ^{Bello} italiana, 73 años):

“ El barco se llamaba “El Diulio”. Un barco que hacía su segundo viaje. Nosotros íbamos en tercera, o sea que estábamos abajo en el agua, debajo de todo. Porque si no podíamos ir, un viaje era muy caro en esa época. Era un barco hermosísimo. Pero, ¿qué pasaba? Mi mamá tenía 29 años cuando vinimos, era joven y se sintió mal durante todo el viaje. Todo el viaje devolvía y devolvía. La comida, decían, era igual para todos pero mi mamá todo lo que comía lo devolvía. Se sentía mal, lo único que comía era fruta. Ella conocía a uno de los cocineros y yo había aprendido a ir y todos los días iba a buscarle comida a mi mamá. Le subía la comida por una escalerita, eran cuchetas y las cuchetas eran altas. Mi mamá en cuanto se movía ...ni al baño podía ir, había como unas escupideras. Y yo con los años que tenía me encargaba de cuidar a mi hermana y llevarle comida a mi mamá ..”

“ Estábamos mezclado, había italianos, españoles. El barco era enorme, no sé cuántas personas iban. Conocía a una española recién casada que iba en primera, no sé si bajó o que nos vio a Rafaela y a mí y nos dijo: ¿quieren conocer arriba? ...(...) ...era una chica joven, una rubia preciosa. Le habíamos causado gracia y nos venía a buscar todos los días y nos llevaba arriba. Entonces vimos la pileta de natación, el cinc...”

Una noche me acuerdo se empezó a llenar de agua el buque donde estábamos nosotras. Se había roto un ojo de bucy. Después lo arreglaron...(...) Porque estábamos en tercera y si llegaba a pasar algo los que primero nos moríamos éramos nosotras. “

El relato es significativo. El espacio del barco es simbólico (como suele serlo en muchos relatos o en las películas al tipo de "Titanic"), instaure claramente niveles sociales que son representados a través de los niveles del barco: un abajo, en el subsuelo del mundo poblado de cuchetas y escupideras donde se sobrevive, y un arriba, donde hay cine y pileta y se viaja y vive con placer. El mundo de arriba es pródigo, en el de abajo se sufren penurias. El de arriba está más cerca del cielo, el segundo de la muerte (Porque estábamos en tercera y si llegaba a pasar algo los que primero nos moríamos éramos nosotros). El único eslabón entre ambos espacios dicotómicos lo cumple la narradora que va de uno a otro recorriendo el espacio transicional que separa la mujer enferma de una "preciosa", o sea, la que pelea contra su estado de la que exhibe una identidad libre de conflictos.

La "agregación" siempre es costosa, como todo iniciado, el inmigrante debe pasar por duras pruebas antes de ser aceptado. Tanto Ibañez ^{E. U. E.} como María recuerdan la primer prueba, la revisión médica:

" Ahí nos tenían que revisar para ver si estábamos enfermos. Me acuerdo que los ponían a todos ahí, los hacían bañar, lavar, no sé cómo explicarte, era como un lugar para ver si estábamos limpios, prolijos, si no teníamos piojos. Yo me quedé con un miedo bárbaro porque la gente iba pasando, los iban bañando, revisando la cabeza. Y si tenías piojos no te dejaban pasar, porque claro había que viajar 15, 20 días en un barco, imagináte, la gente tenía que subir pulcra y prolija. los chicos también. "(Ibañez)

" ...pero un paso anterior era pasar por la revisión médica . Ahí estaba la delegación sanitaria argentina que exigía estar perfecta, una persona debía tener los estudios perfectos, tenía que estar sana. Nos hicieron radiografías, análisis de todo tipo a mí y a la nena. Pero tuvimos que hacer la revisión dos veces más porque decían que tenía algo en los ojos como conjuntivitis, pero yo nunca tuve conjuntivitis. para mí era el marco del viaje..." (María, 76 años, italiana)

Ser revisado implica cumplir una serie de condiciones, muchas veces planteado como la necesidad de " aprobar un examen ". La integración, como veremos enseguida está planteada en términos de aprender y pasar, victorioso, una serie de pruebas. Por eso, muchas veces la narración asume forma de Bildungsroman o novela de formación. Otra prueba por la que debe atravesar es por el despojo de sus bienes : concretos, es decir de los objetos que constituyen su " dote", y simbólicos, es decir del idioma. Al respecto, son ilustrativas las siguientes narraciones :

" El lío no era tanto hablar sino entender lo que la maestra explicaba porque mi mamá y mi papá no me podían dar una mano, ellos no tenían escuela. Mi mamá aprendió a firmar porque cuando vino hacia la cruz..." (Juan, 74 años, italiano)

"llegamos al puerto de Buenos Aires y yo como nunca había salido del pueblo, no sabía hablar. Entonces sentía que arriba del barco me llamaban, pero yo pensaba que era del barco y no, me llamaban de la aduana. Es que yo había hecho un viaje tan mal, cuando llego ... no conocía a nadie. Todos los parientes se llevaban a la gente. Eramos mil quinientos inmigrantes!! Habíamos desembarcado a las seis y eran las once y todavía seguíamos ahí. (...) Me mandó a llamar mi papá pero me dicen " tu papá no tiene nada, ni un tenedor" Me quise morir, yo había llevado unos cuantos tenedores de mi pueblo, los tenía en el baúl..." (Emilia, 74 años, italiana)

Los baúles de Emilia, objetos simbólicos de la abundancia de origen (estaban llenos de provolone, jamones, higos blancos) habían llegado antes y fueron abiertos cuando ellos no estaban y les habían robado todo. Los relatos convierten a Buenos Aires en un espacio inhóspito, en el espacio de la carencia, del despojo, del engaño, de la amenaza, el sacrificio, la enfermedad :

“ El día después fue la sorpresa más grande que yo recibí en mi vida. A la noche no podía dormir porque había muchos mosquitos, y yo no los conocía ...(...) había barro por todos lados con los chicos chicos, no conocía a nadie. La primer noche empezó a llover y había un agujero ahí en el techo, ¡ mamá mía cómo lloré! Y, bueno, después me empecé a enfermar, me empezaron a operar” (...) No había pan, para comprar un kilo de pana, yo estaba embarazada, había cola, porque los panaderos paraban, quemaban todo ...(...) Para comprar papas había que salir a las cuatro de la mañana ...”(Emilia)

“Sabés lo que era salir a la calle y en vez de ver el mar y las montañas ver toda la calle llena de sapos y de musgo verde sucio? Estaba toda el agua podrida, estancada.” (Ibañez, 73 años)

“(en Buenos Aires) teníamos una pieza cuatro por cuatro, con una cocina que compartíamos con una señora de raíces italianas pero que era de acá.(...) un día, ella tenía unas macetas que en realidad eran tarros, la vi tirar de golpe todos esos tarros en el patio que compartíamos ...ella hablaba y yo no entendía...un día cuando empecé a entender algo -, yo ya entendía algunas malas palabras - y me decía: italiana roñosa, para qué viniste acá. Perón te trajo...” (Maria, 76 años, italiana)

En oposición, y tal vez como tabla de salvación, los narradores se aferran al recuerdo de su patria, a la que suelen fabular como espacio pródigo en alimentos (“teníamos trigo, había muchas higueras, había plantas de naranjas y lo que había de hermoso eran las uvas... me acuerdo que venían mujeres que se sentaban ahí y cantaban y encajonaban la uva, la ponían adornada en racimos ...”) o como escenario de las fiestas que afirman la identidad comunitaria, aún si esa patria estuviera sumida en la guerra:

“ Compré para mi vestido de casamiento - me lo venían a pedir prestado - el género de contrabando porque no teníamos nada, no había nada y para comprar las masas y todo, yo tenía un tío que lo hacía, todo de contrabando..(...) me casé un lunes, porque yo pensé que iban a trabajar, pero resulta que todos vinieron ..(...) yo tenía tres cuerdas desde donde salía vestida de novia para ir a la iglesia, porque iba caminando, hacía un frío y había nevado tanto esa noche, así había de nieve y todos me vinieron a ver. Y se hizo la fiesta. Había licores, todo eso...” (Ibañez)

9. 10. 11.

Los relatos que enfatizan el estado de agregación están abocados a exponer los resultados de una integración satisfactoria, esto es la de demostrar que pasaron las pruebas. Por lo tanto, urden estrategias narrativas que se vuelven “ identitarias” en la medida que están centradas en señalar la adquisición del inmigrante de un nuevo estado.

En primer lugar, esa adquisición es lograda a través de una familiarización con los nuevos códigos culturales, marcas, calles, revistas, diarios, canciones y la historia que identifican a la cultura que adoptaron:

“ Cuando vino mi hermano, no sabía el idioma (...) y fue el mejor alumno de la escuela ..(...). En aquella época empezaba en la Argentina el sistema OSE, el sistema de grabado en cuatro colores. Se hacía el Billiken, la revista Para Ti, cuya portada dibujaba caras de mujer un dibujante que se llama Mantiola.” (Juan, 79 años)

“Acá después empecé el colegio, que también era una experiencia porque allá (en Italia) no había ido. Con un poco de burla por parte de los chicos porque no sabía el idioma, pero por suerte lo aprendí rápido, lo aprendí al toque. (...) En el colegio tuve una buena experiencia porque a pesar de no saber, digamos como otros chicos que ya habían nacido acá, era bastante buena alumna porque me gustaba aprender. Siempre recuerdo que en segundo grado salí premiada por una composición sobre Sarmiento. Nunca me voy a olvidar esa experiencia porque una vecina fue a quejarse a la maestra cómo una tana podía haber salido primera en ese escrito... Nunca me voy a olvidar de la maestra, la señora Gallo, que le dijo: *No tiene nada que ver una cosa con la otra, la redacción de la chica es excelente.*” (Dominga 75, italiana)

Y en segundo lugar, a través de una sustitución de bienes: el despojo de su lengua es reparado por el aprendizaje de la nueva lengua, el despojo de su dote por la posesión de una casa propia.

“...no entendíamos las leyes de acá, viste ... hicimos una casita de madera ... terminamos la casa yo y mi señora, los chicos eran chiquitos.. Y cuando fueron creciendo le dije a mi señora vamos a tratar de comprar un terreno para hacernos una casita..” (Nicola, 74 años, croata)

“Yo vine y no sabía nada, no sabía hablar no sabía jugar. Después mi casa se llenó de amigas... A pesar de que estuvimos mal de chicos, yo quiero tanto a la Argentina; yo tuve mi marido, mis hijos y mi casa acá. Por más que haya nacido en Italia, yo me quiero morir acá.” (Ibañez)

Como podemos observar, la descripción de los lugares - el de origen, como es el de la tierra natal; el de transición, como lo es el barco y el de arribo, como lo es el país al que deben integrarse - cumplen una función predominante en la narración, de tal manera que convierten al relato identitario en relato de espacios.

4. 1.4. Ritos de iniciación

Otra serie de relatos de iniciación parecería partir de una cierta crisis existencial. En estos casos, la narración también se demora en lo que Turner denomina etapa liminal y en las pruebas que el iniciado debe atravesar en una suerte de viaje o aventura interior. Encontré este tipo de narraciones solo en sujetos masculinos, generalmente jóvenes. Estos relatos se construyen - como vimos en el capítulo 4 - en base a una secuencia de acciones “de película”, es decir acciones que comparten la violencia y vertiginosidad del cine de acción y repiten el esquema de los ritos de pasaje (separación del estado presente de identidad a partir de una crisis, transición o liminalidad , incorporación al nuevo estado de identidad).

Cuando a Ignacio (32 años, empresario) se le pide que hable de su vida, decide contar cómo su vida cambió a partir de los dieciocho años cuando es víctima de un asalto. (De todos modos, no queda demasiado claro la dimensión del cambio, ya que, si bien decide no entrar a la Escuela Militar, no modifica su ideología, y la ruptura con la novia se produce porque ella lo deja. Más que un cambio, entonces, el relato parecería ilustrar el camino de retorno y reinserción en la familia.) El asalto - le quieren robar el auto y él se defiende- es descrito como una escena digna de película. Así, solo cuando sigue

manejando después de la huida de los asaltantes, toma conciencia de que está herido (y bastante) :

“me doy cuenta de que me habían clavado en el pecho y me habían cortado en las piernas y ...me atravesó la pleura, me llegó a un centímetro y medio antes del pericardio, del corazón. Tuve hemorragia pleural, neumotórax, me cortó el cuádriceps y el recto. “

La minuciosa y terrible descripción, propia de una lección de anatomía, y como tal , si recordamos el cuadro, parecería realizar la disección (“ me tenían que abrir todo”, “ me cosieron”) de su propio cuerpo. Tal desmembramiento recuperaría las antiguas prácticas rituales de la mutilación que inscribían , dolorosamente en el cuerpo –lugar privilegiado de la gnosis – la memoria de la iniciación. A la vez también la repetición de la alusión a la muerte (“ estuve internado y pensaban que me moría” “ pensaban que en cualquier momento me moría por la hemorragia “) de la que se salva por milagro parecería describir la ruptura con su pasado (“ el tema es cómo cambió mi vida”) y remitir a la muerte simbólica del iniciado . Su rehabilitación posterior junto a un chico enfermo de leucemia , parecería recuperar los lazos de cohesión que el iniciado establece con otros que atraviesan similares pruebas :

“ dábamos lástima porque yo no podía moverme y el otro pobrecito estaba cada vez más flaco”

Lentamente, Ignacio va experimentando transformaciones en su personalidad, pasa de ser agresivo a sufrir depresiones a causa de los ansiolíticos que le suministran, hasta llegar finalmente a lo que se acercaría a un equilibrio interior (“ empecé a reaccionar con más tranquilidad ante las cosas”). Intenta estudiar pero no tiene plata para pagar una universidad privada y la pública no le convence (“ era un asco, todo lleno de carteles, estudiantes crónicos”), por lo tanto decide buscar trabajo para demostrarle al padre que “ se puede mantener y valer por sí mismo “.

El trabajo – como vendedor de ollas de una empresa americana- es descrito en términos de iniciación. Son varios los indicios que remiten a ello: la formación , en términos de Turner, de una “ comunidad” de iniciados (“ nos terminamos haciendo amigos, además eran historias muy parecidas porque Hernán también se había pelcado con el padre y se había ido a buscar laburo “); la presencia del iniciador, “un vendedor , un tutor que la tenía reclara y te acompañaba a todas las primeras ventas”; el aprendizaje que adquiere en la práctica (apuntar a los que tienen mayor poder adquisitivo como también reconocer su aversión contra los homosexuales), la iniciación a un tipo de lenguaje, el “ speech “ de venta .

Es interesante observar como la descripción de la escena iniciática en la que se les presenta el producto que deben vender, remite tanto a la magia (“ abre el bolso, saca un paño, abre el paño y saca cuatro cacerolas”) como a la de una exposición bélica. Ambas isotopías remiten a una iniciación. Si la primera recuperaría ritos tribales de los sacerdotes iniciados, la segunda aquellos asociados a la adquisición de la virilidad tal como es concebida en el cine de acción. a través de las armas:

“ entonces nos pregunta: “ quién se imagina qué hay acá adentro, una bomba?” “ como que nos iba a vender una arma nuclear. que íbamos a ser traficantes de armas” “ te sentís como esos vendedores que hay en EEUU y en las películas y que terminan siendo asesinos en serie”

Por otro lado, nada nos impediría emparentar también ese despliegue de fantasías alrededor de las ollas generado por la dialéctica entre el ser y el parecer con el “ como si “ de la fase liminar, propio del modo subjuntivo, en términos de Turner.

Finalmente, la fase postliminar se inicia con otro accidente que narrado también con el vértigo y la desmesura inverosímil del cine de acción (ver capítulo A). Ignacio choca con el auto, se pelea con el padre en la calle y se va a vivir con un amigo. Sin embargo, será otra muerte la que lo reintegre definitivamente a su familia, esta vez la de su amigo que muere mientras practica windsurf con el padre. Esta muerte simbólica produce su reinsertión en el ámbito familiar e Ignacio termina de este modo su relato:

“ y mis viejos me perdonaron y nunca más se volvió a hablar del tema, nunca ni siquiera en joda, qué cosa, no. Así terminó la historia del auto. Después me llevaron de vacaciones con ellos y nunca más se habló del tema. “

También Juan Pablo (23 años, estudiante de sociología), realiza un viaje al sur que parecería ser una especie de descenso a las profundidades sí mismo. La decisión obedece a una crisis “ existencial “ que llama “ un descontrol de su vida “, problemas de trabajo , peleas con los amigos , estrés. La presencia de ciertos elementos que remiten a los ritos de iniciación, nos permite considerar el viaje como etapa liminal de autoexclusión de la comunidad . Parte de ella casi con las manos vacías (“ no me llevé ni música ni libros, llevé ropa y alguna que otra boludez “), es decir dejando todo aquello que lo une con su pasado .A partir de la ruptura con su vida anterior ingresa en una cofradía de amigos o “ comunidad” con quienes decide continuar el viaje por el Bolsón , narrado desde las penurias por las que debieron atravesar, como el hambre o las inclemencias del clima. Una caída que le produce un dolor muy grande en el brazo y lo acompañará durante todo el viaje, parecería remitir, como en el caso de Ignacio, a la memoria de la iniciación que se inscribe en el cuerpo del iniciado. Sin embargo esa iniciación adopta en el relato de Juan Pablo otras formas de inscripción , recurrentes en las narraciones de los jóvenes: el alcohol y el posterior vómito y el uso de alucinógenos. Así describe Juan Pablo a sus amigos: “ lo más divertido era ver ..(..) cómo vivían como en un mundo irreal que era su propia realidad y todo bajo el (efecto de las drogas) “

El viaje, que finaliza en una fiesta con a gente del lugar (“ yo me sentía como si estuviera en una fiesta india de otro siglo”), le permite sobre todo, y acá está el peso de la iniciación , adquirir un saber o gnosis. El descubrimiento de otras culturas (la mapuche, la hippie) le permite el regreso a la propia:

“ si (los hippies) fumaban o tomaban otra cosa era lo de menos, pero su forma de ver la vida nos parecía que estaban locos, ahí apartados de todos pensando que tenían un mundo”

“ y a mí me impresionó mucho la pobreza; eran todos cuartos que no tenían absolutamente nada..(..) y era realmente pobre. nunca había estado en un lugar de pobres y fue un choque cultural muy fuerte..(..) no soportaba la idea de ser yo un turista que iba con plata..(..) Mi primo y mi amigo

querían quedarse. pero yo no lo soportaba... sentía vergüenza porque personas vivieran así, y comparé como yo vivía y preferí irme “

4.2. Repetición y transformación

De este análisis de los relatos en función de ritos de pasaje, podemos derivar dos observaciones.

En primer lugar, vemos que la organización de este tipo de texto narrativo repite las secuencias narrativas que definen los relatos tradicionales señalados por Propp. Podemos reconocer en la sucesión de las fases del rito de pasaje las cinco funciones básicas que sintetizan dichas secuencias : situación de equilibrio inicial, proceso de ruptura , constatación de esa ruptura, búsqueda de una solución y restablecimiento del equilibrio inicial. Es decir que en ambos recorridos, lo que caracterizaría al relato no es solo la sucesión lógica de las acciones sino su transformación. Si recordamos que de los diferentes tipos de transformación (de oposición, de conocimiento) que existen en los relatos , en los ritos de iniciación, al igual que en las novelas de formación, parecerían predominar las de conocimiento o gnoseológicas . De alguna forma, sería el rito de pasaje la estructura mítica arquetípica de las novelas de formación o *Bildungsroman* como también de la autobiografía en general. En ambas es frecuente que el pasaje del narrador y protagonista de una situación de “no saber” a otra de “saber” sea el elemento más importante de la narración.

Esto parecería contradecir lo que señala Georges Gusdorf considerado para algunos, como James Olney, el precursor de la teoría y la crítica de la autobiografía de nuestro tiempo. En *Conditions and Limits of Autobiography* (1956) señala que la autobiografía, como “ conocimiento consciente de la singularidad de cada individuo” , nace en occidente a partir de la revolución copernicana . Como tal, esa singularidad y la conciencia de saber “ que el presente difiere del pasado y que no se repetirá en el futuro “ (representación simbólica del tiempo como flecha), contrasta con las estructuras míticas de la repetición eterna (el tiempo como círculo) de las sociedades primitivas que definen al sujeto solo como una función de la comunidad.

En este sentido es interesante lo que plantea George-Herbert Mead (*Self, Mind and Society*, 1933) , ya que para él la clave del proceso de la socialización societaria moderna consiste en el pasaje de los otros significativos (autrui significatifs) – de aquellos con los que uno se identifica - a los otros generalizados (autrui généralisés)- a los diversos roles de hijo, alumno, etc. Podríamos hablar, entonces, de un pasaje análogo al de las ceremonias de iniciación de las sociedades tradicionales.

A esto podríamos alegar que , si bien las narraciones de vida construyen el relato de una aventura singular, parecerían no perseguir el intento de distinguirse o separarse de la “ comunidad espiritual “ establecida como auditorio , sino de ser legitimado por ella, formar parte de su acervo o código cultural con el fin de perdurar, como todo mito, en su memoria.

En segundo lugar, podríamos preguntarnos porqué los narradores más jóvenes eligen para narrar episodios de vida matrices narrativas como el rito de iniciación que son formas primitivas y ajenas a sus códigos culturales. Turner, tal vez, nos ofrezca una posible respuesta cuando describe dichas formas como paradigmas enraizadas en la cultura que trascienden la aprehensión conciente de valores y normas. Según este autor podría considerarse lo que él llama “ drama social “ , evento de estructura procesal de cuatro etapas (ruptura , crisis, reinserción) , como la matriz experiencial de la cual derivaron

varios géneros culturales como los procesos judiciales, la narrativa literaria y, también, los rituales de pasaje. Este género puede generar otro que lo reemplazaría para erigirse en la forma más eficaz de comunicar determinados hechos en determinada cultura. De este modo, la tecnología y los mass media han generado o transformado las formas narrativas habituales y el relato puede ser configurado al modo de una historieta, un videogame o, como veremos en el próximo capítulo 5, una película de acción.

Capítulo V
LAS FORMAS DEL RELATO

1911 1912 1913 1914 1915 1916 1917 1918 1919 1920 1921 1922 1923 1924 1925 1926 1927 1928 1929 1930 1931 1932 1933 1934 1935 1936 1937 1938 1939 1940 1941 1942 1943 1944 1945 1946 1947 1948 1949 1950 1951 1952 1953 1954 1955 1956 1957 1958 1959 1960 1961 1962 1963 1964 1965 1966 1967 1968 1969 1970 1971 1972 1973 1974 1975 1976 1977 1978 1979 1980 1981 1982 1983 1984 1985 1986 1987 1988 1989 1990 1991 1992 1993 1994 1995 1996 1997 1998 1999 2000 2001 2002 2003 2004 2005 2006 2007 2008 2009 2010 2011 2012 2013 2014 2015 2016 2017 2018 2019 2020 2021 2022 2023 2024 2025 2026 2027 2028 2029 2030 2031 2032 2033 2034 2035 2036 2037 2038 2039 2040 2041 2042 2043 2044 2045 2046 2047 2048 2049 2050 2051 2052 2053 2054 2055 2056 2057 2058 2059 2060 2061 2062 2063 2064 2065 2066 2067 2068 2069 2070 2071 2072 2073 2074 2075 2076 2077 2078 2079 2080 2081 2082 2083 2084 2085 2086 2087 2088 2089 2090 2091 2092 2093 2094 2095 2096 2097 2098 2099 2100

“Me habían terminado de sacar sangre. Cuando terminé de bajar las escaleras me di vuelta y me desvanecí. Entonces vi como si estuviera todo oscuro y yo me veía como una luz blanca que flotaba a través de un túnel hasta llegar a ver toda mi vida como si fueron distintos fotogramas hasta volver a ver la luz blanca y despertarme.” (Guillermo, 38 años)

5. “*Moldear*” experiencias de vida

Si el capítulo anterior estaba focalizado, de alguna manera, en lo que Ricoeur llama “estructuras pre-narrativas de la experiencia”, o sea en la actividad mimética que opera en el nivel de lo simbólico, este capítulo se centrará en la configuración de la narración en base a un saber cultural compartido entre lector y narrador. Se observarán, por lo tanto, los modos de configuración de las narraciones de vida que parecerían repetir lo que podemos llamar, de modo general, formas narrativas de la tradición cultural como la leyenda, la saga, el chisme, la tradición, el cuento, el folletín, etc. Dejaremos para el capítulo siguiente, el análisis del “saber hacer narrativo”, es decir, de la operación de re-figuración que inscribe las narraciones de vida en la dimensión ficcional del “como si”.

En “El texto histórico como artefacto literario”, Haydn White¹ cita las palabras de Northrop Frye² cuando asegura que, cada vez que el esquema de un historiador llega a un cierto punto de comprensión, “se vuelve mítico en la forma y entonces se acerca al poético en su estructura”. Para Frye las ficciones consisten en sublimaciones de lo que él llama “estructuras míticas arquetípicas”, o sea, de estructuras argumentativas pre-genericas (“mythoi”) que derivan de la literatura clásica y judeo-cristiana.

De modo similar, también Haydn White reconoce los “encadenamientos” de la crónica, es decir una suerte de codificación de los hechos que narra en clases específicas de estructuras argumentales a través de la cual obtienen sentido. Los hechos en sí no constituyen por sí mismo relato sino en tanto sean configurados como tal, o sea cuando el historiador transforma una sucesión siempre fragmentaria e incompleta de hechos en una historia considerada como un todo. Ningún hecho, afirma Haydn White, es intrínsecamente trágico o cómico: solo puede ser concebido como trágico o cómico de acuerdo a cómo es configurado en relato. La elección, por lo tanto, de un determinado tipo de configuración o encadenamiento de hechos, responde a la interpretación que el historiador hace de ellos y del significado del que quiere dotarlos pero también a los tipos de configuración que pueden ser reconocidos como relatos por la audiencia para la cual están narrados. Es decir, solo podrán ser reconocidas como situaciones trágicas, novelescas o irónicas, si se tiene idea de sus atributos genéricos, o sea si esas nociones forman parte de la cultura y la herencia literaria de los lectores. Es a través de esa codificación de hechos en función de estructuras argumentales que los hechos pasados adquieren sentido. El historiador, según Haydn White, que comparte con su audiencia nociones generales de las formas que las situaciones humanas deben tener, percibe la posible forma narrativa en que tal evento puede figurar.

Esto le permite afirmar que las narraciones históricas se vuelven afirmaciones metafóricas porque sugieren una relación de similitud entre los hechos y los tipos de relato (como vimos en el capítulo 3 cuando analizamos el relato del noviazgo en términos del Märchen) que nos permiten otorgar a los hechos los significados culturalmente reconocidos y los carga de valores emocionales. La narración histórica, señala, no es solo una reproducción de hechos registrados sino también un

¹ White, Haydn, “El texto histórico como artefacto literario”.

² Frye, Northrop, *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Avila, 1991.

complejo de símbolos que nos ayudan a leerlos para descubrir su sentido. “La narrativa no refleja las cosas, indica: apela al recuerdo de imágenes de las cosas que indica, del mismo modo en que lo hace la metáfora, ”porque, si bien “no vivimos relatos” , “ damos sentido a nuestras vidas retrospectivamente en forma de relatos. “

Es decir que la narración histórica desde un punto de vista formal, no es solo una reproducción de hechos registrados sino una afirmación metafórica que sugieren una relación de similitud entre tales hechos y procesos y los tipos de relato que usamos convencionalmente para otorgar a los hechos de nuestras vidas los significados culturalmente reconocidos. Es también un complejo de símbolos que nos da direcciones para encontrar un ícono de la estructura de estos hechos en nuestra tradición literaria. Apunta a dos direcciones: hacia los hechos descritos en la narrativa y hacia el tipo de relato o mito que el historiador ha elegido para que le sirvan como ícono de la estructura de los hechos. Informa al lector qué tomar como ícono para familiarizarlos con él.

La narrativa no refleja las cosas, las indica: apela al recuerdo de imágenes de las cosas que indica, al mismo modo que la metáfora: la narración histórica es, según Hayden White, una metáfora extendida. Las historias nunca deben ser leídas como signos no ambiguos de los hechos que describen, sino más bien como estructuras simbólicas - metáforas extendidas - que semejen los hechos registrados en ellas en cierta forma con la que ya nos hemos familiarizado (por ej. el concepto trágico) en nuestra cultura literaria. Historiador carga estos hechos con la significación simbólica de una estructura argumental comprensible. Las historias no solo acercan los hechos sino también los posibles conjuntos de relaciones que estos hechos puedan representar y que existen en la mente del historiador como modos de relaciones conceptualizadas.

Una determinada configuración colabora con la lectura del relato: el lector no solamente puede seguirlo exitosamente sino comprenderlo. Se vuelven comprensible por ser subsumidos bajo la categoría de una estructura argumental que le es conocida porque pertenece a su acervo cultural .

Este placer del reconocimiento es para Ricoeur producto de la composición según lo necesario y verosímil, que es también lo creíble en tanto responde al imaginario social del lector. La tradición literaria, constituida entre los polos de innovación y sedimentación, ofrece los prototipos de todas las formas narrativas posteriores a la vez que genera paradigmas nuevos. Esto explicaría por qué en algunas épocas predominan unas estructuras argumentales sobre otras (como, por ejemplo, el relato de acción sobre el cuento maravilloso en los narradores más jóvenes), o sea aquellas que responden a lo que una cultura y su código simbólico (el cine de acción) impone como creíble. Es en base a ese imaginario social – que rige el criterio de lo “convinciente” –, que se crean los paradigmas textuales como configuraciones matrices de los hechos que una comunidad de lectores reconoce como relatos, pero sobre todo *relatos a través de los cuales experimenta, como en la tragedia griega, compasión y temor*. Lo horroroso o compasivo, sentimientos propios de la vida y criterio fundamental para una tipología de las tramas, surge de una determinada disposición de los hechos, de una determinada configuración. Pero si bien también Ricoeur admite que la narración histórica imita en sus escritura los tipos de construcción de la trama recibidos por la tradición literaria, tales como las categorías de lo trágico, novelesco, épico, etc, señala que estos préstamos no están circunscriptos a la configuración, sino que también actúan sobre la función representativa de la imaginación retórica: el lector aprende a ver cierto encadenamiento de hechos como trágico, cómico.

De este modo, en algunas narraciones de vida inciden en la configuración de la historia las tramas o los esquemas de los textos literarios universales, en un afán por “universalizar” la vida relatada y generar una respuesta emocional ante los cambios de fortuna. “ Los incidentes de compasión y de temor, afirma Ricoeur, son cualidades estrechamente unidas a los más inesperados

cambios de fortuna y orientados hacia el infortunio. Precisamente la trama tiende a hacer necesarios y verosímiles estos incidentes discordantes.”³

Mucho antes de Ricoeur y de Hayden White, también André Jolles⁴, estudió la morfología interna de ciertos relatos, o sea las formas primitivas básicas, no literarias, – a las que llamó “formas simples” –, que se van condensando en la lengua y que son almacenadas en la memoria colectiva. Según Jolles, estas formas responden a “la disposición mental” (*Geistesbeschäftigung*) del hombre para relacionarse con el mundo y que, en mayor o menor medida, tuvieron validez en un lapso de tiempo determinado: desde la Antigüedad hasta la Edad Moderna. Una serie de “gestos verbales” (*Sprachgebärde*) permite distinguirlas.

Para Jolles la lengua es un trabajo que al igual que una comunidad, puede definirse en base a las actividades de cultivar/generar, fabricar /crear, significar/ interpretar, realizadas, correspondientemente, por el labrador, el artesano y el sacerdote. Si el labrador impone un orden al mundo salvaje, es decir cultiva, y el segundo crea transformando lo dado por la naturaleza de tal modo que deja de ser natural (produce bienes materiales), el tercero le da significado a lo generado y creado para regresarlo, de este modo, al orden sagrado. También la lengua cultiva, crea y significa, pero también, convoca lo que nombra, es decir, es poiesis (“dichtet”) o literatura. Porque si el mundo es un caos sin forma, solo adopta una lo que es separado, diferenciado y distinguido.

De este modo, además del Märchen y la leyenda, Jolles describe como forma simple a la saga, el mito, el caso, el memorable y la broma, es decir, esquemas narrativos básicos que podemos reconocer también en muchos relatos y que permiten al narrador “moldear” su experiencia de vida para volverla significativa. Es así que un narrador puede optar por darle a su relato la forma, por ejemplo, de Märchen o de leyenda para subrayar, en un caso, el carácter maravilloso del amor o, en otro, las virtudes dignas de imitar de algún personaje de la historia que narra.

Observaremos, entonces, – y sin que nuestra pretensión sea la de armar una tipología exhaustiva ni rigurosa – estos distintos modos en que se configuran los relatos. Construidos en función de figuras heroicas o virtuosas, de génesis familiares; de personajes y costumbres que definen una época histórica; de personajes que cumplen una misión encomendada; de personajes ridiculizados por su ignorancia, ingenuidad o excentricidad; de situaciones paradigmáticas de una época; de acciones espectaculares o de situaciones o elementos (el suspenso, la intriga, el enigma, lo fantástico, el romance, la aventura) que caracterizan a determinados géneros literarios, estos relatos remiten a las distintas formas narrativas, tales como el relato épico, el oral y cotidiano, el relato de ficción o el cinematográfico, entre otras.

5.1. Epocas legendarias

5.1.1. La leyenda

En cada época predomina un determinado género narrativo, el que responde a la manera especial que tiene el hombre de percibir y contar el mundo en cada momento histórico y cultural. Es así que en los momentos fundacionales de un pueblo surgen aquellos relatos que elogian o exaltan las virtudes y las hazañas de una nación o comunidad representada en la figura de los héroes, como los relatos épicos, las sagas y las leyendas.

La palabra “leyenda” proviene del latín (“legenda”, lo que debe leerse o se lee) porque designaba los textos que se leían, casi de modo ritual, durante la Edad Media en los refectorios de

³ Ricoeur, Paul. *Tiempo y Narración I*, pág. 101

⁴ Jolles, André. *Einfache Formen*. Tübingen. Max Niemeyer, 1982.

los monasterios. Estas leyendas cristianas estaban constituidas por una serie de historias de vida de los santos o conjunto de *vitas* piadosas (el término *legere* aludiría entonces también a las acciones de seleccionar y coleccionar) en las que había intervenido el elemento maravilloso en forma de milagro. A través de la canonización, señala Jolles, se comprobaba, al modo de un proceso judicial, si el santo poseía virtudes teológicas y morales que solo el milagro podía certificar. Ese milagro se relacionaba básicamente con los objetos o *reliquias* (túnica, tumba) que se conservaban del santo después de su muerte. Según Jolles, la disposición mental que caracterizaría la leyenda puede definirse en los términos: *imitar y emular*. El santo, es decir el personaje que ingresa en la leyenda, es un *imitabile* que promueve la imitación. La *vita* no es el relato de una vida histórica con un comienzo y un final, sino la descripción de aquellos momentos en los que la virtud se atestigua por el milagro, o sea de las estaciones (burla - hostigamiento - crucifixión) que conducen hacia la santidad.

Posteriormente, en el siglo XIX, se hablará de leyenda para definir un tipo de relato narrativo (“ legendario”) en el que se relatan sucesos tradicionales de carácter maravilloso como si fuesen históricos. El carácter maravilloso surge de todo aquello que se dice de un personaje o de un suceso real que la leyenda va recubriendo de elementos fantásticos, muchas veces hiperbólicos, con el objetivo de enfatizar una conducta virtuosa o heroica. Cuando Sara (57 años) habla de sus hermanas, el relato adquiere rasgos de leyenda, sobre todo cuando cuenta la *vita* de Nilda :

“A Nilda le había salido una dureza en el pecho y ella no dijo nada y una vez en un viaje, a ella la había visto el dr. Stillman y le había dicho que a eso se lo tenía que sacar, yo la había acompañado me acuerdo, pero nunca le dio importancia, no decía que fuera algo grave, es como un granito, dijo(...) Nunca nos dijo nada porque como vivíamos con el problema de Blanca que estaba internada en el hospital y cada dos por tres estaba por morirse ...(...) Y una vez charlando con Nilda que se estaba cambiando, cuando levanta el brazo porque se estaba poniendo una remera, veo que tenía un pozo abajo del pecho, entonces empecé: Nilda, ¿ qué es lo que tenés ahí? Y ella no me quería dejar ver y le digo ¿pero cómo te dejaste eso? Y bueno ella pobre siempre decía que sabía que nosotras no teníamos plata y no nos podía hacer gastar y se aguantó la enfermedad. Nilda era una santa. Y murió cuando tenía 30 años.”

La historia de Nilda reproduce la vida ejemplar de “ una santa “ fundada en el estoicismo y la conducta mesurada que se inscribe en lo que el imaginario social define como mujer “ejemplar”. Digna de imitar, Nilda exhibe las virtudes del *beatum femeninum* : se aguanta el dolor, ayuda, vive en función de los otros: “ sabía que nosotras no teníamos plata y no nos podía hacer gastar y se aguantó su enfermedad “ .

Su muerte se narra a la sombra de la lenta agonía de la enfermedad de Blanca, la hermana, quien también “ se aguanta “ el dolor (“ tenían que hacerle diálisis en los riñones, unos pinchazos terribles, ella se aguantaba todo”) . La historia de Blanca describe el origen de su enfermedad, origen mítico que responde a una lógica propia fundada en la fantasía popular que intenta explicar lo incomprensible:

“ Blanca cuando iba al colegio era compañera de una chica que se llamaba René Manabí ...(...) esa chica tenía un muchacho que la pretendía y ella no le daba bolilla o habían sido novios pero la cosa es que no andaban más de novios y el tipo estaba enamorado de ella. Una vez le dijo que ella iba a ser de él o de nadie y cuando la chica venía para el colegio la mató de un tiro. La cosa es que la chica se arrastró y llegó hasta el umbral de la puerta de casa que tenía esos escalones de mármol blanco que tienen las casas antiguas y la llevaron al hospital pero murió. Se sentaba en el mismo banco de Blanca y Blanca se enfermó. Después de eso no pudo seguir estudiando, (...) le daban unos ataques impresionantes de nervios, y Blanca desde ahí se enfermó. El tipo después lo agarraron y lo pusieron preso, (...) pero eso la marcó para toda la vida. (...) Un día le apareció una manchita en la nariz que no se le iba, (...) con la

forma de una mariposa. (...)era lupus ...ella andaba de novio con un italiano (...) y él quería casarse con ella. pero ella no quería atarlo...(...)...los corticoides le atacaron los órganos internos...le había afectado la cabeza del fémur entonces Blanca se manejaba con muletas. después con silla de ruedas ...(...)... ella se aguantaba todo ...ella sabía que no tenía cura ...(...) tenía un espíritu. una fortaleza ... y muera en un día de calor. Era carnaval. podés crecer.”

La enfermedad de Blanca - que adquiere características de heroína trágica - comienza cuando su compañera de banco muere sobre el blanco mármol virginal como si se muriera sobre su nombre. Esa muerte, como por una suerte de vivencia de contigüidad, se instala en Blanca en forma de mariposa Blanca muere una muerte tan absurda e insensata (“ no se sabe si es hereditario, no se sabe de dónde viene...”) como la de su compañera . Destino trágico que es enfatizado a través del escenario de ficción (las fiestas de carnaval) en que se inscribe y de su último gesto, el de interrogar a la vida en su lecho de muerte (“ ¿ es cierto que yo me voy a morir? “).

El carnaval, espacio de transgresión en donde lo real y lo aparente, se entrecruzan se convierte en el corolario de una doble metamorfosis, la de una enfermedad - mariposa devenida en muerte y la de morir una muerte ajena.

Sin embargo, no solamente existen leyendas “ blancas”, o sea las que transmiten y conservan en la memoria colectiva aquellas acciones y personajes dignos de imitar, sino también las “negras “ que refieren las conductas negativas de determinados personajes que se erigen en una suerte de anti-modelos (como Fausto o el Don Juan), tal como el hermano de Sara, cuyo nombre , asombrosamente, no hace más que relevarlo:

“ Sombra era mujeriego. (...) nunca se rompió el alma, se había hecho una junta de estos. de los pcores, los boxeadores y a todos les gustaba tomar. eran todos borrachos y se iban por ahí ... se hizo cargo del negocio y nos fundimos . siguió hecho un vago. mujeriego porque era buen mozo “

A diferencia de la vita de las santas, Sombra se erige en oposición al modelo ejemplar : es bebedor, egoísta y tirano.

5.1.2. La saga familiar

Como las leyendas, también las sagas recuperan pasados fabulosos. Sin embargo, a diferencia de la “legenda” que remite a lo que debe leerse o se lee, el término *sagen* (referir) enfatiza la palabra o transmisión oral. Efectivamente, la saga es un tipo de epopeya en prosa que surge en el siglo X en Islandia como relato oral que los bardos o rapsodas narraban durante los banquetes ofrecidos por los nobles guerreros. En rasgos generales, se trataba de la biografía de los hombres de Islandia que se iniciaba con la frase : “ se cuenta que” . Esa fórmula , en especial el uso del impersonal, permite definir a la saga, en tanto narración y transmisión de hechos no históricos, lejanos en el tiempo, como creación de la fantasía popular.

De los tres grupos en los que Jolles clasifica a las sagas (los *islendinga sogur* o relatos de los pobladores de Islandia; los *koninga sogur* o relatos de los reyes y los *fornaldar sogur* o relato de tiempos remotos), nos interesa particularmente el primero de ellos porque comprende todas aquellas historias de familia de los primeros habitantes que se asentaron en el lugar. El objetivo de este tipo de relato, en el que predomina la acción sobre la descripción, no es el de exponer la historia de una familia sino el de demostrar como la historia solo existe como historia de familia. La disposición mental que, según Jolles, caracteriza a este tipo de saga podría sintetizarse en los conceptos de

familia, clan, herencia, matrimonio, paternidad, lazos de sangre. Son estos temas los que constituyen el material específico del relato. También lo es el de muchas narraciones de vida.

Los narradores que cuentan su historia al abrigo de su historia familiar, configuran su relato al modo de las sagas familiares. En este tipo de relato, la identidad narrativa del entrevistado – que suele ser dependiente de su grupo primario (sobre todo si pertenece a un espacio rural) –, se funda en la identidad de familia: su historia es la historia de su familia.

No es casual entonces que en ellas predomine el modelo de familia burguesa de mediados del siglo XIX (fundado en una ideología de poder que sitúa a los hombres sobre mujeres y a los adultos sobre los menores) y de familia monolítica (familia creada por lazos de amor y organizada en base a la división sexual del trabajo: un marido que trabaja y una mujer–madre de tiempo completo):

“teníamos como un orgullo no permitir que las mujeres salieran a trabajar, que vivieran con lo que nosotros producíamos en el trabajo.”... “Espiritualmente estábamos todos unidos en una misma religión, que entraba por la piel, era la decencia, la moral, el trabajo...” “Mis padres se casaban sin pensar en separarse, además todas las familias eran numerosas, eran tres, cuatro, cinco hermanos en cada familia” (Pérez, 73 años)

De ese modo, las sagas suelen recuperar las historias que responden al concepto de familia fundado sobre el amor heterosexual, el matrimonio y los hijos, y silenciar aquellas (que dimos por llamar “novelas familiares” en el capítulo 2) que atentan contra esas instituciones (divorcios, homosexualidad, soltería, no tener hijos) o revelan el lado ‘oscuro’ de las familias (alcoholismo, suicidio, violencia, incesto, delincuencia). (Si bien, algunas veces, son justamente esas historias ‘oscuras’ las que funcionan, en tanto ‘secreto de familia’, como nexo entre sus miembros.)

Por lo tanto, constituidas sobre el concepto de familia como organización conservadora y estable que reposa sobre determinada escala de valores, las sagas familiares actúan estratégicamente sobre sus miembros y sobre sus conductas futuras.

Cuando Jorge (53 años) cuenta como su padre se asienta en el sur, no hace más que narrar la saga de una familia concebida como clan o dinastía basada en la transmisión de un oficio (la relojería): “la dinastía de los S. fue siempre de joyeros y relojeros, todo venía de familia”. Su relato narra la historia de cómo nació la familia:

“y ahí ancló... había alquilado un zaguán, viste, un pasillito y se hizo amigo... (...) y terminó casándose con Teresa... (...) Y cuando vino Ernesto ya Julio estaba casado y conció a Quinina... y ahí armó la familia. Esa es la historia... (...) y de ahí se ramificó la familia”

Esa historia, transmitida de generación en generación (“Yo la historia la conozco por lo que mi papá me contó y por lo que yo sé”) a través del relato oral, establece la identidad de familia que vincula el presente a un pasado y a un futuro, en apariencia, inmutable: “bueno, la semblanza de la familia realmente es esa, no hay otra.” Esa identidad inalterable es conservada a través del álbum de fotos:

“tengo las fotos de cuando Ernesto era joven, que yo era chico, estamos juntos, él me llevaba como diez años, y está mi abuela, la mamá de mi mamá y la casa donde vivían, había fotos de mis tíos, de Juan, de Luis porque mis tías que eran las hermanas de mamá tenían todo eso guardado.”

y de un relato que erige al jefe del clan en un personaje legendario y fabuloso y, como tal, inmortal:

“ lo internaron en el hospital y un día Teresa va con el colectivo y mira por la calle y lo encontró en la calle caminando. Había estado en coma . decían “ no, no pasa esta noche”, pero a los tres días Julio estaba caminando por Viedma otra vez. Era un personaje fabuloso, muy, muy agradable” “

La familia es (como vimos en el capítulo 3), sobre todo también, una mesa alrededor de la cual se sientan sus miembros: comer juntos es sentirse familia. En la mesa se participa de un ritual que, al modo de misa, implica compartir (ingerir y digerir) un alimento que fue producto de un proceso de elaboración. Es por eso que las sagas familiares recuerdan sobre todos las comidas, sobre todo aquellas elaboradas por la familia:

“ todos los domingos, era sacrosanto. los tallarines; se amasaba la masa con un palote que tenía mamá que era de madera de castaño. ese palo era de la abuela de mi abuela y vaya a saber si no lo había heredado también ella...”

5.2. *Personajes y costumbres - La tradición y la leyenda popular*

Con características similares a la leyenda, *la tradición* es un relato breve en prosa, mezcla de folclórico, de popular y humorístico que, a través de la transmisión oral, conserva en la memoria historias, prácticas culturales y personajes vinculados a las costumbres de determinada región o país. También algunas narraciones de vida se tiñen al igual que las tradiciones, de “ color local” cuando recuperan personajes “ típicos” de determinada época:

“ En la época de Perón los vigilantes de la cuadra eran los alcahuetes. Jorge y doña Ema eran peronistas. El era el vigilante de la cuadra. Con el tiempo nos dimos cuenta de que eran peronistas por interés. Don Jorge decía que era “ empleado municipal”, que era en ese tiempo un trabajo importante”
“ Ferreño trabajaba de escribiente en la Fundación Eva Perón, estaba encargado de anotar palabra por palabra los discursos de Evita. Y nos contaba que Evita siempre se enojaba con él porque cuando leía los discursos le decía que no había dicho eso .” (Emilia, 76 años)

“En la comisaría de Brillante, el uniforme que usaban no me hacía gracia. Era una cosa fea, botas del tiempo de ñaupa, el casquete con piquito, el sable marca Gallo, cosas que me recordaban una obra que había visto de Juan Cuello en el circo. Entonces, yo, claro, porteñito y pituquito me ponía la botas bien lustradas, unos briches preciosos y usaba un saco príncipe de Gales a cuadritos. De lo primero que me armé fue de un caballo. . Vengo de la comisaría y entro por la calle principal haciendo trote inglés. “ (Juan, 74 años)

“ Contaba papá que cuando hubo cambio de intendente, a Carlos lo obligaron a afiliarse en el partido peronista y él no quiso. Cuando cayó Perón en el 55 le ató unas cadenas al camión, al paragolpe y lo ató al busto de Perón que estaba en la esquina de Rivadavia y Mitre, en el Club Almafuerce, el club peronista de Giles. El Club Victoria era el club radical, el San Martín el conservador. Entonces arrancó el busto de Perón y lo arrastró por las calles de Giles tocando bocina y gritando que había caído el último dictador del siglo.” (Mateo, 24 años)

Algunos relatos se arman a modo de leyenda popular que nacen en una comunidad y narran determinados mitos que circulan en ella, tales como el ocultamiento de un “opa” o de un miembro con características peculiares que avergüenzan a la familia; la mezcla de sangres iguales o demasiado diferentes.

“ La tía María, cuenta mi mamá, cuando nació era tan fea que la ocultaban, cuando le preguntaban por la bebé, siempre estaba durmiendo. Se murió la mamá y ella siguió creciendo y se la llevó una tía. Ella era muy fea y la trataban mal, por eso quería irse de la casa y la única forma de hacerlo era casándose. Pero, ¿con quién? No tenía ningún candidato. Entonces se casó con un indio de nuestras pampas. Se casaba con un indio o no se casaba, no había cirugía estética. Y se casó y el choque de las sangres fue tan fuerte que el primer bebé que tuvieron fue un pedazo de músculo, está en el museo de Trenqueleuquen en un frasco con formol.” (...)

“ Mi mamá se murió de tífus y tuvieron que traer una mujer que me diera de mamar. Ella era mi mamá de leche. Después comenzó una etapa terrible ... Se ve que ella empezó a tener hijos con un hermano suyo y se ve que los chiquitos le nacían mal y mi papá un día se enojó tanto que la echó.” (Norma .61 años)

5.3. *El relato del misionero*

Dentro de los relatos que dan cuenta de la fundación de una comunidad, podemos incluir un determinado tipo de relato que dimos por llamar “ relato del misionero” (del latín «missio, -onis», derivado de «missum», participio de «mittere», enviar), es decir del que es encomendado a evangelizar una población salvaje en tierras lejanas. Es así que la narración se centra en la descripción elogiosa de la función trascendental que cumple el misionero, el que es investido por todos los rasgos que caracterizan al iluminado o mesías, y de las dificultades que le impiden cumplir con la alta misión asignada, la de llevar la palabra de Dios. Misión esencialmente imposible ya que supone lograr lo que el relato se empecina en negar, esto es que los salvajes dejen de serlo.

Cuando Ana (28 años, brasileña) cuenta acerca de la misión que realizó su padre, un pastor adventista que fue a trabajar en el Amazonas, da cuenta de ello. El lugar, inhóspito, habitado por salvajes, contrasta con las normas de la civilización :

“El clima es terrible, hace más de cuarenta grados y es muy húmedo . La gente ahí son muy descendientes de indios y no tienen perspectivas y es como que el evangelio les va dando perspectivas, un objetivo, una razón para vivir...(..) Tiene los hijos que tienen y no hay preocupación en la educación, en darles algo”
“Tienen calor se tiran al río, tienen sueño duermen, no está preocupados por su vida, bajan un coco para ese día, no van a bajar dos, duermen en las redes, no saben qué hacer con los muebles.”

En él, el blanco se erige como divinidad y mano derecha de un Dios que le pertenece :

“ Un a vez hicimos la fiesta de cumpleaños de mi hermanito, entonces mi mamá hizo torta y llamó a los conocidos y tenía la ventana abierta y cuando apagó la luz para cantar el feliz cumpleaños , había tres veces más gente.. ellos habían saltado por la ventana para comer. O sea, no les importa que vos invites o no invites, es gente muy simple...(..) Cuando mi mamá se iba a cambiar prendió la luz y había un montón de gente mirando por la ventana, porque había una mujer blanca, diferente. Todo el mundo va a mirar como una atracción” (...)

“Dios es paciente y conoce las culturas y los buscó en la figura de mi papá u otras personas que tratan de enseñar la responsabilidad que es tener un Dios tan bueno como el que tenemos.”

5.4. *El rumor irreverente*

5.4.1. *El chisme*

Otras narraciones parecerían reproducir la forma del *chisme*, (término cuyo origen María Moliner le atribuye el significado de “ venir con ”, “ llevar”, “traer”), o sea el relato breve de transmisión oral a través del cual los miembros de un grupo particular refieren la conducta excéntrica de otro miembro de la misma comunidad , muchas veces con el objetivo de difamarlo. El chisme, a diferencia de la leyenda o de la tradición, que se fundan en acontecimientos de la vida

pública, tanto para referir la virtud de un *imitabile* o cierta costumbre de una comunidad, revela acontecimientos de índole privada desde una mirada ciertamente indiscreta. Narrada desde el ojo de la cerradura, el chisme no parece ser la transformación de lo privado en público sino la exposición impúdica del que es sorprendido en el cuarto de baño:

“ Don Bautista estaba casado con doña Yolanda, una vieja bruta. Me acuerdo que en el almacén por cada kilo de harina te regalaban otra. Y como había vivido la Guerra Civil Española, llegó a un punto que tenía tanta harina que la guardó en la bañera y se el apolilló toda .” “Don Bautista era anarquista y las dos hijas se le casaron con militares. Cuando llegaba el marido de la hija mayor, le decía: Llegaste, rata de cuartel. Tenía un palo de escoba conectado a la palanca del televisor y cambiaba los canales desde la cama.” “Don Franco tenía un placard vacío y se encerraba con una cacerola con agua hirviendo y se hacía baños de vapor” .“ Para tener un ingreso, doña Ema tenía un pensionista. Y un mañana aparece el pensionista ahorcado de la rama del árbol que está entre lo de doña Ema y lo de Nené. Se empezó a decir que el pensionista estaba enamorado de Alicia, la hija de doña Ema. “(Emilia, 76)

5.4.2. *El chiste*

Las familias cuentan historias: del abuelo que escapó de Mussolini y viajó hacia la Argentina como polizonte en un barco, de cómo la madre conoció al padre por una de esas siempre fatídicas casualidades, de las transgresiones de los chicos a la hora de la siesta, de cuando Fulanito le metía sapos en la cama a los curas del internado, de exilios, partos y muertes. En forma de extensas genealogías, de breves anécdotas, como historias de historias que otros han contado, los relatos familiares se narran ritualmente en cada reunión familiar, casualmente en una conversación de sobremesa o en apasionada confidencia. “ Ya sean mudas u oscuramente recordadas, narradas en voz alta con gracia y placer, confiadas con discreción o mantenidas en secreto, todo el mundo lleva ‘bajo la piel’, semejantes a leves placeres o penosos tatuajes, las historias familiares. “⁵ Estas historias no se recuerdan por la calidad de su narración, ni por la fascinación que comporta su trama, sino porque son significativas: a través de ellas la familia se reconstruye y vuelve a imaginarse en cada generación. En el marco de ese grupo, o sea un conjunto de seres humanos que interactúan entre sí, la narración de lo inusual puede interpretarse y cobrar significado. Las historias familiares se repiten y se heredan, se cuentan con nostalgia emocionada pero también con humor. En la medida que narran una vivencia, construyen un espacio de ficción familiar, algunas veces solemne, otras, graciosamente irreverente. En este último caso, las anécdotas tipifican personajes del álbum familiar, exageran sus rasgos, enfatizan su peculiaridad, en suma, los ridiculizan. Este tipo de relato, breve y conciso, que progresa como una sucesión de viñetas que mueven a risa, se configura a modo de chiste o, podríamos decir, de “fabliaux”.

Cuando Joseph Bédier⁶ en 1893 en su obra *Les Fabliaux* define este género que los juglares profesionales componían y cantaban durante la primera mitad del siglo XIV, señala sus características fundamentales, tales como el origen oral, la simplicidad y concisión, la ausencia de digresiones, la representación narrativa, los personajes tipo, el contexto cotidiano en el que se desarrolla la acción, la mitificación en donde las víctimas son extremadamente ingenuas y fáciles de engañar, el humor y la farsa. Estos rasgos bien podrían describir también al tipo de relato de vida que adopta forma de chiste. Veamos algunos ejemplos:

⁵ Stone, Elizabeth en *Narrativa y Control social*. Dennis Mumby (comp.), Amorrortu, Buenos Aires, 1997.

⁶ en *Le conte et la nouvelle*, Aubrit, Jean-Pierre, Paris, A. Colin, 1997.

“ Los padres mandaron a los Merceta al pueblo porque ellos vivían en el campo . los habían mandado al pueblo para hacer mandados y resulta que los tipos llegaron a Giles y estaban las barreras bajas y entonces se volvieron y les dijeron a los padres que el pueblo estaba cerrado, eran muy brutos, viste. “

“ Tenía un tío que siempre andaba con sobretodo. Un día lo agarró la policía porque estaba punteando la plaza. ¿ Qué está haciendo, punteando la plaza?, le dijo. No, voy a enterrar los huevos. le contestó. para que saquen pichones.”

“Se habían hecho alas como para volar y se habían parado en una punta del molino y decían que se iban a tirar . que iban a salir volando y el hermano desde abajo lo miraba y le decía : “ ché tené cuidado que si pasás por Giles tené cuidado que andan mamá y papá”, y el tipo se tiró del molino y se quebró el cuello”

“ armaron una carreta y para que no los vean los padres, la armaron dentro del galpón. o en una pieza vieja que ellos tenían y los padres nunca iban . Resulta que armaron la carreta y después se dieron cuenta que no tenían por dónde sacarla ..(.) y la tuvieron que romper a pedazos para sacarla” (Matco. 24 años.)

5.5. *La narración de vida como “caso”*

Según el diccionario, llamamos “ caso” tanto a toda situación, ocasión o acontecimiento como a la realización individual o particular de cierto tipo de cosas o situaciones. El término proviene, según Corominas⁷, del sustantivo latino *casus, us* (4ta. decl. masc.), cuyo significado es “ caída, fin, extremo, circunstancia; caso fortuito, azar; suerte desagradable, desgracia, accidente”; de donde provienen los términos derivados como “casual, casualidad, casuística”. Es decir que remite al suceso que, fundado en un origen o causa fortuita, accidental u original, exige ser explicado, o se narrado. La explicación determinan la especificidad del caso, en tanto puede ser de índole jurídico, policial, clínico, patológico, incluso massmediático.

En este sentido, se enfatiza el hecho de que el caso convoca siempre una singularidad y una pregunta acerca de la razón de ser de ese acontecimiento. Así lo plantea , Jolles, cuando señala que el caso supone siempre una singularidad o transgresión de una norma habitual (que, de este modo según Jolles, podría derivar en la forma artística de la novela) y una dualidad entre dos normas, ninguna de las cuales lo explica satisfactoriamente. La forma del caso proviene, según Jolles, del juzgamiento de acciones; en su realización está la pregunta por el valor de la norma. ¿Según qué norma debe juzgarse una acción? Por ejemplo, si una mujer se cree embarazada pero no lo está y trata de abortar, ¿ es culpable? No lo es según las normas jurídicas pero sí si juzgamos esa norma en función de otra superior. Por lo tanto, si un hecho se juzga en función de una norma jurídica, cuando esta es insuficiente, debe ser juzgada a su vez en función de otra, de orden moral o ética.

De algún modo, entonces, si el caso expone una conducta que se aparta de la norma, inaugura una nueva . Una nueva norma y a la vez una nueva “casuística” en la que el hecho deja de ser un caso para convertirse en ejemplo de una serie de otros casos similares.

Evidentemente, podríamos afirmar que toda narración de vida es el relato de un caso, en tanto cuenta un acontecimiento singular pero que se vuelve a su vez en ejemplo de una instalada en el imaginario social . (Recordemos que en el capítulo señalábamos que los relatos de vida, para ser aceptadas por la comunidad de lectores, responden a sus expectativas culturales, hábitos y sistemas interpretativos, razón por la cual suelen repetir la hegemonía dóxica.)

⁷ Corominas J. y Pascual. J. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Gredos. 1991.

Dentro de esa “casuística” más o menos extensa (una vida pobre pero honrada, el sacrificio del inmigrante, la infancia feliz, la vida sana del campo, los valores familiares en el pasado. etc.), existe otra de mayor especificidad, como es el de los casos de las víctimas de la dictadura militar en la Argentina .

Porque si bien es básicamente cierto que el relato de vida intenta construirse como caso, preferimos definir de ese modo al relato que se construye explícitamente como tal y que, a la vez, cumple función de testimonio (tal como fue definido en el capítulo 1) en tanto denuncia un exceso de poder . De modo similar al caso jurídico, este tipo de relato, plantea un conflicto entre una ley virtual y su actualización en una acción particular, concreta.

Los narradores que inscriben su relato de vida en el marco del Proceso Militar, es decir que narran experiencias de vida de militancia y persecución (que analizaremos en profundidad en el capítulo que sigue), inauguran una “casuística” específica del terror, tales como el caso de los “legalizados”, de los que sufren invasiones a su intimidad , de los forzados al exilio , de los que vuelven, de los que se quedan, etc.

Esta regularidad de hechos repetidos imprime a las narraciones una fuerte impronta de despersonalización: los sujetos que ingresan en el relato pierden, con excepción del nombre propio (gramaticalmente la palabra menos descriptiva), todo rasgo distintivo que permita su individualización. Y son justamente esas características del relato, la regularidad que expone como norma la violación jurídica y la generalización que, porque anula la distinción incorpora a todos como potenciales víctimas – incluso al entrevistador (“ Podía ser cualquiera, podías ser vos, un amigo que tenías en la agenda, o al revés..”), las que permiten reproducir el escenario de terror, esto es al delito convertido en sistema. Y porque esa regularidad se impone como una ficción (“ Era toda una cosa irreal, de ficción parecía. Pero era real. “) o sea , como experiencia in-creíble, exige al narrador inscribirla en el marco de un relato verosímil, es decir , configurarlo a modo de caso testimonial.

En síntesis, si las narraciones de vida ponen en escena la tensión irresuelta ente el orden jurídico y el ético, ¿se trata de acciones singulares, es decir de casos, o los casos se naturalizan en ejemplos de una norma habitual? El régimen del terror se funda en esa dicotomía. Los relatos dan cuenta de ello a través de los recurso narrativos: el uso del impersonal (*se* secuestraba, *se* torturaba, *se* hacía desaparecer, *se* obligaba al exilio), la tipificación del sujeto (borramiento de los rasgos de individualización) y del acontecimiento (introducido por una fórmula común: “ me acuerdo del caso de ...”).

Los casos que exponen los relatos son los siguientes:

- el caso de los legalizados (los que están legalmente presos y no pueden desaparecer):

“ ...empecé a trabajar en Estadística y Censo. Trabajando ahí fue cuando el Golpe de Estado y me levantaron. Me secuestraron. En fin, un poco *la historia de siempre*, pero con mucha suerte. También gracias a un periodista local que trabajaba en Telam lanza tres o cuatro nombres de aquí de Viedma como detenidos. ...(..) Yo desaparecí oficialmente ...(..) con lo cual mi madre empieza a hacer averiguaciones y a reclamarme. le dicen que nadie sabe nada, y ella le muestra los periódicos del día ..(..) Y a partir de ahí, nosotros no lo sabíamos, nos salvaron la vida porque...aparecimos. ...(..) Cuando pasamos a la cárcel ya estamos totalmente legales.”(Carlos, 52 años)

“ la legalización era un cosa muy importante para salvar la vida. Claro, las condiciones del preso eran por supuesto espantosas... A los que estaban presos el Proceso no los tocó. Eos habrían torturado pero oficialmente no desaparecieron : barrían a los otros , a los que no estaban legalizados”

(Martín, 56 años, bioquímico)

- el caso de los que sufren invasiones a su intimidad (en el trabajo, en la casa):

“revisaban a cualquiera...Una vez éramos cinco personas y sube un milico y otro con ametralladora. ¡Documentos! El milico tenía cuatro hojas ¿Cómo se llama usted? Si vos estabas en la lista, te llevaban . A partir de ahí, si estaban los tipos vuelta para atrás, si veías a la patrulla con tiempo, retrocedáis.” (...) “ tenías que vivir en un lado donde no habías hecho el cambio de domicilio” (...)“ A Alberto lo van a buscar a la casa . la Brigada, a la noche. De casualidad estaban en España .Lo van a buscar a la casa de Gaito pero van a casas donde ya no vivían, pero van a la casa del padre y como no estaban ellos, se lo llevan al padre...Un hombre de 70 años. Estuvo preso tres años en la cárcel de San Nicolás. lo soltaron y murió.” (Martín, 56 años, bioquímico)

“ Como a las once de la noche le fueron a tocar el timbre a Dora, le empezaron a hacer preguntas por qué Martín se había ido del país, qué había ido a hacer a Estados Unidos. Le revisaron los placards buscando armas o cosas. Y me acuerdo que Dora me contaba que ella tenía, estaba leyendo una biblia y entonces la tenía sobre la mesita de luz y la agarraron y la miraron así. ...(...) porque en esa época circulaba la biblia tercermundista .”(...) “ uno estaba trabajando en los laboratorios y los tipos se metían así, de golpe, para ver qué estabas haciendo. A la noche nos revisaban los escritorios a ver qué teníamos, qué dejábamos de tener...” (Marta, 52 años, bioquímica)

- de los forzados al exilio “ de un día para otro”:

“ Yo estaba a disposición del poder ejecutivo del PEN, que era una cosa bastante común en esa época, y me dan la opción para salir del país, con lo cual *me convierto en un emigrante...* ”(Carlos, 50 años)

“ Otro amigo que tenía una imprenta se tuvo que ir *de un día para otro*. Se tuvo que ir con toda la familia. Y otro ..también se tuvo que ir de un día para otro...” (Martín , 55 años, bioquímico)

- de los que se van por miedo:

“ Hay gente que se va porque ... yo conocí mucha gente en la universidad que se fue, no tenían ningún motivo pero dicen” mirá para estar acá temblando de que un día a alguien se lo ocurra denunciarme y me metan preso o desaparezca o lo que sea y me ofrecen trabajo en la universidad de Holanda, en Paris me voy.”(Carlos, 50 años)

- de los que se exilian y deben delinquir a causa de su condición de ilegales en un país extranjero:

“ Tiene que vivir en algun lado, tiene que comer en algun lado, entonces si se le acabó el trabajo, le ponen problemas para darle el permiso de residencia, todos los papeles, está ilegal , lo explotan, pues...en algun momento, hay personas que dicen :” pues me dedico a robar”. Y yo he conocido gente que pues se dedicaba a robar, en fin, hay en España una banda que roba en las autopistas ...en muchas casos a turistas que no hablan español... ”(Carlos, 50 años)

- de los que vuelven:

“ En el año 83 cuando por noticias de aquí se acababa todo. después de la guerra de Malvinas se acababa la dictadura, venía la democracia, podíamos volver, yo estoy casado y tengo la mujer embarazada esperando una criatura, qué digo : “¿, qué mundo quiero yo para esta criatura que viene? Claro, ahí me planteo que no quería que mi hijo viviese lo que yo había vivido. “” Ese otro señor que se va a Italia ... en ningún momento tiene nada, ni siquiera cacerolas ...(...) cuando asume Alfonsín y puede volver, vuelve. .”
(Carlos, 42 años)

- de los que, en suma, pierden o cambian su identidad :

“Mi vida era la vida de un estudiante normal y corriente antes del 75. En el 75 sufro un atentado de la Triple A y dejo de ser un estudiante normal y corriente para pasar a ser un empleado común y corriente. Dejo la universidad.” (Carlos, 50)

“ Entre los compañeros que te nombré estaba Jorge Fernández, que ahora vive en México. Con Jorge nos sentamos casualmente en primer año en el mismo banco, y empezó segundo año y nos volvimos a sentar uno al lado del otro, en la misma fila, compartiendo el banco doble, y en tercero, y en cuarto, y en quinto. Y así fue como estuvimos todo el secundario sentados juntos...(...) Y en algun momento lo llamé a la casa y no estaba, lo volví a llamar y tampoco estaba, lo llamé varias veces y nunca lo encontraba, no podía ubicarlo, la familia me decía que Jorgito no iba mucho a la casa, y empecé a distanciarme sin darme cuenta...Hasta que un día, iba manejando con el autor de papá y lo encuentro en una esquina acompañado. Lo primero que atiné a hacer fue estacionar rápido el auto como pude, y salí corriendo y lo llamé, entonces me lleva aparte y me dice. “ No me llamo más como me llamaba. *No soy más quién era.* No tengo los mismos amigos que tenía. Estoy en el ERP...” (Carlos, 42, médico)

“ Este pobre hombre, este argentino que en Suecia juntaba la basura ..(..) El me contaba que todos los domingos a la tarde tenía un cassette con el relato del partido de fútbol relatado por José María Muñoz. Todos los domingos ponía ese cassette con el relato del partido y se imaginaba que estaba en la cancha.”

“ ...me acuerdo en esa época, cuando estaba el famoso Dr. Campaña, el director del Instituto de Farmacología, era un militar, un bioquímico militar, y fue cuando me tocó hacer el control de la leche Sancor que dio contaminada y fue un gran revuelo, porque evidentemente, había mucha plata de por medio. Y el tipo me llamó a la dirección y me hizo un interrogatorio *como si yo fuera un delincuente* y yo lo único que había hecho era informar sobre la realidad. Me pusieron un apercibimiento. “(Marta, 52 años, bioquímica)

5.6. Memorabile

Según Jolles, en la edad moderna se desarrolló un tipo de relato que llama memorabile y que se asemeja asombrosamente a lo que Adam define como relato elemental o lo que Ricoeur describe como configuración de una trama. El memorabile se constituye en base a la organización temporal y causal de los hechos de tal modo que esa relación que establecen los hechos entre sí construye el *sentido* del acontecimiento narrado como totalidad. Ese acontecimiento implica una selección de hechos, pero que, de alguna manera, da cuenta de lo que ya *se había recortado previamente en la historia*, algo que en la historia ya había adquirido densidad y forma.

Cada vez, entonces, que las formas artísticas quieren representar un hecho de modo concreto y verosímil, adoptan, según Jolles, los recursos del memorabile. No presentaremos ejemplos de narraciones de vida en función de este tipo de relato sino en el capítulo que sigue, cuando analicemos la configuración de la trama narrativa.

5.7. Parece de ficción

5.7.1. Una historia de novela

La narración de vida, en tanto es, como su nombre lo indica, es el relato de la serie de hechos que constituyen la vida de una persona. Por tal motivo, la historia que se narra se configura a modo de novela, es decir adopta las diversas formas de la intriga narrativa, tales como:

- una serie de acontecimientos que atraviesa victoriosamente un personaje (novela de aventuras):

“Desde que salimos todo fue una aventura. calculá, para un porteño entrar a una provincia como era en aquel momento Entre Ríos. lo novelesco y lo novedoso de esos viajes. Salgo con un camión cargado de muebles y la ilusión de que no sabía ni a dónde llegaría...” (Juan, 74 años)

- una trama de intrigas, sucesos y coincidencias muy dramáticas e inverosímiles en las que se ve envuelto un personajes (folletín o melodrama):

“esto lo sé porque lo fui hilando . Resulta que la familia de mamá era muy humilde y ella trabajaba de doméstica en la casa de mi papá, que estaba casado con una señora (dueña del musco) que le llevaba treinta años. Cuando mi papá llegó a acá. se enfermó y esta señora lo llevó a su casa y lo atendió. Después él se casó con ella por agradecimiento o...ella tenía plata. Papá se enamoró de mamita y le compró una casa y allí nacimos nosotras. Pero mis padres no estaban casados: papá vivía en el museo con esa señora, que era muy linda. Nosotras le decíamos “ la vieja del Musco”. Cuando yo iba al musco, ella arrastraba los pies y yo me iba corriendo porque le tenía miedo. Cuando se estaba muriendo , la señora dijo que sabía que é tenía otra mujer y cuando ella se muriera él iba a irse con ella. Cuando ella se murió, papá se enfermó. Llamó a un escribano y a dos testigos y se casó con mamita. A ambos costados de la cama, estábamos todos nosotros. “ (Juana ,72 años)

Otro relato de vida toma forma de folletín en la última parte cuando se centra en el personaje de la primer mujer de su marido. Como anti-modelo de mujer, es caracterizada como la “ loca” por ser audaz, “ ligera “ y aventurarse en los espacios propios del hombre (entra en los talleres mecánicos y tiene amantes) y como bruja, artífice de intrigas y de pocimas mágicas, letales. Sara,57:

“todo el mundo decía que era una loca por las cosas que hacía, era una audaz, una cara rota, se hacía la tímida. la señora correcta: con las llaves de la librería que habían quedado en la camioneta, entró y con guantes hizo un anónimo en la máquina de escribir y se lo mandó a don Arturo, que su esposa tenía un amante, no sé qué historia inventó : se metía en el taller que eran todos varones y se reía de él; en la estación sabían que ella iba con su auto y subía en el de su amante y le pincharon las ruedas y ella les mandó a que se las cambiaran..... envenenó a su marido, él quedó con la bocha brillante como una bola de billar porque se le caía el pelo, los médicos le dijeron que era común en las personas envenenadas con talio, un veneno para las ratas que en pequeñas dosis no se detecta ...”

- pasos o pruebas¹ que atraviesa un personaje y que describen su proceso de aprendizaje (las novelas de formación)

“ ...parece que tuviera una formación de fantasía y de cuento y lo que te estoy diciendo son pasajes de mi vida donde en algún momento los recuerdos pertenecen a eso es extraer de los acontecimientos que me proporcionaron un aprendizaje. Entonces saco en conclusión a lo largo de la vida lo mucho que aprendí. “ (Mariana, 48 años)

- a través del cual muchas veces alcanza una madurez que carecía al inicio (novela picaresca):

“ (yo) Era la oveja negra de la familia Creo que todas las cagadas que me mandé. que te conté acá y las que no te conté. después es como si recibí un castigo porque el día de mi cumpleaños se murió mi amigo ..yo todo lo que hice lo hice por mi culpa, si mis viejos me dieron todo ... Pero bueno. de algo me sirvió. de todo se aprende algo” (Fabián,27 años)

(Este tipo de relatos se constituyen en función de los ritos de iniciación y aprendizaje que analizamos en el capítulo 4, por lo tanto, comparten los mismos ejemplos narrativos.)

- conjunto de hechos que reconstruyen un acontecimiento histórico (novela histórica).

“Cuando mi bisabuelo se iba al campo. mi bisabuela se quedaba con sus hijos y era la época de los malones. de lo indios ahí en 9 de Julio. Fin del otro siglo, sería en 1890, 1900. Esa era todavía una zona de muchas tolderías; ahí cerca estaba Viamontes y Los Toldos. que es donde nació Evita. Mi mamá me contaba que mi bisabuela cuando el marido se iba al campo, se encerraba con los hijos . y eran esos caserones de estilo colonial, con un gran portón para la entrada de carruajes, con una reja grande y la casa con galería y la escalera de esa galería. pero por fuera de la escalera había una habitación donde guardaba azúcar, yerba, alimentos. Cuando sabía que los indios estaban por llegar, se encerraba ahí y los indios entraban , se acostaban, comían, invadían toda la casa y le gritaban Bajá, mujer blanca, que no te haremos daño! Y mi bisabuela no se movía de ahí con sus hijos, esperaba tres o cuatro días porque los indios acampaban en la casa y ella se quedaba quietita por temor. Después los indios se iban. Esos eran los malones. Yo le cuento a los niños anécdotas, historias como estas que son verídicas para que estudien la historia más de cerca. más real.” (María del Carmen,57 años)

Si bien este es un relato incluido, hay relatos de vida configurados íntegramente a modo de novela histórica. Es el caso de Delia (68 años) (cuya trama narrativa analizaremos con mayor detalle en el capítulo siguiente) y de Martín (85 años) . Delia no solo reconstruye su historia personal amorosa sino también la época histórica que se extiende desde la segunda presidencia de Perón hasta el retorno a la democracia . De este modo, a cada situación que narra en relación a la historia primera, le corresponde una etapa en la segunda. La historia de Martín, en cambio, cobra significado gracias a la reconstrucción histórica de la época franquista en España que ofrece su relato. El relato que se inicia con la narración de los hechos previos que explican, según la perspectiva del narrador , la sublevación de Franco, se constituye como espacio de lucha entre republicanos y franquistas. Esta misma tensión se desplaza hacia la intriga narrativa estructurada en base en la relación conflictiva entre el narrador, que es franquista, y su hermano Julio, que es republicano:

“ yo vivía al margen pero mi hermano estaba metido, se metió en lo que no le importa y al infeliz lo pescaron y lo querían fusilar . Entonces fui a l Embajada Argentina...(..) y al cabo de unos días apareció en la casa de mis abuelos. Y le dijeron que se volviera a la Argentina conmigo, pero has de creer que ese loco no quiso...(..) No se presentó en la estación de Alicante y yo, que tenía su valija, la abandoné en la estación de Alicante...(..) vos sabés el barco que él tomó, español, cuando estaba ya en altamar, la tripulación se sublevó...Entonces los obligaron a los turistas a que limpiaran y que hicieran todo lo que hacían ellos... como eran comunistas, entonces ahí m' hijito no había categorías ...”

5.7.2. Lo que viene a cuento

Si bien la narración de vida adopta forma de novela, en su interior pueden aparecer relatos breves que narran una experiencia singular propia o ajena. A diferencia de los relatos elegidos para ejemplificar *Una historia de novela* que están narrados, por lo general, en pretérito imperfecto, es decir en el tiempo verbal que permite contar hechos habituales, en los relatos que siguen predomina el pretérito perfecto simple, o sea el tiempo verbal que señala los hechos nucleares de una historia. Estos relatos se estructuran en base a ciertos elementos, motivos, situaciones, recursos narrativos en función de los que solemos caracterizar a los cuentos como fantásticos, de suspenso, policiales o de terror:

“Hablar de mi vida me llevaría una vida entera porque vos sabés que sufrí anécdotas y situaciones que exceden la ficción. Quien no me conozca y quien escuche esta grabación, va a decir esta mina tiene una imaginación frondosa y no, es absolutamente verdad, me pasaron un montón de cosas que son fantásticas y otras de terror.” *Silvina, 40*

De forma elusiva, el relato de *A* se sitúa el espacio nocturno de un cementerio y convoca, si bien de forma elusiva, seres sobrenaturales (los que golpean y no aparecen) y de este modo, la escena de un posible relato de terror:

“ Mi abuelo era sereno de un cementerio en Flores. Tenía una casilla donde dormía. Y, bueno, una noche casi se muere de un infarto porque escuchó ruidos, le golpeaban la puerta y no había nadie.” *Soto Audio*

Otros narradores moldean sus recuerdos en base a los motivos que caracterizan a la intriga policial, tales como la sospecha, los indicios, la historia misteriosa que encierra el cadáver, el ocultamiento y la revelación. Como Rosa (74 años), por ejemplo, cuando refiere relatos que circulaban en su pueblo natal, en Italia:

“ Un hombre le dejó sus propiedades a su hija del segundo matrimonio y los hijos del primero se quedaron sin nada. Un día enviudó el cuñado de ella y se puso de acuerdo con ellos y le hicieron un cuento: que se había enamorado de ella y quería casarse. Vivieron juntos tres días, él se apoderó de todas las propiedades y ella se murió. *Debe ser que le dio algo, vaya a saber qué y la encontraron muerta.* “(Rosa. 74 años)

También el relato de adquiere por momentos la forma del relato policial:

“Una anécdota de película fue que mi mamá recibe de pensionista una señorita muy bien vestida que le extrañó que fuera a un lugar tan humilde como ese, acompañada por dos señores con el gorrito tipo Gardel y con muchas alhajas en los brazos. Al otro día mi mamá ve en el diario que había habido un asalto en la joyería, que habían desvalijado el lugar. Y *fue atando cabos y se dio cuenta* de que fueron ellos. Mi mamá fue desesperada a lo de una vecina y esta le dijo que no fuera a al policía porque se podían vengar.” *(Soto) Audio, 56*

La alusión a una posible venganza suele ser recurrente en aquellos relatos estructurados en base al género policial “negro” caracterizado fundamentalmente por la violencia que expone los instintos bestiales del victimario. Veamos otro de los relatos de Rosa:

“ antes de la guerra había una señora que prestaba plata con intereses a unos hombres. Una vez no se lo devolvieron y ella se lo exigió. Entonces ellos le dijeron: “ Te vamos a hacer llorar sin dolor”. Tres o

cuatro días después le faltaba la nena. La agarraron, la pusieron adentro de una bolsa y la cortaron toda y la echaron al río. La policía la encontró asfixiada dentro de la bolsa. Los agarraron y los llevaron presos.”

Me permito una pequeña digresión para recordar que, según Boileau y Narcejac, uno de los impulsos más elementales y primitivos del ser humano es el miedo, la parte oscura del cogito. ¿Por qué cabe mencionarlo acá? Porque ese miedo al que se refieren Boileau y Narcejac no es a los peligros que acechan al hombre sino al sentimiento de su propia identidad. A la pregunta ¿quién soy?, el ser humano responde: soy un ser racional acosado por las fuerzas oscuras del mito. Dentro de mí late la bestia; ese “ ser oscuro, dotado de una violencia ciega” que es “ la naturaleza que reivindica mis derechos. Yendo al extremo, es mi cadáver, más precisamente, mi cadáver asesinado.” ¿ Será por este motivo que muchos narradores, como Rosa, optan con frecuencia por este tipo de relatos configurados al modo de policiales negros? .

En muchos casos, el relato obedece a la necesidad imperiosa de encontrar el culpable o, podríamos decir también, de asignar una culpa relacionada, en la mayoría de los casos, a una transgresión de las normas que regulan el comportamiento social.

“ Me acuerdo que trabajaba y medía edificios y una vez vi algo increíble. El dueño del edificio tenía tres hijos que querían repartirse el edificio. Entonces fuimos al sótano y vimos un viejito ahí tirado . Había un olor espantoso, toda la ropa sucia... Era el papá de ellos que lo tenían ahí tirado en el sótano mientras ellos vivían muy bien arriba. No sabíamos qué hacer, al final medimos y nos fuimos. “(Juan , 52 años)

En el relato de Francisca, pequeña pieza artesanal, la culpa adquiere visos de amonestación moral:

“Todos los 6 de enero se hacían fiestas en mi casa hasta que se tirotearon dos hombres *por culpa de una prostituta* que vino de otra fiesta. Por culpa de ella murieron una viejita y un hombre. Ese día de la tragedia yo me levanté más temprano de lo normal y veía que le gente venía con sus canoas ya que enfrente de mi casa había una laguna. Todos estaban vestido de blanco como si fueran palomas. Hacía mucho calor , entonces me fui a bañar. Y en ese momento empezaron los tiros y yo semidesnuda salí corriendo del baño y veo ese espectáculo. Me quería morir! Desesperada fui a busca a mis hijos pero ellos no estaban porque se habían ido corriendo a la casa de mi mamá. Después de buscarlos y no encontrarlos, voy hacia adentro de la casa y veo una viejita muerta bañada en sangre. Salgo nuevamente y veo otra persona muerta en el patio. Por ese motivo mi marido estuvo preso dos días en la comisaría hasta que se aclararon los hechos. ” (Francisca, 77 años)

La casa , refugio contra la agresión exterior del cual la separa el muro de la vida privada, se convierte, de pronto para Francisca, en escenario del delito. ¿El motivo? Una prostituta , factor extraño al mundo doméstico y civilizado (la calle es su ámbito) que enciende el deseo masculino y desestabiliza la tranquila cotidianeidad del hogar. En el espectáculo báquico , Francisca avanza, con una mirada blanca e ingenua (Todos estaban vestido de blanco como si fueran palomas), indefensa (empezaron los tiros y yo semidesnuda), para cumplir su rol de madre (Desesperada fui a busca a mis hijos). Infructuosamente, su reino ya ha sido invadido por la pasión descontrolada, prueba de ello es la sangre como también, la ausencia de los niños.

A veces esa culpa y esa transgresión a las normas sociales que expone el relato no hace más que exponer el deseo de transgredir dichas normas. Y sino, ¿ por qué contará Rosa historias de mujeres que, a diferencia de la suya propia , se rebelen o son víctimas de la autoridad masculina? Y, por otro lado, ¿ acaso no nace el relato policial del afán de la pequeña burguesía - que proyectaba en las oscuras pasiones del crimen el miedo a su propia conciencia - de restablecer el equilibrio

moral? Tal vez el relato de Rosa, que sigue, de alguna manera representa esa transgresión como también el posterior y necesario regreso a la “civilidad”:

“Una amiga mía se peleó un día con su papá y le dijo: “me voy a escapar”. Se escapó y se acostó en un galpón donde se durmió. La mamá la buscó al río porque pensaba que se había tirado y quería tirarse también. Mi mamá y una vecina la convencieron de que no lo haga. Al día siguiente un señor vio la nena, la reconoció y la llevó a la casa.”

5.8. El relato en imágenes

5.8.1. Escenas de historieta

Tanto el cine como la historieta son formas expresivas de lo que suele llamarse la literatura de la imagen constituida en base a la integración de dos lenguajes, el icónico y el verbal. En algunas narraciones de vida, en las que el relato adquiere fuerte representación icónica, aparecen elementos de esa integración.

El comic o historieta integra el lenguaje icónico y el verbal en el espacio acotado de la viñeta. La viñeta representa pictóricamente un espacio que, en la operación de lectura, adquiere también una dimensión temporal que nace de la acción representada. El lenguaje de las historietas está basado en un sistema de convenciones, metáforas visualizadas y figuras cinéticas que el lector ha incorporado en su hábito de lectura. Algunos relatos de vida en los que se quiere enfatizar determinada actitud de un personaje, tal como la sorpresa, el susto, etc., construyen una escena narrativa al modo del comic, esto es, a través de una metáfora visual. Así, en los relatos que siguen, han elegido el ademán de arrojar la bandeja al aire para indicar sobresalto y el de sacar un sin fin de billetes para representar la abundancia:

“El llega como a las siete de la mañana, abajo en el hotel pidió todo para traer a la habitación y abre con el codo la puerta y entra con la bandeja, entonces cuando lo escucho le pegué un grito y la bandeja voló como en los dibujitos..(.) .Y entonces mete las manos en los bolsillos y empieza a sacar billetes de los bolsillos, de a cien, (..) y me miró y me dijo. “me voy a España con vos”

(A. María, 46 años, administradora de empresas)

En estas escenas, la concisión y el carácter sintético de los diálogos parecerían reproducir la economía expresiva de la historieta y a los condicionamientos de su limitación espacial:

“Mi mamá al mes vuelve de España, y entonces dice : “ está en tercer año la nena.” Y no, en primero estaba. “ ¡Cómo que en primero!” Le tuve que explicar. (..) “Ah, en lugar de tercero, estás en primero. ¿Cuántos años son?” “Seis”, le digo y se desmayó, así y se cayó para atrás.”

La simplificación de los trazos descriptivos y su estilización cómica cristaliza la actitud en un gesto que no reproduce el que efectivamente realizó el personaje sino el que la historieta ha convencionalizado. Desmayarse de susto, como en la escena anterior o quedarse clavado con el auto, como en la siguiente, no son más que metáforas representadas de modo literal :

“ Vos antes salías a la calle ...(.) el levante le decíamos. Salías con tu amiga caminando y se ponían en fila india un autor tras otro, todos los nenes que le pedían el auto al papá..(.) el cuerpo salido de a ventanilla ...(.) Una vez un tipo ..(.) pasaba con el auto y como estaban arreglando creo que obras sanitarias y había un pozo con una valla, el tipo venía fuera del auto y claro yo con el pelo largo, pollera corta, bronceada, el tipo estaba así mirando y yo veo que venía la valla y él no la vio ..(.) y el auto avanzaba y se fue adentro, la trompa rompió la valla y quedó clavado.”

5.8.2. Una acción de película

Con frecuencia, para definir la singularidad de los hechos que narran, los narradores los definen como “hechos de película” (“nada de esos abrazos y encuentros de película”), lo que, en algunos casos, se sintetiza con el neologismo “peliculescos” (“Hotel. Paris. todo clandestino. Muy peliculesco esa parte.” Magdalena. 28 años).

¿A qué llamamos “una acción de película”? Evidentemente es una acción que no solo responde a lo que es digno de contar, sino, sobre todo, de “mostrar”:

“los barcos en que vinimos eran como los que vea ahora en las películas del Farwest, con una ruedas al costado ...(...) ... después había una sala de música con el piano, bien como uno lo ve en las películas...” (María del Carmen, 50 años)

Sin embargo, una “acción de película” señala a la acción que es grandilocuente en imagen y, de algún modo, inverosímil o inusual. La expresión, por lo tanto, alude generalmente a todo tipo de cine sino básicamente al de acción, cine del que suelen ser espectadores los narradores más jóvenes, es decir, los que hacen uso de esa expresión. Si bien no son justamente los jóvenes los que se destacan por su capacidad narrativa (la mayoría es reticente al relato o narra hechos insustanciales), los que sí la poseen, suelen representar una vertiginosa cronología de hechos como si lo hicieran desde la minuciosa mirada de una cámara:

“Agarré las llaves y fui al auto. tenía el tanque lleno y me fui a boludear. Pasé por la costanera, por el centro, por Santa Fe y me empecé a cobar. Era noviembre y una noche de mucha humedad. Fui a fondo todo el tiempo, arando, doblando con el freno en la mano haciendo trompos. Ya en Las Heras, venía a fondo, había un auto estacionado medio torcido, con la trompa saliendo para afuera. Yo quería pasar finito entre el auto estacionado y los parados en el semáforo y le hice un rayón de punta a punta. Me estoy yendo para casa y se me para una moto al lado, una Kawasaki 1000 y el pibe acelera y yo empiezo a acelerar a fondo. Salimos los dos, había una curva y una rotonda. El pibe entra primero a la curva y yo vengo atrás: el piso estaba con gasoil, entonces desacelera y se abre para esquivar la mancha de gasoil y me tira la moto encima. si yo no freno me lo llevo puesto... Clavo los frenos y cuando estoy doblando, el auto no toma la curva y sigue derecho hacia una columna, contra el semáforo. De repente siento paaa... me di las rodillas contra el tablero, me lastimé todo, me mordí la sangre, escupí sangre. Abro los ojos y me encuentro con un semáforo colgando del cable, así en el parabrisas...” (Ezequiel, 32 años)

Es decir que, lo que tal vez un narrador inexperto sintetizaría en un enunciado tal como, por ejemplo, “mi auto impactó contra un semáforo”, en este relato se despliega en cada uno de los movimientos que constituyen a la acción, operación que caracteriza, definitivamente, a todo buen narrador.

Las narraciones avanzan vertiginosamente en función de acciones marcadamente nucleares que precipitan a los protagonistas en situaciones de riesgo que no pueden controlar.

“...cuando estamos volviendo el chabón empieza a andar a los pedos, se cagaba de risa, entonces toma una curva, derrapa y pierde el control de la camioneta y nos vamos directo hacia la entrada de una cochera y había un impecable Renault 19 blanco nuevo, entonces se va la camioneta al centro y le pega, íbamos como a ciento veinte kilómetros por hora, le pega en el centro del auto, lo sube y le hace dar noventa grados, se eleva el auto y cae con las cuatro ruedas sobre el piso, el auto queda hecho mierda y el ruido fue impresionante. El choque nos hace volver al camino; el flaco frena la camioneta y asustado comienza a decir: Qué hice, qué hice! y el otro le dice Rajá, rajá y arranca.” (Yohana, 23 años)

Lo que se narra repite aquello que deja al espectador sin aliento sea por el vértigo o por la violencia de la acción narrada. Por lo tanto, predominan los golpes, las persecuciones automovilísticas, los accidentes que exigen determinada conducta del protagonista, la que recuerda las acciones heroicas de los personajes invencibles y omnipotentes de la pantalla:

“ voy a buscar agua y me fui, había un arroyito, voy caminando por una estructura de madera que estaba unida por clavos y un clavo estaba en falso. entonces piso una madera en falso que me hace girar y vuelvo por lo aires y caigo al arroyo pero no caigo al agua, caí arriba de una piedra, y me hice moco el brazo izquierdo; entonces con el brazo izquierdo sin mover, me trepo con el brazo derecho, me puedo trepar y pienso estoy volviendo y vuelvo a pensar en la madera floja vuelvo de vuelta y me quedo colgado con el brazo derecho de una madera, y si me caía en el arroyo me empapaba y moría de frío; quedo colgado con el brazo y empiezo a hacer fuerza con las piernas hasta que me puedo subir..”

“ nos levantamos y caminamos; yo me acordé de Rambo 1 de cómo íbamos vestidos, me acuerdo que para no sufrir la lluvia se había hecho un poncho y cada uno de nosotros teníamos uno de esos trajecitos para la lluvia...” (Juan Pablo, 23 años)

Vivimos, por lo tanto, rodeados de relatos. Según Ricoeur, el individuo posee la comprensión práctica para reconocer que en toda acción siempre existe un agente que lo realiza, motivos, fines, resultados. Sabe que existen los conceptos (la red conceptual) bajo los cuales ocurren ciertas acciones, es decir conoce relatos prearticulados de acción. En ese orden de lo simbólico , se incluyen también las reglas que regulan los comportamientos en torno a la acción. En síntesis, la operación de prefiguración (mimesis I) nos ofrece la significación de nuestras experiencias prácticas en el mundo. Estas experiencias ya están organizadas en el orden simbólico como formas (hechos prearticulados). Pero son los géneros discursivos, que son básicamente literarios (que permiten leer, por ejemplo, como trágico o épico determinada secuencia), y los tipos u obras prototípicas (como la Odisea) los que operan sobre la construcción del texto y que, a modo de esquemas, permiten inscribir los modos de acción. Esto es, moldear las experiencias de vida.

A través de la configuración de la trama, estas formas serán actualizados en el presente de la lectura: movimiento circular que permite pasar del significado de la trama como configuración al sentido de la lectura como refiguración o redescrición del mundo .

Capítulo VI.
La narración de vida como ficción verbal

“Life, after all, is as much an imitation of art as the reverse.” Turner, V.¹

6.1 La experiencia de la temporalidad

“ Yo puedo contar una cosa, puedo contar lo que era un tranvía , pero una cosa era viajar en tranvía y otra contar. Porque para contar se tiene que haber estado adentro del tranvía. Vos nos vas a sentir el relato que yo te cuento sobre cómo se vivía, como se viajaba, que el tranvía chillaba en la esquina cuando daba vuelta ... “ (Juan Jorge, 74 años)

Se suele decir que “el tiempo es subjetivo” precisamente porque solo puede medirse en función de nuestra vivencia, percepción y afectividad en relación a los hechos. Es decir que, además de el tiempo físico de la experiencia o del crónico que es sometido a una serie de divisiones , podemos hablar de un tiempo psicológico determinado por factores de índole personal o subjetiva. Podemos decir, también, que la medida del tiempo reside en la conciencia, afirmación que aparece en Plotino y es recogida posteriormente por San Agustín. Según San Agustín solo el presente de la conciencia sería la única dimensión temporal, centro unificador desde el que uno puede desplazarse hacia el pasado o el futuro. Esta operación que él llama “distentio animi” , implica un discurrir desde el presente al pasado recuperado como memoria y al futuro vivido como espera. De modo similar, también Heidegger distingue entre las formas de comportamiento ante el tiempo, tales como la intratemporalidad (tiempo episódico o vulgar) y la historicidad (la existencia del individuo le confiere unidad a los hechos), el tiempo interior que, también situado en el presente, abarca las otras dos. Por lo tanto, si la expresión del tiempo se acomoda a la peculiar relación que cada sujeto establece con él , el relato de vida se funda en la experiencia de la temporalidad. Experiencia que cobra formas distintas en función del sentido del acontecimiento narrado. Sin embargo, esta expresión de la experiencia no es exclusiva del relato de vida. Tanto el relato de ficción como el relato histórico tienen como referente el carácter temporal de la existencia.

Es a través del relato que el sujeto constituye su historicidad: el ser en la historia. “Entre la actividad de contar una historia y el carácter temporal de la existencia humana existe una correlación que no es accidental”, señala Ricoeur. “ La narración es la mediadora entre el tiempo y la experiencia humana “ es, precisamente, la tesis que rige su obra. El relato es el modo por el cual la experiencia del tiempo es captado por el lenguaje. El sujeto capta lo que de otra forma no puede captar por estar instalado en la inmediatez del tiempo, es decir por poseer la consciencia irreflexiva de la temporalidad. El sujeto necesita del pasado para darle sentido a la vida: al relatarse puede dar cuenta de la temporalidad . A su vez, el tiempo como realidad abstracta o cosmológica adquiere significación en la medida en que es articulado en una narración. Según Ricoeur, tenemos una doble experiencia del tiempo: por nuestro cuerpo nos sentimos formando parte del tiempo cosmológico, de un tiempo pautado por instantes sucesivos e iguales que pasan uno detrás de otros. Pero nuestra experiencia de tiempo – tiempo fenomenológico - es vivida como una distensión en un presente que permanece desde un pasado que se está yendo y hacia un futuro que todavía no ha llegado. Nuestra experiencia cotidiana del tiempo queda prisionera de una paradoja que separa el tiempo vivido de manera existencial entre nuestro nacimiento y nuestra muerte y el tiempo cósmico donde los instantes se suceden sin fin.

¹ Turner, Victor. “Social Dramas and Storics about Them “en *On Narrative*, Chicago, University of Chicago Press, 1981.

¿Cómo articula el hombre ese salto entre tiempo físico y tiempo vivido? A través del lenguaje: inscribe a través del lenguaje su experiencia íntima del tiempo en el tiempo físico. Articula ambos tiempos a través de la narración que vuelve el tiempo cosmológico en “ tiempo humano” al vincular la experiencia personal pasada con el presente.

Dicho de otro modo, el significado de los hechos vividos puede ser transferido al lenguaje sobre todo a través de la configuración del tiempo en el relato. La experiencia de la temporalidad se traduce, entonces, en determinadas elecciones que realiza el narrador para comunicar el significado de esa experiencia. De ese modo, un mismo lapso temporal puede expandirse infinitamente si el sujeto lo inscribe en la espera o suceder vertiginosamente si ofrece resistencia a la experiencia del fin.

Genette² afirma que el tiempo imaginado o reconstruido en la narración tiene que ajustarse a los parámetros de la escritura o a la verbalización, motivo por el cual el relato subvierte el orden, la duración y la frecuencia con la que los hechos se han sucedido en la vida real. Dentro de esas asincronías o alteraciones que se producen en el tiempo del relato en función del tiempo base o recorrido de la historia, la duración es la dimensión temporal más ligada a la subjetividad, ya que el tiempo se vive como tal. Definida como la relación que existe entre la duración de las acciones que ocurren en la historia y la extensión de texto que ocupan en el relato, imprime un determinado ritmo al relato. Entre los movimientos descritos por Genette que regularían el ritmo narrativo, nos interesan sobre todo dos: la escena y el resumen o sumario en función de los que el narrador en lo relatos de vida decide la velocidad que quiere imprimirle al relato. Según opte por ralentizar o acelerar la acción que narra, la contará a modo de escena , en el primer caso, o a modo de resumen, en el segundo. Veamos un ejemplo de cada uno:

“ Corté y mi vida había cambiado. Me levanté del escritorio donde estaba rodeado de papeles jurídicos y comencé a caminar hacia la biblioteca, y mientras hacía esos tres, cuatro metros, de una forma vertiginosa comencé a pensar y en voz alta. Voy a hacer otra expedición. Y si esa otra expedición es en el mar – iba eligiendo mientras caminaba- y si es el mar es cruzarlo y si es cruzarlo era aquel viejo sueño mío...”

(Alfredo, 52 años)

“ al año de estar casados tuve a mi primer hijo que se llama Jorge; después de cuatro años y medio nació Carlos. Después de cinco años y medio de vivir ahí, nos compramos la casa acá en Quilmes donde estoy viviendo hasta ahora. Me quedé viudo a los 57, ahora tengo 77. “

(Margarita, 77 años)

A diferencia del primer relato en que se describe de forma pormenorizada una acción que dura unos pocos minutos, en el segundo se resume una serie de hechos que transcurren en varios años. El efecto que produce cada uno es diferente, si el segundo acelera el relato ofreciendo un rápido paneo de la vida del narrador – por lo tanto de mayor distancia - , el primero instala el lector en el espacio – o escena – mismo de la acción y, de esa forma, en una relación de mayor proximidad con ella. Proximidad tal que impulsa al lector a involucrarse directamente con la acción narrada; o, para decirlo de otro modo, la viva *como si* estuviera en la piel del protagonista.

Por lo tanto, podríamos decir que existe una relación significativa entre la experiencia de la temporalidad, su espacialización y la ficcionalidad . En tanto el primer

² Genette, Gérard. Figures III, paris. 1972.

fragmento permite la actualización de la acción, anula el tiempo a la vez que lo espacializa; la ficcionalidad se funda precisamente en esa operación de poner ante los ojos para que el lector perciba y viva el acontecimiento narrado como si estuviera frente a él y fuera su protagonista.

6.1.1. Como si estuvieras ahí

“ Yo puedo contar una cosa, puedo contar lo que era un tranvía . pero una cosa era viajar en tranvía y otra contar. Porque para contar se tiene que haber estado adentro del tranvía. Vos nos vas a sentir el relato que yo te cuento sobre cómo se vivía, como se viajaba, que el tranvía chillaba en la esquina cuando daba vuelta ... “ (*Pia Szeval*)

La narración se funda en la operación de representación (que fue definida en el capítulo 1), o sea la de volver presente lo que no está bajo nuestra percepción. Entonces, si tanto un relato de ficción como un relato histórico se narra lo que no se ve porque ninguno de ambos narradores está presente como observador de lo que cuenta, ambos narradores inscriben lo narrado en la dimensión del “como si”.

Narran *como si* lo narrado hubiese ocurrido, *como si* pudiese ocurrir o *como si* ocurriera frente a los ojos del narrador y, por su intermedio, del lector. En ese sentido, la ficción recibiría tanto de la historia (se narran los hechos como si efectivamente hubiesen sucedido, o como podrían haber sido), como esta de aquella (se representa, se confiere vivacidad a los hechos, se coloca delante de los ojos, etc.). Ambas hacen presente un pasado, y el pasado solo puede reconstruirse en la imaginación. “ Una voz habla y narra lo que, para ella, ha ocurrido. Entrar en la lectura es incluir en el pacto entre el lector y el autor la creencia de que los acontecimientos referidos por la voz narrativa pertenecen efectivamente al pasado de esta voz .“ El cuasi pasado de la ficción se convierte en el revelador de los posibles escondidos en el pasado efectivo. Todo relato se cuenta *como si* hubiese tenido lugar., es decir refigura el pasado bajo la influencia de la trama.

Por lo tanto, el préstamo que la historia toma de la literatura no se reduce al plano de la composición (construcción de la trama recibidos de la tradición literaria), sino que comprende también a la función representativa de la imaginación retórica: la elocución o dicción de la antigua retórica tiene la virtud de “ colocar delante de los ojos” y hacer ver. Por lo tanto, las escenas comprometen fundamentalmente la experiencia sensorial :

“ Fuimos a Santa Fe y Gurruchaga donde estaba la comisaría, era espantoso porque eran como las doce de la noche, se había hecho muy tarde y entraban a los gritos a la gente. Si tengo que acordarme *de datos sensoriales de terror*, de gritos, de dolor, es como si me vinieran y los tengo ahora ...en los silencios de la espera era constante el griterío...” (*María del Carmen, 57 años*)

“ estábamos todos en un pozo y se producía el cañoneo naval, los disparos caían muy cerca de donde estábamos nosotros, *escuchábamos* ruidos y la tierra se movía, como era el más antiguo yo tenía que tomar una decisión. ... yo *veía* mi helicóptero y el resto no *veía* más nada ... cuando levanto la *vista*, el otro helicóptero que estaba más cerca de donde venían avanzando los ingleses *veía los* trazantes que son rojas por la velocidad del proyectil con el roce del aire como si se encendieran “(...)” mis piernas estaban duras, eran una piedra, y yo transpiraba“ (*Daniel*)

Es a través de los sentidos – a través de la transmisión de una realidad que puede ser vista, oído, olida, gustada y tocada - que se *convence* al lector de la historia narrada. Por lo tanto, “la ficción”, señala Flannery O’Connor, opera a través de los sentidos”. “La ficción es un arte que demanda la más estricta atención a lo real.” Esto nos permitiría afirmar la siguiente paradoja: el relato de vida ingresa en la narración ficcional cuanto más estrictamente se mantenga atento al detalles real y concreto y cuanto más peso y espacialidad posea el mundo narrado. Esto le permite probar la veracidad de lo narrado; lo real verdadero, concluiríamos entonces, es una estrategia retórica. Estrategia que no solo produce el efecto de credibilidad en el lector sino también su respuesta emocional. Observemos los fragmentos que siguen. Si la acción narrada en cada uno de ellos es básicamente la misma, la irrupción y requisita violenta de las fuerzas militares en el domicilio particular, el relato es diferente:

“tocaron el timbre y aparecieron unos policías con unas armas largas. Venían con el portero del edificio, entraron a mis casa. A mi señora la dejaron con al esposa del encargado, a mí me llevaron a recorrer cada una de las habitaciones. Yo todavía tenía regalos de casamiento en el piso y me hicieron abrir algunos. Tenía apuntes y me preguntaban qué querían decir. En algún traducción del inglés decía respuestas populares que quería decir más frecuentes y ellos me preguntaron qué quería decir. Por suerte, unos días antes había hecho desaparecer por un amigo toda la bibliografía que tenía, ese amigo me salvó la vida. Se había llevado una valija con un montón de cosas, las revistas. Yo tenía una trompeta y me dijeron para qué servía eso y yo le decía que tocaba. La guardé en el estuche y pude guardar ahí una acta que tenía sobre la cama que me podría haber complicado bastante. Buscaron y no encontraron nada y se fueron pero el miedo me quedó y el agradecimiento de que estuviéramos vivos.” (Francisco, 53 años)

“a las tres de la mañana, mi esposo y yo estábamos durmiendo, golpearon la puerta fuerte, pero muy fuerte, casi te diría que querían tirar la puerta abajo y yo le digo a Gustavo que no abriese. Mi esposo escucha: Si no abris, te tiramos la puerta abajo. Como los golpes eran tan fuertes, me agarró mucho miedo, me quedé en la cama y fue mi marido en ropa interior y a partir de ahí empecé a vivir una pesadilla porque entraron ocho personas con hitacas en mi habitación. Alguien me gritó y me puse de espaldas, con la cabeza en la almohada, sin poder ver. A pesar del tiempo, aun siento el caño en la nuca. Y me decía calláte, no grites. Yo gritaba porque no sabía qué le estaba pasando a mi marido en la otra habitación. Mi marido decía nombres y yo no podía escuchar, no me podía mover porque tenía ese caño en la nuca. Escuchaba que el decían: quién vive en la casa, quién viene a la casa? Vino mi esposo y agarró la agenda, yo no ve... pero sé que entró y empezó a decir nombres de la agenda, gente que venía, que eran amigos. Me decían no grites y yo gritaba porque tenía mucho miedo, mucho miedo, ahí supe qué era el miedo. Entonces paran los gritos, suclan el caño en mi nuca y me dicen que me vista y cierran a puerta. Yo no sabía dónde estaba mi ropa, no entendía nada. Escucho que a mi marido lo ponen contra la pared y después no escuché más nada... Cerraron a puerta, fui al comedor y lo vi a mi marido arrodillado llorando. Nos abrazamos y después fui, todavía estoy sintiendo el mismo temblor, fui a la heladera porque habíamos cobrado el sueldo ese día, pero no tocaron nada, no venían para eso.” (Susana, 44 años)

Si el primero se limita a transmitir la simple facticidad de los hechos, el segundo lo narra como experiencia a través de la representación de la escena. La focalización particular elegida, esto es a partir de la restricción de su campo visual(su posición la impide ver y solo escucha e imagina), la inclusión del discurso directo y la narración pormenorizada de la acción (los movimientos de su esposo, su torpeza para vestirse) “escenifican” su miedo de modo tal que el lector se vuelva testigo de la escena. Ve y escucha solo lo que el narrador relata y, de esa forma, también él ignora, adivina, teme. A diferencia del primer

relato que habla del miedo pero no lo representa, el segundo produce una tensión narrativa que lo compromete emocionalmente. Sin embargo, la focalización no solo genera una respuesta emocional sino también (como en el caso de Operación Masacre ³) refuerza la autenticidad del testimonio

6.2. La referencia metafórica o refiguración

Podemos decir que toda teoría sobre la ficción debe introducir necesariamente el problema de la representación; podemos decir también que todo relato puede ser definido en términos de ficción. Lo que se representa no se reproduce sino que produce significación, lo ausente pasa a ser presente y se vuelve inteligible. El objeto representado se vuelve visión, imagen de lo ausente, presencia imaginaria. En esa dialéctica, en la que lo que se representa es lo no observable y en la que la ausencia se vuelve presencia, se crea una imagen. La representación resulta, entonces, dirá Ricoeur, de un proceso de refiguración. Por lo tanto, representar lo ausente implica, como señala Ricoeur, la operación de poiesis, invención productora de sentido. Siguiendo a Nietzsche, podemos afirmar que no hay posibilidad de representar mundo por el lenguaje sino por medio de metáforas; tanto la referencia del relato ficcional como la del relato de vida – si bien este último, a diferencia de aquel, lo guía la pretensión de decir la verdad - se resuelve como referencia metafórica.

La ficcionalidad del como si no muestra sino lo que se oculta detrás de la realidad, es decir, es un tipo de estructura de significado que comparte la significación manifiesta con la latente. De ese modo, la ficcionalidad es consustancial a la identidad, esto es a la propiedad de conocerse a sí mismo, o sea al deseo humano de resolver dificultades en relación a la subjetividad. Solo a través de la ficcionalidad el sí mismo se vuelve cognoscible; para ello, debe volverse extraño, verse como otro, esto es, sobrepasar los límites. La ficcionalidad responde a la tendencia del hombre a transgredir, sobrepasar el mundo cotidiano. El sujeto, “entrampado” en lo que el mundo configura, desea sobrepasarla para revelar la significación que oculta. La ficción hace posible la revelación de aquello que ocurre a la vez que revela la “trampa” del mundo – o del destino - para poder reconciliarse con él. ¿Y de qué forma ese mundo se vuelve inteligible? A través de la intriga y de la representación de acciones. De ese modo, la narración le permite al sujeto acceder a lo que le es inaccesible: la experiencia de los puntos extremos, el principio y el fin de su historia.

¿Pero puede homologarse el relato de vida al relato de ficción en tanto este se funda precisamente en la capacidad de transgresión? Sí, porque, si bien la narración de vida está abocada a inscribir al sujeto en una identidad colectiva - en función de la cual solamente su relato cobraría significación - ese sujeto, porque introduce constantemente nuevos significados en su proceso de refiguración, se resiste a perder singularidad. Si entonces, como señala Benjamin⁴, en el barro del ceramista quedan siempre las huellas de sus manos, en la narración de vida permanecen los trazos de un narrador que, único y singular,

³ Walsh, Rodolfo. Operación Masacre: en el capítulo 24 “ El tiempo se detiene”, la elección de la focalización refuerza la verosimilitud del testimonio de Horacio di Chiano y Livraga, sobrevivientes del fusilamiento.

⁴ Benjamin, Walter: “ El narrador”. en *Sobre el programa de la Filosofía Futura*. Barcelona, Planeta-Agostini, 1986, pág. 196.

hace estallar los estereotipos para desplegar la ficción de la memoria y la ficción de sí mismo.

Y esto ocurre en el preciso instante en que la narración de vida expone su incapacidad para reconstruir lo real, no porque fracasen las palabras por insuficientes sino porque los acontecimientos que quieren narrarse poseen un “exceso de significado”. De modo similar, también Jay se refiere a ellos cuando afirma que la experiencia, si bien es “un concepto lingüístico, un significante que refiere a una clase de significados que comparten en común”, también es “un recordatorio de que tales conceptos siempre dejan *un excedente* que escapa a su dominio homogeneizador”.

Entonces, por momentos, que suelen ser fugaces, la historia se llena de intersticios, alude a otra que, oculta, se revela, el lenguaje dice otra cosa de lo que dice y lo que se cuenta misteriosamente significa algo más. Ese relato, en el que los hechos narrados comienzan a establecer entre sí una relación extraña y misteriosa que no responde a la causalidad sino a otro tipo de vinculación, se convierte en metáfora.

Pero ¿a qué llamamos un acontecimiento con exceso de significado? Claro está que lo que recordamos, aquello que nos vuelve una y otra vez a la memoria, es significativo para nosotros. Bien, ¿pero por qué lo es? Lo es porque misteriosamente establece una relación con algo más de lo que ese simple recuerdo (un hecho, un olor, un objeto) convoca. Si el relato convierte al mundo en fábula, la memoria – con su obcecada pasión de anticuaria – convierte los objetos en metáfora. Pocos recuerdos no son generados por objetos. ¿No es acaso aquella cajita de música ronca sobre la cómoda de la abuela, aquel anillo que la madre guardaba celosamente, aquella luna del armario donde se refugiaba la luz de la tarde los que cuentan las mejores historias? ¿Y cuántos relatos de ficción no nacen de ellos?

También la narración de vida, que si bien no es ficción, es imperceptiblemente rozada por ella. Que se entienda bien, no digo que, imperceptiblemente, se convierta en ficción, ya que nunca podría exhibir las convenciones de autoreferencialidad del “como si”, en tanto su intencionalidad es, precisamente, el de ser creída. Hablo de un proceso de ficcionalización que se inicia en el preciso instante en que el narrador extrae un acontecimiento de lo más hondo de su experiencia y, para reproducir su significado singular, lo libera del estereotipo y de la mirada empobrecida del mundo cotidiano. Cuando modifica – dado que la ficción es transgresiva por excelencia – sistemas semánticos e imaginarios sociales.

Clave de la ficcionalización, la mirada – o visión analógica – despierta asociaciones insólitas, descubre en las relaciones, a primera vista incongruentes, significados ocultos. De ese modo, pequeños segmentos narrativos son representados, como vimos en el ejemplo anterior, al modo de escenas plásticas. Breves e intensas generan, a través del uso de recursos narrativos tales como la temporalidad, la focalización o la polifonía y de representación de objetos en los que confluyen ideas, percepciones, valores o sentimientos, significados y respuestas emocionales. El “ver como” se vuelve análogo a un “creer ver”.

Esta ficcionalidad o proceso de ficcionalización se exhibe, en la mayoría de los relatos de vida, en la construcción de escenas y, en casos privilegiados, en la configuración de una trama, o sea en pequeñas fabulaciones o en la traza de los grandes fabuladores.

6.2.1. Una escena de ficción (pequeñas fabulaciones)

¿Cómo se puede reproducir el exacto significado del miedo, del dolor, de la angustia? Solo a través de lo que produce miedo, dolor, angustia.

El miedo es narrado por Marta a través de una escena en la que la narradora ve un Falcon en el espejo retrovisor del coche y cree que la buscan a ella. Como en un juego de espejos, rebota sobre todos; multiplicado, refleja en los destinos ajenos, el propio posible. Ilustra el desarraigo recordando la vez en que, en Suecia llora en un parque de diversiones cerrado junto a otro exiliado que cada domingo a la tarde recupera la Argentina perdida a través de la voz de José María Muñoz que tiene grabada en un cassette. La tortura en el centro de detención es narrada por Manuel como un purgatorio (“ todos gimiendo, llorando...¿sabés lo que parecía? un purgatorio...”) en el que lo crucifican como Cristo (y ahí me di cuenta de cómo había muerto Cristo cuando me ataron en la cama así – en forma de cruz – “)

“ El escritor , dice Flannery O’Connor ⁵, atrae por medio de los sentidos y no se puede atraer a los sentidos con abstracciones.” Son “ esos detalles concretos de la vida que hacen real el misterio de nuestra situación en la tierra”.

Cuando Natacha (64 años) recupera una escena de Navidad de su infancia, recuerda cómo un pájaro irrumpe de pronto en la habitación, se sienta en la línea de luces del árbol de navidad y muere electrocutado. Esta escena, que Natacha elige para sintetizar su infancia en Rusia, previa a la guerra, se vuelve significativa cuando se aparta de la red simbólica (armar el árbol, la mesa, los regalos, la cena festiva) que las narraciones de vida suelen repetir cuando rememoran dicha celebración .

En otro tramo de su narración, cuando recuerda su vida como exiliada en Alemania. cuenta:

“ ...me paraba en los receros, no participaba en los juegos porque me cargaban mucho por los zapatos desiguales (los únicos que tenía y eran de pares diferentes), entonces me ponía como una cigüeña apoyada en la pared y levantando un patita, apoyaba una y escondía la otra. “

En ningún momento habla de la privación y de la angustia de la guerra, son los zapatos desiguales en el patio de la escuela los que cargan con ello. Desgajados de su esencia de objeto, despliegan una significación que “la privación” y “la angustia” en tanto términos abstractos no poseen .

Para Pía (75 años), en cambio, la guerra se concentra en el dedo índice, tronchado por una bala, del abuelo:

“ ese fue el dedo justiciero ..(.) cuando íbamos a lo de la tía Irene, la que no tenía hijos y preparaba las bandejas para darnos el té, los chicos nos abalanzábamos a comer y el abuelo levantaba el dedo así y eso equivalía a decir que no. Al final éramos unos tontos, porque siempre nos quedábamos con las ganas de comer. “

Ese dedo, como el pájaro y los zapatos de Natacha, producen tensión narrativa, establecen relaciones metafóricas y revelan sentidos ocultos. Entonces, ese dedo - inexistente y mutilado - no solo señala la guerra, señala también historias invisibles y silenciadas: estructuras patriarcales, conductas autoritarias que generan sometimiento y

⁵ Flannery O’Connor. “Naturaleza y finalidad de la narrativa” en *El negro artificial y otros escritos*, Ediciones Encuentro, Madrid, 2000.

rencor. El gesto, en síntesis, sobrepasa el límite de lo visible y abre, en términos de Iser⁶, una estructura de doble significado en la que “ un significado manifiesto bosqueja otro latente que, a su vez obtiene su relevancia de lo que el manifiesto dice”.

La representación de la ausencia cobra particular significación en los relatos sobre los desaparecidos en la última dictadura militar, en tanto precisamente se constituyen en función de ese intento. Tal vez el que mejor lo ilustra es Manuel (52 años) . Cuando su relato recupera el preciso momento en que sale del centro de detención pero sigue siendo para su familia un desaparecido, pone en escena la necesidad de restituir su identidad perdida: “ Cuando me largaron al mediodía a la calle tenía una alegría. Yo estaba desaparecido, todos iban a todos lados a preguntar por mí y yo no estaba en ningún lado. Aparecí en la casa de mi tía y era como si hubiese aparecido un fantasma.”

Martín (56 años) recuerda una anécdota significativa: en el 76 cuando está buscando a su amigo desaparecido le sugieren ir a visitar una “vidente” que podría ayudar a encontrarlo, es decir volver presente al cuerpo sustraído, o sea, darle “representación”.

Cuando Marta (47) cuenta cómo vivió- y sufrió - el Proceso Militar en la Argentina, finaliza su narración con una escena de algarabía en el 83:

“ Una de las cosas que no me voy a olvidar nunca... la alegría de la gente de poder votar. Fuimos juntos los cuatro y era tanta la gente ..(...) ..que en un momento papá que lo llevaba a Ignacio de la mano, *desaparecieron*. Y yo me quedé con vos en Plaza Italia y vos eras chiquita yo tenía una panza bárbara porque ya era diciembre...(...)..Eran cuadras y cuadras de gente. Después volvimos y nos reencontramos con Ignacio y papá en casa..”

Como una suerte de “ reparación “ del terror vivido, en la plaza llena de gente, la *desaparición* recupera la seguridad del reencuentro y la panza hiperbólica de una madre se vuelve ícono invertido de las Madres de Mayo.

Que todas estas escenas sean contadas por mujeres, no es casual, ya que parecerían poseer, según las historias que recopilé, mayor capacidad de representación narrativa que los narradores hombres. Tampoco lo es que compartan los mismos tópicos, esto es, la guerra y el Proceso Militar. Ambos ilustran la necesidad del narrador de transmitir acontecimientos que poseen una “sobrecarga de significación”, no solo porque sean excesivamente significativos para él, sino por la naturaleza intrínseca del acontecimiento cuyo sentido parece trascender la posibilidad de comprensión.

6.3. *Tiempos de vida*

El relato implica sobre todo experiencia de temporalidad , en tanto el tiempo de la experiencia humana es reconocible solo como tiempo narrado. La identidad, por lo tanto, está íntimamente ligada a la temporalidad, la que puede adoptar diversa configuración en el relato. Si el tiempo del relato es básicamente tiempo pretérito, ese pasado puede ser percibido por el sujeto como permanencia o como cambio y progresión. En función de ello optará por instalar los acontecimientos en lo que di por llamar un tiempo mítico, un tiempo histórico o un tiempo ficcional.

⁶ Iser, Wolfgang. “ La ficcionalización:dimensión antropológica de las ficciones literarias en *Teorías de la ficción literaria*, comp. A.Garrido Domínguez. Arco libros,Madrid.1997.

6.3.1. El tiempo mítico

Llamo “ tiempo mítico” al tiempo propio de las visiones de un mundo épico de carácter cíclico y atemporal. Tanto se narren hechos a modo de ritual como acontecimientos durativos o habituales, la repetición cíclica que anuda el principio y el fin en un caso, como la permanencia indefinida, en el segundo, anulan la noción de temporalidad histórica y los inscriben en la ilusión de la eternidad. Los mitos se constituyen como recuperación (“Wiederholung”) de un orden temporal perdido que responde a la necesidad de resistir al paso del tiempo y al cambio o transformación. Por eso, el narrador que instala los momentos de vida en el tiempo mítico del recuerdo, elige el pretérito imperfecto, o sea el tiempo verbal que se usa para narrar acciones que se repiten o duran en el pasado. De ese modo, en tanto las describe como acciones que no son puntuales ni hacen avanzar a la historia, las sustrae de la progresión temporal y los inmoviliza.

Dos tipos de relatos se configuran en función del tiempo mítico : los relatos que evocan el mundo épico de la infancia que, en tanto espacio atemporal y permanente, es recorrida como espectáculo y los relatos que dan cuenta de las actividades, por lo general agrícolas que, al modo de rituales, se constituyen en acontecimiento.

En el primer caso, se evoca el tiempo de la infancia como un paraíso perdido. El tiempo, detenido en el pasado, se convierte en un presente eterno que se puede recorrer una y otra vez., como si el tiempo, “espacializado “ perdiera su condición de perennidad:

“ El abuelo nos sentaba en la galería y con una pava grande preparaba el mate . Nos sentábamos todos alrededor de la pava, en el medio el abuelo dando un mata a uno, un mate a otro. Yo gritaba: abuelo, me toca a mí! Nos gustaba el mate. “(Margarita, 77 años)

(Obsérvese en este fragmento como el uso del gerundio “dando” responde a la necesidad de anular por completo la acción temporal y congelar la escena al modo de estampa.)

Al segundo tipo de relato, podría ser definido como relato “ artesanal” en tanto se configura casi al modo de texto instruccional que describe de forma pormenorizada la serie de acciones que realiza una comunidad . Según Nietzhammer⁷, “ las rutinas son tanto más fáciles de recordar y narrar cuanto más concretas y plásticas son, cuánto más habilidades prácticas aparecen en ellas y cuánto más claramente se infiere su sentido en el contexto de experiencias inmediatas. Un trabajador artesano o agrícola, señala, parecen ser mucho más capaces de una narración que un trabajador de una cadena de montaje o una trabajadora técnica en una oficina.”

Este tipo de relato suele aparecer en los espacios sociales donde, como apunta Martine Burgos⁸, el individuo es muy dependiente de su grupo primario, razón por la cual en estos relatos predominan los temas vinculados a las actividades productivas que se transmiten como saber o experiencia empírica heredada a su vez de los padres:

“ desde muy chico uno aprende en el campo a trabajar porque *se tiene que* ayudar a los padres. Eso implica darle de comer a las gallinas, traer a los animales a traer agua, juntarlos en el monte, sembrarlo; en esa época *no existían* las máquinas automáticas ni el agua corriente ni

⁷ Nietzhammer, Lutz, “¿Para qué sirve la historia oral?”, en *Historia oral*, Instituto Mora, UAM, México, 1997.

⁸ Burgos, Marinc: *Historias de vida Narrativa y la búsqueda del yo*. en

la luz ni nada, *todo se hacía a pulmón, todo a mano. Había que buscar lo animales del campo para que a la mañana siguiente se pudieran ordeñar la vacas, los caballos había que buscarlos al monte para poder ensillarlos, atarlos en el sulky ...*” (Miguel, 54 años)

“ se trabajaba ... empezando que se daba vuelta la tierra con arado de caballo o con arado de bueyes. Así que yo sabía manejar el arado, daba vuelta la tierra, se sembraba... Yo tuve suerte de sembrar a mano el trigo. Porque hay que siembra una extensión muy grande, se lleva un delantal con bolso, un bolso colgado, ahí va el trigo. Entonces vos vas (hace un movimiento de revolco) como si fuera una máquina. Y se siembra parejo...(...) viste que ahora lo siembran las máquinas y en aquel entonces se sembraba todo a mano...(...) Vos va allá, volvés, del otro lado haciendo lo mismo, todo bien parejo, porque cuando largás el puñado se desparrama y queda muy pareja la tierra. Sacábamos papa, todo trabajo nuestro ...(...) Teníamos mucho contacto con lo vecinos, había buena amistad, era muy lindo, después las fiestas, todo casero. Venía el tiempo de la cosecha y se hacía una fiesta. ...” (Eugenio M..., 77 años)

Las actividades cotidianas y habituales que configuran un tiempo cíclico, poseen efecto cohesivo (Teníamos mucho contacto con lo vecinos, había buena amistad), ya que es gracias a ellas que la comunidad puede constituirse como tal. Por eso, si bien en la narración los performativos (“ había que”, “ se tenía que”) intentan reproducir la rutina del esfuerzo y la fórmulas de carencia (“ no había”, “no existía”) señalan la diferencia cultural entre ese mundo y la modernidad, el relato no es el lamento del hombre sacrificado sino el elogio nostálgico de una cultura – basada en un sistema de producción primario – y de una serie de valores – fundados en la familia, la naturaleza y el trabajo – fatalmente perdidos.

6.3.2. *El tiempo histórico*

Toda ruptura del hábito y la costumbre, introduce el cambio y la transformación, o sea el tiempo histórico. Como lo ilustra el relato del “ caso”, la narración parecería surgir del alejamiento de la norma. Entonces, a diferencia del tiempo mítico que anula la progresión y la ubicación temporal de los hechos, el tiempo histórico inscribe los hechos como sucesión. De este modo, muchos relatos inscriben los hechos - en el marco de la anécdota - al modo de los cuentos populares, en una secuencia de núcleos narrativos marcadamente funcionales:

“Un día se peleó conmigo el cuñado del patrón. Lo mandé al diablo. Le tiré sillas. Me quiso pegar pero saltaron los otros muchachos y le pegaron. Entonces me mandé a mudar. Fui a hacer ladrillos y después alquilé una fábrica.” (Antonio, 59 años)

Otros, los configuran al modo de crónica o anal histórico, o sea, en base a una más o menos rigurosa cronología temporal:

“Nací el 22 de septiembre de 1916. En 1918 mi padre estaba en la guerra y mi mamá se murió. Yo tenía dos años. A los 18 años fui a hacer el servicio premilitar hasta los 20. A los 21, el 5 de marzo del 38 partí para el servicio militar. estuve 8 días en Nápoles y me embarcaron para Africa. En Africa pasé 50 meses, son cuatro años y dos meses. Después me mandaron de descanso a Caserta y ahí estuve 8 meses, me dieron una licencia pero cuando volví no encontré mi reparto. El 8 de septiembre del 43 vino el armisticio y entonces nos quedamos ahí arriba en la montaña. El 9 de septiembre fueron a hacer el relevamiento..” (Francisco, 82 años)

Es interesante la observación que hace Mink al respecto cuando señala que la forma de los anales reproduce casi exactamente nuestra experiencia de la memoria primaria, o sea como sucesión cronológica primaria y discontinuada – con numerosos blancos – de recuerdos personales organizados en relación a fechas y eventos históricos. Este tipo de memoria se diferenciaría de aquella otra que convoca recuerdos de los que el sujeto posee una nebulosa conciencia temporal y que suele ubicar por inferencia, o sea asociándolos a otros de los que sí tiene una referencia temporal más precisa. Sea como fuera, la memoria dicta en la mayoría de los casos un relato similar a la de los anales históricos – si bien sin igual rigurosidad en su cronología, ya que el sujeto suele avanzar y retroceder en el tiempo a modo de lanzadera en el telar⁹, en tanto ese relato no posee, como señala Haydn White¹⁰ coherencia narrativa, ni organización, ni significado. Los relatos de vida orales y espontáneos, constituidos fundamentalmente como una serie de hechos contingentes que carecen de principio y de fin y de un sentido rector, no hacen más que poner en escena la condición de todo relato, es decir su carácter de texto abierto: la vida de un sujeto como reescritura o refiguración constante, es decir como búsqueda de un sentido que no puede clausurarse. Las narraciones de vida simplemente comienzan y terminan, de tal modo que se constituyen, por lo general, menos como “trama” que como “conjunto de tramas”.

Sin embargo, como afirma Mink, una mayor indagación, búsqueda, inferencia e imaginación por parte de los narradores, hace que las formas primarias de la memoria avancen de “la narración de la crónica” (o “recollective chronicle” en términos de Mink) hacia lo que H. White llama “narrativización de la crónica”. Esta progresión depende, según este último autor, de un crecimiento de la autoconciencia de la centralidad de un sistema social sostenido por las nociones de ley y de autoridad. De ese modo los hechos se organizan en una secuencia coherente en función de un orden moral. Los relatos no solo permiten juzgar la significación moral de los proyectos humanos, “también proveen los medios para juzgarlos aun cuando solo pretendemos su mera descripción.

Por lo tanto, si la mayoría de los relatos de vida adoptan la forma de anales, podemos decir que no todas. Existen las que, como veremos después, se configuran en trama. En estos relatos, la narrativización, que si bien corresponde a lo que H. White llama proceso de autoconciencia de un sistema sustentado en las nociones de ley y de autoridad, respondería, en los relatos de vida, esencialmente a la búsqueda de la identidad.

Dicha narrativización, que implica una selección, transformación y jerarquización del material de la historia, provendría del deseo del hombre de atribuir un sentido, esto es una coherencia, a los hechos que se suceden caóticamente en la realidad. Atribución, claro, que solo puede ser imaginaria, o sea en el tiempo de la ficción.

6.4. La configuración del relato

Como vemos, por más deshilvanado que sea el relato, siempre intenta ajustarse a un esquema narrativo; ya que, como señala Regine Robin,¹¹ “toda historia siguen un esquema narrativo del cual uno es normalmente prisionero”. Ese esquema, muchas veces trazado en

⁹ Portelli

¹⁰ White

¹¹ Robin, Regine. Identidad, memoria y relato. La imposible narración de sí mismo. Publicaciones CBC, UBA, 1996.

respuesta a las preguntas del entrevistador que suele interrogar acerca de los lugares comunes de la autobiografía, - lo que dimos en llamar *topografía del recuerdo* -, suele basarse en la cronología de hechos más o menos inevitables en la vida de todo ser humano como lo es el nacimiento, la infancia, la escuela, el noviazgo, el matrimonio, etc. Pero, ¿qué elige narrar de esos tópicos? Lo que es “narrable”, esto es lo que definimos como *historias legibles*, o sea aquello, prearticulado, que corresponde al orden simbólico del hablante. Aquello que, en suma, una cultura o cierta comunidad de “lectores” – en tanto comparten un saber que les permite “leer” o interpretar las experiencias prácticas – instaura como historias digna de contar. El relato no sería entonces más que repetición de lo que ya está organizado en el orden simbólico como forma. O sea un conjunto de acciones que responden a ciertas reglas o normas a través de las que cierta comunidad regula los comportamientos sociales y que, articulados en función de códigos culturales comunes (el cortejo, noviazgo y casamiento, las fiestas de Navidad, los bailes de Carnaval, los bailes o viajes de egresados), se constituyen en redes simbólicas.

Es decir que, a través de la narración, el sujeto le da sentido a la realidad o experiencia de vida: introduce actores, acciones, fines, expectativas, para que dicha experiencia sea narrable, esto es para que el acontecimiento narrado sea percibido como totalidad. El hecho de que “ sea percibido”, implica, sobre todo, a un “otro” para el que se cuenta: el sujeto se constituye en esa relación de intersubjetividad. El discurso es siempre diálogo, y la narración, una modalidad del discurso que se asienta en el orden de lo público. Sin embargo, la experiencia del hombre en el mundo - sus sentimientos y pasiones- no son traducibles al lenguaje, la experiencia mental privada es incognitable al otro: la experiencia ocurrida tal como fue vivida no puede transferirse, lo único que es transferible es el significado de lo experimentado. Esto es, a través de las acciones representadas mediante el lenguaje, o sea la configuración de un relato. “ La experiencia – considera Martin Jay ¹² - es el punto modal de la intersección entre el lenguaje público y la subjetividad privada, entre lo compartido, culturalmente expresable, y lo inefable de la interioridad individual. A pesar de ser algo que debe ser atravesado o sufrido en lugar de adquirido de manera indirecta, no obstante puede volverse accesible para otras a través de un relato post facto. ”

Una determinada configuración colabora con la lectura del relato, no solo seguir la historia sino comprenderla, esto es comprender su sentido. Esa comprensión es posible porque se articula en función de esquemas o géneros discursivos que el lector actualiza en la lectura. Y es a través de esa codificación o estructura argumental en base a la que se *moldea las experiencias de vida*, que estas adquieran sentido.

Ahora bien, si el sujeto construye su relato en base a lo que una cultura y una comunidad “fabula” como relatos posibles (tipos literarios, géneros discursivos, historias familiares, ritos culturales, memoria colectiva, etc.), ¿vale la pena narrar lo que se repite? ¿Acaso la narración no se funda en un alejamiento de la norma, no se basa el relato en una experiencia singular? Las narraciones de vida parecerían desmentirlo ya que, si bien podemos afirmar que no vale la pena un relato sobre un hecho que siempre se repite, tampoco lo vale el que no se pueda repetir. Repetimos lo que es significativo. Por eso las historias familiares repiten una y otra vez lo que todos sus miembros conocen (de cómo el abuelo conoció a la abuela, de esa vez en la que Fulanito se cayó de la bicicleta, de los partos y los primeros pasos del nene) porque es a través de esa repetición que constituyen

¹² Jay, Martin. *Cultivar la experiencia*. Radarlibros, Página 12. 11 de noviembre de 2001

su identidad de familia . Pero también es esa repetición la que permite anticipar el final y de ese modo, inscribir lo contingente y accidental como necesidad. Y como destino.

6.4.1. La trama del destino (grandes fabuladores)

“ de golpe te vas dando cuenta de que la vida tiene sus tiempos y que las cosas se dan porque se tienen que dar, que todo tiene una razón de ser en esta vida ...” (Mercedes, 25 años)

Si un relato se define como sucesión de acciones que se dan en el tiempo y la experiencia humana se caracteriza, esencialmente , por su carácter temporal , ¿cuándo una simple descripción de acciones o de momentos de vida se convierte en “trama” propiamente dicha ? Cuando esa sucesión se vincule no solo por la mera cronología temporal sino por una relación de causalidad lógica. Pasar de una sucesión a una lógica temporal implica articular los hechos en función de la situación final , o sea, una operación de puesta en intriga . De ese modo, una encadenamiento causal puede revelar el aspecto causal, incalculable, misterioso de la acción humana.

La historia, señala Ricoeur, es más que una enumeración de acontecimientos individuales, la trama los organiza en una totalidad inteligible: integra factores heterogéneo, combina la dimensión temporal episódica con la configurante, transforma la sucesión de acontecimientos en una totalidad signifiante y le imprime el sentido del punto final . En ese final se vuelve presente de manera invertida el comienzo, el que es releído como conjunto de condiciones que conducen hacia ese final. De ese modo, aprendemos a leer el tiempo al revés, es decir la recapitulación de las condiciones iniciales de un curso de acción en sus consecuencias finales.

Si en las narraciones de vida solemos registrar un proceso de ficcionalización que - como en el caso de Natacha , Marta o Pia analizados en Una escena de ficción (pequeñas fabulaciones)- parecería atravesarlas de modo fugaz, también descubrimos otras que, si bien en un número considerablemente menor, se constituyen en verdaderas ficciones verbales.

Este es el caso de aquellos relatos en los que la historia de un individuo se construye en función de las estrategias – de elección y jerarquización de hechos, repetición de motivos, variación de puntos de vista – que encontramos normalmente en una novela o en un cuento. Estrategias que permiten darle sentido retrospectivamente al conjunto – incoherente, siempre incompleto - de hechos que comprende la vida de un individuo en un relato coherente y completo, es decir a través de su configuración en una trama con principio y fin. Son pocas las narraciones que pueden abandonar su forma de anal histórico y construir una historia unificada y completa, esto es, asegurar la concordancia de la discordancia de la experiencia de vida, pero todas parecerían tener un denominador común: la búsqueda de la identidad. Pareciera como si la identidad amenazada exigiera una mayor configuración de la trama, ya que la identidad del personaje deviene de la identidad del orden del relato, es decir es correlativa a la dinámica de la concordancia- discordancia de la historia.

Es así que Delia (63 años) presenta su relato de vida como una historia que reclama ser narrada:“ Esta es una historia – dice - que empieza sin que yo me haya dado cuenta que empezaba”. La historia, que versa sobre un romance, no es narrada en función de la red simbólica en la que se suelen inscribir este tipo de relatos (que analizamos en el capítulo 4) sino a modo de crónica que registra los hechos sin representarlos a través de escenas y los sitúa en el marco de la historia de la Argentina.

Si bien cuenta el modo en que conoció a Oscar, un joven colombiano, su ayudante en la cátedra de Anatomía en base a los motivos recurrentes: la turbación (de las miradas) , la invitación, el baile, la narración, lejos de centrarse en el sentimiento amoroso o en la casualidad del encuentro, se centra en la enfática valoración de la cultura colombiana (la literatura, la música, la lengua diferentes) a la que ella ingresa a través de él: “ Fue muy romántico ese ambiente de muchachos latinoamericanos, un medio cultural muy diferente a nosotros “. Oscar desaparece como sujeto individual y se convierte en metonimia del “ ambiente colombiano” del cual ella se siente atraída.

La única escena que se narra se proyecta sobre el trasfondo histórico de la época represiva de la segunda presidencia de Perón. Los hechos individuales comienzan a cruzarse con la historia argentina: la violencia de la Revolución Libertadora encuentra su representación simbólica en esa escena en la que padre e hija se buscan bajo el estruendo de las bombas. Esa noche, posiblemente a consecuencia del susto, el padre sufre un infarto. Oscar va a su casa - es aceptado en el espacio simbólico de la mesa familiar - e inicia una relación amistosa con el padre. Este hecho antecede - a modo de antítesis - a la que la decisión autoritaria del padre de Oscar a romper el noviazgo con Delia. Oscar acata el mandato familiar y se separan. Oscar se convertirá en una especie de fantasma durante toda su vida, en la que reaparecerá y desaparecerá sin cesar. Su primer reencuentro después de la abrupta despedida sucede , como no podía ser de otro modo, en un velorio.

El relato avanzará en el tiempo solo en función de la serie de reencuentros entre los dos. Oscar - ya recibido de médico - vuelve a Buenos Aires en 1965. Delia está de novia, pero Oscar será su amante hasta que vuelva a irse. Delia remarca las diferencias entre el conservadurismo de Oscar y el progresismo de ella. (Sus compañeros varones del grupo de psicoanálisis se escandalizan de que ella engañe a su novio con Oscar. Delia actúa en una desafiante oposición a los valores sociales conservadores: miente, pasa la noche con Oscar, embandera una conducta liberal y transgresora.)

Como toda crónica, se hace referencia a las fechas históricas (1955, 1960, 1963, 1976, 1982, 1989), cada una de ellas se corresponde con la evolución que sufren ambos (Oscar se recibe, se casa, se separa, tiene su primer hijo). De ese modo se refuerza la veracidad de los hechos constantemente amenazados por la inverosimilitud de una historia de ficción.

En 1976 - a pocos días del golpe militar -, la historia entre ambos ya está legitimada como historia de juventud y deja de ocultarse, Oscar conoce a su esposo y sus hijos. Ella y su marido le cuentan lo que está ocurriendo en la Argentina pero Oscar no le cree (“ Yo tenía la impresión de que para él yo exageraba las cosas que le contaba . El tiene una estructura completamente diferente a la mía, es muy conservador , muy de derecha y le cuesta entender todo lo que a nosotros nos pasó. “) . La relación continúa por correo, primero, por correo electrónico, después. Finalmente, Oscar la invita a dar una vuelta al mundo.

Si bien la historia no ha concluido cuando ella concluye su relato, no es este el motivo por el que la define como “ una historia que nunca termina y que nunca se concretó “, sino porque sus roles no tienen nombre institucionalizado: “ no es un novio, nunca fue mi marido. Pasamos de novios a amantes... Y ahora, no sé, somos amigos especiales ...” .

Oscar no logra adquirir presencia de individuo, ni siquiera de personaje. Su función en la trama se resume a ocupar el lugar de espejo invertido del sujeto narrador. El es conservador, ella , progresista; él acata los mandatos familiares y machistas, ella se opone a

un sistema moral tradicional; él es estructurado, ella, romántica; él prefiere el correo electrónico, ella el correo epistolar. La antítesis construye un orden perfecto; es en función de esa concordancia que ella construye su identidad narrativa. A su vez, la configuración del relato como crónica histórica, le permite verosimilizar una historia que de otro modo se impondría como ficción. Casi una paradoja borgeana, esto es una paradoja de ficción y realidad que no hace más que exponer la imposibilidad del relato y, como tal, una identidad en constante refiguración.

No es de asombrar, entonces, que los ejemplos más ilustrativos de relatos configurados al modo de trama, los encontremos en los relatos sobre el Proceso Militar. En la mayoría de los relatos de sujetos directamente implicados, es decir los que sufrieron persecuciones, violaciones a su intimidad o diversos tipos de exilio en la época del Proceso Militar aparecen pocas escenas significativas. En estos relatos predominan la explicación evaluativa sobre la narración, la crónica histórica sobre la historia individual, el testimonio sobre la narración de vida. El “yo” se funde en un “nosotros” de la esfera pública y el eje problemático se desplaza del héroe a la situación social que denuncia. Y cuando aparece la narración, repite un relato cristalizado en el imaginario social en donde la experiencia singular se licúa en el estereotipo, como si solo de ese modo pudiera obtener significación social.

El relato de Martín (56 años), fuertemente evaluativo y estructurado como sucesión de hechos narrados a modo de resumen sin representación narrativa, es ilustrativo. También lo es el hecho de exponer su incapacidad de transmitir el significado del acontecimiento bajo la frase, repetida a lo largo del relato: “parecía ficción”, la que produce una tensión narrativa, incluso de una trama ausente: “Era todo una cosa irreal, de ficción parecía. Pero era real.”

Martín se narra solo en función del grupo comunista del que formó parte y de un contexto histórico en el que participó como miembro de ese grupo. Su historia será entonces la historia de un grupo. El relato de individuos y de los efectos que dicho contexto producen en la vida privada y personal del sujeto narrador serán reemplazados por la narración de los “casos” paradigmáticos de esa época. De este modo se generalizan acciones que podrían ser particularizadas (“el que estaba mucho tiempo desaparecido era peligroso”), el individuo se construye exclusivamente a partir de la identidad grupal de un “nosotros” y a través de la identidad referencial que evocan ciertos nombres propios (“Llevamos a Osvaldo Bayer., a Raúl González Tuñón, a Mercedes Sosa...”). A través, básicamente, de definiciones argumentativas expone su perspectiva acerca de los hechos (la violencia del 75, el terrorismo de estado del proceso, el fascismo de Perón) e incorpora al narratorio como sujeto protagonista: “ser comunista era que *te* apuntaran”, “si *vos* estabas con un sector progresista...”.

Este recurso suele ser recurrente. También Marta (52 años) involucra al narratorio en la acción narrada (“Un temor a que los tipos fueran y *te* hicieran un procedimiento en *tu* casa...”). Otras veces borra el sujeto del enunciado en un impersonal (“*Uno* para entrar en la facultad, debía...”, “uno vivía...”, “*había que* mostrar el documento) o se lo integra en un plural compartido (“lo que *sabíamos*...”). Estas elecciones no hacen más que reforzar la noción de identidad amenazada.

Esta búsqueda de identidad logra en aquellos relatos que, como señala Mink, parecerían ser producto de una mayor indagación en la memoria, lo que H. White llama una “narrativización” de su historia. Los ejemplos que pudimos recolectar de relatos que logran configurarse como trama fueron los de los hijos de las víctimas. Su relato se

constituye en el desesperado intento de “ introducir una mínima trama de sentido en el desordenado curso de los acontecimientos “¹³ o sea, de reconocer la voluntad y el sentido que ordena lo que Borges llama “ el asiático desorden del mundo real “. Intento de que ese orden narrativo asuma dimensión de destino y, a modo de “fatum”, oriente el entramado del texto para que los hechos pierdan su carácter de contingencia y se subordinen a la causalidad. Para que, entonces, el destino – como en la tragedia griega - se vuelva equivalente a sentido.

Victoria (24 años) , que nació durante el Proceso Militar y se fue del país con su madre a los dos años de edad después de la muerte del padre, víctima de la represión militar, inicia la narración con su regreso a la Argentina a los 17 años. Podemos decir que su relato no pone en escena sino que *es* la recuperación de su historia (historia que es la de su padre y que la madre ha silenciado todos esos años).

“ Un día me dijeron – cuenta – que fuera a ver las películas en super ocho en la que mi viejo hacía de personaje principal. Y la película empezaba , alguien narraba una historia y decía que era Guillermo, mi padre. ..(...) y lo veías acostado y no se le veía la cara porque estaba panza abajo, mirando la pared ..(...) y de repente como si sonara el despertador. ..(...) Y estira la mano y lo apaga y se da vuelta y lo levanta. En ese momento yo me quedo super schockcada porque en esa imagen me veía a mí ...”

A partir de los relatos ajenos, testimonios, fotos, películas, Victoria va reconstruyendo la historia privada (“ nunca me dijeron si los domingos a la mañana tenía mal carácter “) y pública de sus padres (la militancia, la persecución , el asesinato del padre , el encarcelamiento de la madre, la huida del país) que es también la de toda su familia (también la de sus abuelos, tíos y primos). Porque para construir su identidad, Victoria necesita inscribirse en los recuerdos compartidos. Solo formando parte de esa historia en tanto mito del origen familiar, la suya propia tiene “sentido”, en su doble acepción de significado y dirección.

El caso de Cecilia (31 años) es especial. No solo porque narra una experiencia singular sino, tal vez, diría, porque es escultora. Como si esa habilidad para darle forma significativa a la masa originariamente informe y convertirla en figura pudiera transferirla a la narración, Cecilia logra la representación de los acontecimientos como imitación creadora. Moldea los hechos y les da forma de metáfora.

“ Hace un tiempo – cuenta - empecé a trabajar unas piezas planas y unos cubos con agujeros, con huecos que hacen formas por la luz..(..) ..Es la luz que entra para iluminar la ausencia.”

Su historia está hecha precisamente de esos agujeros a los que ella define como “ huecos corporales “. “Como cuando tenés un momento de angustia – explica para definir lo que sintió cuando el padre se va del país - y no tenés cómo manifestarlo”. Sin embargo, no los tiene su relato que, coherente y completo, se constituye como trama con principio y fin.

La historia de Cecilia se inicia cuando su padre se separa de su madre y comienza a militar. Como segundo oficial de Montoneros de Olavarría, inicia a partir del 76 una vida clandestina junto a su nueva mujer y un bebé al que llama “ el hijo del miedo” .

Cecilia y su hermana lo visitan periódicamente:

¹³ Manuel Cruz Rodríguez, *Narratividad: la nueva síntesis*, Península, Barcelona, 1986.

“ Me acuerdo –cuenta Cecilia - que nos tomábamos el colectivo, me empezaba a descomponer, me venían ganas de vomitar. Entonces abría las ventanillas para que me diera el viento. De par en par abría todo. El viento me calmaba. (...) Capaz porque cuando mi viejo tenía moto nos llevaba a mi hermana y a mí atrás por Olavarría y nos contaba fábulas, cuentos sobre el compartir .y aunque iba despacito, el viento me daba en la cara. El viento en la cara era como ahogar el micdo.”

Cecilia necesita recuperar los recuerdos, porque su padre no es solo un hombre amenazado sino también y sobre todo una imagen paterna que se diluye en sus continuas metamorfosis. El padre cambia de vestimenta, de peinado, de vivienda, de nombre. Sus hijas dejan de decirle papá en público y lo llaman tío.

Cuando llega el enviado del papa, el padre y su mujer deciden huir. Dejan a Nicolás, el bebé, a cargo del abuelo (quien un tiempo después se los llevaría a Suecia). Cecilia narra la escena de la despedida :

“ El flaco Godoy le compró (a Nicolás) un volante con bocina y cambios. Lo pone al lado de él. Lo sienta a Nicolás. Arranca el auto con Nicolás al lado, manejando. Nicolás no se da cuenta. El auto empezó a andar y yo empecé a llorar. Ahí mi viejo nos saluda. Después supe que habían pasado la frontera.”

La escena ilustra una actitud reiterada del padre: la de recurrir a la ficción para ocultar la realidad a su hijos. Esta actitud abre un juego tensivo entre visibilidad y ocultamiento que se vuelve principio estructurante de todo el relato. Tal vez la escena que mejor lo ilustra es aquella en la que Cecilia recuerda que cuando visitaban al padre, por razones de seguridad, debían permanecer a oscuras. Entonces el padre inventaba juegos:

“ Me acuerdo que apagaba la luz y encendía un cigarrillo y entonces contaba algo, no sé...algo que había inventado. Y mientras lo contaba, con la luz apagada, yo seguía los movimientos de la brasa encendida. “

La escena espectaculariza lo que es constitutivo de todo el relato: la dualidad o la identidad amenazada del padre, la que se escinde en sujeto público y privado, identidad proteica y, como tal, inasible. En la ficción que propone el padre todas las referencias están ocultas y deben ser imaginadas, hasta tal punto que incluso su propia identidad de padre pareciera fundarse en la ilusión: solo puede *ser* en tanto esté oculto.

En el 83 regresa al país con su mujer y Nicolás. Quince días antes de su llegada, el abuelo muere de un infarto. El padre vuelve a militar. Después del copamiento de la Tablada, su mujer lo abandona. La mayoría de sus amigos están desaparecidos, o exiliados. Su hijo es un joven rebelde, la hermana de Cecilia es anoréxica y Cecilia participa de un grupo católico. Preso de una profunda depresión, el padre se suicida.

La historia que cuenta Cecilia no es una mera cronología factual sino una configuración como totalidad signficante que trasciende el carácter episódico del relato. El término – configuración – alude, según Ricoeur ¹⁴, a la elaboración de una trama como puesta en intriga pero también a la noción de figura. O sea que, para leer la vida del padre en tanto relato, Cecilia debe inventar un principio y un fin en función de los cuales el

¹⁴ Ricoeur, P., *Tiempo y Narración* . México, Siglo veintiuno, 1995.

encadenamiento de hechos adquiere sentido y el azar se subordina al fatum (“lo que está escrito”) como ironía trágica.

Cecilia no le pregunta a la historia “¿ y después qué pasó?” sino “¿ y por qué ? “. Su respuesta está teñida de amarga ironía : “ No lo mataron y se mata él”.

Similar ironía traduce el final de la historia, que no concluye con el suicidio del padre. Como todas las historias de los padres, continúan en las de sus hijos:

“(Unos años después) - cuenta Cecilia - mi hermana se casa con un militar. En el civil, una mina se le acerca y le pregunta : ¿Tenés algo que ver con el mononcro ? Mi hermana no contestó. Nadie lo hizo. Las dos nos encerramos a llorar en el baño. “

La hermana no responde. ¿ Qué podía responder? Decir “sí” era condenarse, decir “no” era condenar la historia de su padre.

La elección de un final exhibe, como todos los finales, el sentido de la historia. Y el sentido no es otro que el “ tener que ver con” que alude a una historia de la cual Cecilia no puede escapar. Por eso solo cabe configurarla en trama, en la que todo los hechos tienen que ver unos con otros . Misteriosa progresión del destino que le da legibilidad al mundo.

“ Yo me acuerdo que lo fuimos a despedir- reflexiona Cecilia en un momento -. Porque había cosas que no se hablaban pero las *sabías*, las intuías. y como que estaba el *destino*. Tampoco *sabíamos* que íbamos a volverlo a ver. *Sabíamos* que iba a pasar la frontera pero no *sabíamos* que finalmente lo iba a lograr. El tampoco lo *sabía*.”

En ese reiteración de “saber” y “no saber “, la trama del destino - concatenación propia de las operaciones mágicas en la que, como en la superstición y la profecía, los acontecimientos no responden a la causalidad de la realidad - opera como certeza.

La historia de Cecilia no es la historia de los vencedores ni el testimonio de las víctimas. Es la historia sobre un padre que, en tanto figura quijotesca, logra escabullirse de toda gesta heroica en el que pueda inscribirlo la hegemonía dóxica . Es el relato de una hija que no denuncia, reprocha: le reprocha a *la* historia haberse robado *su* historia. Y como una Antígona al revés, no entierra al padre, lo desentierra. Desentierra al sujeto privado a través de un relato escrito en el reverso de *la* historia.

(“ Nacemos – dice Gelman en *Exilio* – y nos cortan el cordón umbilical. Nos destierran y nadie nos corta la memoria.”)

A modo de conclusión :

¿ Por qué se narra lo que se narra ?

La imposibilidad de penetrar el esquema divino del universo no puede, sin embargo, disuadirnos de planear esquemas humanos, aunque nos conste que estos sean provisorios “(Borges. Otras inquisiciones)

¿ Qué han elegido los diferentes narradores para contar su vida? ¿ Qué selección rige cada una de las narraciones? ¿ Podemos señalar parámetros comunes en los relatos en base a los cuales ciertos acontecimientos son elegidos y otros no? ¿ En función de qué se narra ? ¿ Y en función de qué decide al narrador finalizar la anécdota o recuerdo que relata?

Estas son las preguntas que surgieron a lo largo de la investigación. Las respuestas intentan definir, a modo de hipótesis, el deseo o la necesidad consustancial del ser humano de dar a la experiencia, o sea al modo en que se vincula con el mundo y su sentido, forma de relato.

En primer lugar, podríamos decir que el relato permite dar testimonio de lo que ya no existe, de una cultura o de un tiempo diferente; o sea, de anclar en el presente lo que es amenazado por el olvido. Bien, ¿ pero qué se elige para no ser olvidado?

En segundo lugar, el relato narra una acción, una conducta o un comportamiento que ejemplifica cómo se actúa o se debe actuar frente a determinado acontecimiento. El narrador suele dar consejos en función de su experiencia. No pocas veces, la anécdota es precedida o finalizada por una evaluación del narrador que traduce una regla de acción. Sin embargo, esto tampoco responde a nuestro interrogante sino define más bien la función del relato. El narrador aconseja, también emociona, conmueve, intenta producir risa, tristeza o promover la reflexión. Intenciones o efectos del relato que necesita de la atención de su lector, de su compromiso emocional y de su comprensión. ¿ Pero qué quiere comunicar el narrador, que quiere que el lector comprenda?

Una de las narradoras nos ofrece una respuesta posible si bien desde la pregunta inversa, o sea ¿ qué no vale la pena narrar?

“ En mi infancia en realidad no tuve hechos que me *marcaron* mucho ni me *cambiaran* el rumbo de nada. No se me murió nadie, no tuve ninguna tragedia que me marcara, no era una chica tímida, *no tenía problemas* con las amigas. Todo muy tranquilo y *normal*.” (Magdalena, 28 años)

En el fragmento aparecen dos palabras que atraviesan, de modo explícito o implícito, todos los relatos de vida: el “cambio” y lo que “marca”. Magdalena no sabe qué contar porque, explica, no puede referir hechos que la hayan “cambiado” o “marcado”. La ausencia de “problemas” y la normalidad como un obstáculo para la narración. Magdalena expone con asombrosa precisión las características que constituyen al relato, que podríamos sintetizar en las nociones de transformación, problematización y sentido.

Por lo tanto, podemos señalar que los relatos de vida narran, sobre todo, los cambios, porque la identidad se inscribe en la experiencia del cambio, es decir en la experiencia de la temporalidad.

Los narradores refieren todo aquello que sufre transformaciones, sea la cultura de una época (“ no había carreteras como ahora, el almacenero venía a caballo y traía el vino y la harina para hacer pan...”, Balbina, 84 años) como el estado personal de un sujeto (cambio de estado, tal como pasar de soltero a casado; cambio de rol social, tal como pasar de empleado a patrón, de estudiante a profesional o de convertirse en padre; cambio de hábitat, tal como cambiar de país o de casa; cambio de postura ante la vida, tal como cambiar de conducta, aprender o

madurar). Estos cambios son referidos porque dejan su marca (“ eso me marcó”) o impronta en la vida del sujeto : son huellas en función de las que pueden recuperarse los hechos del pasado que han sido significativos para él.

Estos hechos son significativos porque , como decíamos en el capítulo anterior, están asociados a algo más de lo que efectivamente cuentan: la referencia de primer grado queda suspendido en el mundo creado por el texto y se resuelve como redescrición o referencia metafórica.

La “problematización” de los hechos a la que alude Magdalena – se sabe que hechos y familias felices no producen historia (“ Hay peces que pican , o no los hay. Si loa hay, el pescador los pesca y luego regresa contento a casa. Fin de la historia “ , dice Eco ¹⁵) obedece a un deseo insatisfecho o una ruptura con una norma habitual (subrayado la mayoría de las veces por el conector argumentativo” pero”), es decir establece una relación de tensión entre el sujeto y el mundo . Ya señalamos anteriormente que el rechazo de la norma es muchas veces el punto de partida del deseo de narrar. De ese modo, en el caso de los relatos sobre el proceso militar, es la exclusión violenta del individuo con respecto a la comunidad, es decir , la pérdida de su identidad lo que motiva la narración. El relato se constituirá en la imperiosa necesidad de representar esa ausencia o cuestionar su desaparición.

Cuando Primo Levi cuenta cómo comenzó a escribir su libro *Si esto es un hombre*¹⁶ – título ilustrativo al respecto de la identidad – dice que lo hizo en el mismo campo de concentración cuando trabajaba en el laboratorio de química “lleno de hielo, de guerra y de miradas indiscretas “. Al igual que Ricoeur que afirma que “toda la historia del sufrimiento clama venganza y pide narración”, también Primo Levi narra urgido por la necesidad de relatar lo que sufría: “ apenas me sustraigo por la mañana a la rabia del viento y traspaso el umbral del laboratorio ... el dolor del recuerdo, la vieja y feroz desazón de sentirme hombre, que me asalta como un perro en el instante en que la conciencia emerge en la oscuridad. Entonces cojo el lápiz y escribo aquello que no podría decirle a nadie. “

Los relatos también refieren accidentes, aquello que casi les cuesta la vida al narrador; vida que , milagrosamente, por azar, salvan:

“un día me subí a la escalera que llevaba al altillo, no sé cómo no me caí; se dieron cuenta de que yo estaba ahí y me fueron a buscar, pero en silencio porque si me daba vuelta, me caía y me mataba.” “ yo acostumbraba caminar sobre el agua que se hacia hielo, *pero un día* con el calor se deshizo y yo me quedé dura de frío. Menos mal que un tío mío me encontró.”
(Margarita, 77 años)

¿Y qué es un accidente sino la imprevisibilidad del destino , acción que se produce independientemente del agente ? Esa imprevisibilidad , en tanto discordancia y heterogeneidad, se ordena en la narración bajo la condición de la concordancia. En función del principio del orden del relato, los hechos suceden en una relación de causa y efecto :

“ yo por eso digo que las cosa tienen que ser o no so así porque sí, que hay una causa para todo ...(...) ... por eso yo digo que me parece que hay mucho causa y efecto, es que es una ley, no vamos a dudar que es una ley y que existe” (Mariana, 48 años)

¹⁵ Eco, Umberto, *Apostillas al nombre de la rosa*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1989.

¹⁶ Primo Levi, *Si esto es un hombre*, Barcelona, Muchnik Editores, Biblos, 2000.

Si el discurso científico puede verificar la realidad objetiva, establecer leyes de un acontecer previsible, el discurso narrativo persigue un objetivo similar: el de encontrar la concordancia de lo contingente o discordante de la vida real. Así, a diferencia del mundo real en que el individuo no sabe cuáles son las consecuencias de su acción, en el relato, todo suceso, como en la superstición o la magia, tiene un correlato posterior:

“ y me acuerdo que siempre que me ponía una pollera verde, plisada con una pintitas amarillas. llovía. Y me decía: me pongo esta pollera y va a llover. Y llovía.” (Inés, 45 años)

La trama narrativa se convierte en la posibilidad de introducir lo variable y contingente (cambios de fortuna, peripecias, casualidades), es decir lo que amenaza la identidad del héroe , como necesidad que rige el relato. Todo hecho que empuja al hombre al abismo de su existencia , que excede a su comprensión, genera relato. ¿Por qué han proliferado sino tanto relatos después del atentado del 11 de septiembre en Nueva York? Aun cuando las historias de la gran cantidad de víctimas nos fueran desconocidas, las inventamos con el solo afán de encontrar el significado, la oculta trama del destino en lo contingente. Los relatos nacen por el deseo de leer en los sucesos desvinculados a toda necesidad, la trama de un designio. La trama que conduce los hechos hacia un fin, se constituye, entonces, en la explicación del por qué ocurrieron y, como tal, conduce a su comprensión. De este modo, lo azaroso de la vida real se vuelve totalidad o síntesis y lo contingente de la acción humana, destino:

“ mirá el destino está marcado. (venir a la Argentina era cuestión de escapar, podría haber sido cualquier otro país) ... lo único que me duele, pero, bueno, es el destino, que mi hermano haya fallecido cumpliendo con su servicio militar...Esas cosas que uno las cuestiona al principio y después te consolás y decís es el destino...” (Alfrieda. 53 años)

Porque, para el hombre que a lo largo de su historia conquistó todo aquello que una vez creyó inalcanzable, tal como poder volar, atravesar distancias con la voz y la imagen, el poder del azar persiste en imponérsele , sin misericordia, como fuerza inexorablemente imprevisible y ajena. Ante el carácter azaroso e imprevisible de la acción humana, entonces, el relato de vida se erige como consuelo, remedio o compensación (o, en términos de Hanna Arendt, como promesa de la palabra dada) . Frente a la conspiración del azar, el sujeto urde una nueva casualidad: la conspiración de una trama.

“ Todas las penas, afirma Isak Dinesen, pueden soportarse si las ponemos en una historia o contamos una historia sobre ellas.”

Bibliografía

- Achugar, Hugo, "La historia y la voz del otro", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XVIII- Nº 36, Lima, 1992.
- Adam, Jean-Michel, *Le texte narratif*, Tours , Nathan Université , 1994.
- Arendt, Hanna, *La condición humana*, Barcelona , Paidós, 1993.
- Aubrit, Jean-Pierre, *Le conte et la nouvelle*, Paris, A. Colin, 1997.
- Bange, Pierre, "Argumentation et fiction ", en *L'Argumentation*, Lyon, P.U.L., 1981(traducido al castellano por Inés Palleiro).
- Benjamin, Walter: " El narrador", en *Sobre el programa de la Filosofía Futura*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1986.
- Beverly, John, Del Lazarillo al Sandinismo: Estudios sobre la función ideológica de la literatura española e hispanoamericana, Minneapolis: "Anatomía del testimonio", Prisma Institute, 1987.
- J.L.Borges " El arte narrativo y la magia" en *Discusiones. Obras Completas* , Buenos Aires, Emecé, 1974.
- Burgos, Martine, " Historias de vida. Narrativa y búsqueda del yo", en *Historia Oral*, comp. por Jorge Acevedo Lozano, México, Instituto Mora, 1997 .
- Bruner, Jerome, *Realidad mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*, Gedisa, Barcelona, 1998.
- Chirico, Magdalena (comp.) *Los relatos de vida. El retorno a lo biográfico* , Buenos Aires, CEAL, 1992.
- Cruz, Manuel Cruz, *Narratividad: nueva síntesis*, Madrid, Nexos, 1986.
- Cruz, Rodrigo Díaz, *Archipiélado de Rituales, Teorías antropológicas del ritual*, Barcelona, Anthropos, 1998.
- d' Argemir, Dolors Comas, trabajo, género, cultura. La construcción de desigualdades entre hombres y mujeres, Barcelona, Icaria, 1995.
- De Man, Paul, , "La autobiografía como desfiguración" en *La autobiografía y sus problemas teóricos, Estudios e investigación documental*, Barcelona, Anthropos 1991
- Dominguez, Antonio Garrido, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1996.

- Dubar, Claude, *La crise des identités. L'interprétation d'une mutation*, Paris, PUF, 2000.
- Foucault, Michel, *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona, Gedisa, 2000.
- Frye, Northrop, *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Avila, 1991.
- Genette, Gerard, *Figures III*, Paris, 1972.
- Hamburger, K., *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, E. Klett Verlag, 1968.
- Iser, Wolfgang, "La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias" en *Teorías de la ficción literaria*, comp. A.G. Domínguez, Madrid, Arco libros, 1997.
- Jelín, Elizabeth, *Familia y unidad doméstica: mundo público y vida privada*, Buenos Aires, CEDES, 1984.
- Jay, Martin, "Cultivar la experiencia", artículo aparecido en Radarlibros, Página 12, 11 de noviembre de 2001.
- Jolles, André, *Einfache Formen*, Tübingen, Max Niemeyer, 1982.
- Kermode, Frank, "Secrets and Narrative Sequence" en *On Narrative*, Chicago, University of Chicago Press, 1981.
- *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*, Barcelona, Gedisa, 1983.
- Langellier, Kristin y Peterson, Eric, "Las historias de familia como estrategia de control social" en *Narrativa y Control social*, Dennis Mumby (comp.), Amorrortu, Buenos Aires, 1997.
- Magrassi, G. y Rocca, N., *La "historia de vida"*, Buenos Aires, CEAL, 1990.
- Molloy, Silvia, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica* Tierra Firme, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Mink, Louis O., "Everyman His o Her Own Annalist" en *On Narrative*, Chicago, University of Chicago Press, 1981.
- Momberger, Christine Delory, *Les histoires de vie, De l'invention de soi au projet de formation*, Paris, Anthropos, 2000.
- Nietzhammer, Lutz, "Para qué sirve la historia oral?" en *Historia Oral*, por Jorge Acevedo Lozano, México, Instituto Mora, 1997.
- O'Connor, Flannery, "El arte del cuento" en *Cómo se escribe un cuento*. Selección, prólogo

- e introducciones de Leopoldo Brizuela, Buenos Aires, El Ateneo, 1993.
 ----- “Naturaleza y finalidad de la narrativa” en *El negro artificial y otros escritos*, Ediciones Encuentro, Madrid, 2000.
- Orlandi, Eni Puccinelli, *As formas do silencio no movimento dos sentidos*, Brasil, Universidad Estadual de Campinas, Unicamp, 1992.
- Pampillo, Gloria (y otros), *Permitame contarle una historia*, Buenos Aires, Eudeba, 1999.
- Pavel, Thomas G., *Mundos de ficción*, Caracas, MonteAvila, 1991.
- Portelli, A., Fraser R., Moss W., *La historia oral*, Buenos Aires, CEAL, 1991.
 ----- “ El tiempo de mi vida: las funciones del tiempo en la historia oral” en *Historia Oral*, comp. por Jorge Acevedo Lozano, México, Instituto Mora, 1997 .
- Ricoeur, Paul, “Narrative Time” en *On Narrative*, Chicago, University of Chicago Press, 1981.
 ----- *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Madrid, Arrecife, 1999.
 ----- *Historia y narratividad*, Universidad Autónoma de Barcelona, Paidós, 1999.
 ----- *Tiempo y Narración I*, México, Siglo veintiuno, 1995.
 ----- *Tiempo y Narración II*, México, Siglo veintiuno, 1995.
 ----- *Tiempo y Narración III*, México, Siglo veintiuno, 1995.
- Robin, Regine, *Identidad, memoria y relato. La imposible narración de sí mismo*. Cuadernos de Posgrado. Serie Cursos y Conferencias. Oficina de publicaciones CBC, UBA, 1996.
 ----- “¿Es la historia de vida un espacio al margen del poder?”, en *Historia Oral*, por Jorge Acevedo Lozano, México, Instituto Mora, 1997.
- Segalen, Martine, *Rites et rituels contemporains*, Sciences Sociales 127, Nathan Université, Paris, 1998.
- Smith, Sidonie, “ Hacia una poética de la autobiografía de mujeres” en *La autobiografía y sus problemas teóricos, Estudios e investigación documental*, Barcelona, Anthropos 1991
- Scavino, Dardo, *La filosofía actual. Pensar sin certezas*, Buenos Aires, Paidós, 1999.
- Segalen, Martine, *Rites et Rituels contemporaines*, Paris, Nathan Université, 1998.
- Smith, Sidonie , “ Hacia una poética de la autobiografía de mujeres” en La autobiografía y sus problemas teóricos, Estudios e investigación documental, Barcelona, Anthropos, Suplementos, N° 29, 1991.
- Sontag, Susan, *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*, Buenos Aires, Taurus , 1996.
- Tolosana, Carmelo L., *Antropología: horizontes interpretativos*, Universidad de Granada,

2000.

Turner, Victor, "Social Dramas and Stories about Them" en *On Narrative*, Chicago, University of Chicago Press, 1981.

----- *La selva de los símbolos*, Siglo Veintiuno, México, 1999.

Zanone, Damien, *L'autobiographie*, Paris, Ellipses, 1996.

Weinrich, H. *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Madrid, Gredos, 1968.

White, Hayden, *El contenido de la forma*. Buenos Aires, Paidós, 1992

-----, "The historical text as literary artefact", en *Clio III/3*, 1974. (Reproducido en *The writing of history* de Robert Canary & Henry Kozicku, University of Wisconsin Press, 1978.)

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas