

2013

Historia y proyectos: un análisis del silencio en *Lengua madre* de María Teresa Andruetto

Karina Elizabeth Vázquez

University of Richmond, kvazquez@richmond.eduFollow this and additional works at: <http://scholarship.richmond.edu/lalis-faculty-publications>Part of the [Latin American Literature Commons](#), and the [Latin American Studies Commons](#)

Recommended Citation

Vázquez, Karina Elizabeth. "Historia y proyectos: un análisis del silencio en *Lengua madre* de María Teresa Andruetto." *Revista Signos Literarios* 9, no. 18 (2013): 109-30.

This Article is brought to you for free and open access by the Latin American, Latino and Iberian Studies at UR Scholarship Repository. It has been accepted for inclusion in Latin American, Latino and Iberian Studies Faculty Publications by an authorized administrator of UR Scholarship Repository. For more information, please contact scholarshiprepository@richmond.edu.

HISTORIA Y PROYECTOS: UN ANÁLISIS DEL SILENCIO EN *LENGUA MADRE* DE MARÍA TERESA ANDRUETTO

Karina Elizabeth Vázquez*
University of Alabama

Lo importante no es lo que han hecho de nosotros,
sino lo que hacemos nosotros de lo que han hecho de nosotros.

JEAN-PAUL SARTRE

Resumen: Publicada en el año 2010, la novela *Lengua madre*, de la escritora cordobesa María Teresa Andruetto, ofrece *otro* relato sobre la última dictadura argentina, que pone de relieve el problema de la complicidad civil e indirecta con la política represiva sistemática. El rasgo formal que distingue a la novela de Andruetto dentro de la amplia y heterogénea serie literaria sobre el pasado reciente es que el silencio no es ni una estrategia narrativa para decir lo político, ni el mecanismo mediante el cual lo indecible del horror se hace presente. En *Lengua madre*, el silencio es, paradójicamente, el agente verbador que conduce al personaje a la indagación del pasado y al lector a preguntarse por la legitimidad de los proyectos brutalmente cancelados con el golpe de Estado de 1976. El objetivo de este ensayo es ofrecer un breve análisis del silencio como personaje que refiere no sólo al acallamiento de las víctimas directas de la represión, sino a la reproducción de comportamientos de clase y género que tangencialmente, en una sociedad atravesada por el terror, fueron copartícipes del accionar dictatorial, incluso desde antes del golpe de Estado.

* karina.e.vazquez@ua.edu. Agradezco los comentarios de Fernando Reati.

KARINA ELIZABETH VÁZQUEZ

PALABRAS CLAVE: NARRATIVA ARGENTINA, NOVELAS POST-DICTADURA, INSILIO, REALISMO

HISTORY AND PROJECTS: AN ANALYSIS OF SILENCE IN LENGUA MADRE BY MARÍA TERESA ANDRUETTO

Abstract: *Published in 2012, the novel *Lengua madre*, by writer María Teresa Andruetto (Córdoba, Argentina), narrates another story about the last Argentine dictatorship, which emphasizes the problem of the indirect civilian complicity with the systematic suppression of the dictatorial regime. The most distinctive constitutive aspect of this novel within the long and heterogeneous literary series about the recent past is that silence is not a narrative strategy to allow the political indirectly emerge from the text, neither a mechanism for the story to manifest the unspeakable horror of the dictatorship. Paradoxically, in *Lengua madre* silence is the verbalizing agent driving the main character to search into the past, and leading the reader to critically reflect on the legitimacy of the projects that were brutally canceled in 1976. The main purpose of this article is to offer a brief analysis of silence as a narrative form (character) that refers to the way victims were silenced, but also to the class and gender behaviors that, in a society permeated and broken by terror, coparticipated to some extent in the dictatorial suppression, even before the coup d'état.*

KEY WORDS: ARGENTINE NARRATIVE, POST-DICTATORSHIP NOVELS, INSILE, REALISM

El tratamiento de la represión sistemática y sus secuelas ha sido recurrente en la narrativa argentina postdictadura. La crítica literaria ha interpretado la presencia semántica del secuestro, la tortura, la desaparición y sus efectos como indicadores de un proceso de “duelo colectivo”¹ (Avelar 3-15;

¹ Cabe señalar que el atributo “colectivo” no refiere a la especificidad de lo masivo, sino —y casi de modo inductivo— al proceso más bien interminable, sostenido en el tiempo y desaparejo en la intensidad, por el que los individuos que constituyen el cuerpo social elaboran de maneras diversas los efectos de la violencia política. El lenguaje literario ha sido un instrumento más en la elaboración intergeneracional de los efectos de la última dictadura, trascendiendo, por un lado,

Reati 122-123).² Asimismo, el discurso crítico ha hecho hincapié en las formas en que se ha narrado el pasado dictatorial desde distintos presentes (Plotnik, López Casanova, Deffis, Drucaroff) y el modo en que los relatos sobre la militancia y la lucha armada de la década de 1970 han abierto debates que conducen a repensar el orden jurídico y a reformular las nociones de bien social y justicia (Sonderéguer). Estas interpretaciones —que parten de “series literarias”³ e interrogantes específicos— dan cuenta también de las formas en que el discurso crítico entiende el “sistema literario” argentino (Losada 55) y los debates de corte político-ideológico en los que se insertan los relatos sobre el pasado reciente y sus conexiones con el presente.

Publicada en 2010, la novela *Lengua madre* es un entramado de cartas, relato en tercera persona, material de prensa, dibujos y fotografías.⁴ Este

los ímpetus modeladores de paradigmas literarios que establecieron la forma de decir lo político, como es el caso de *Respiración artificial* (1980), de Ricardo Piglia, y retornando, por el otro, de forma heterodoxa, a un realismo que desde mediados de la década de 1990, da cuenta de reajustes ideológico-culturales y de reacomodamientos en el campo de la práctica escrituraria. Desde el campo literario se ha buscado confrontar los efectos del terrorismo de Estado por parte de aquellos que lo padecieron directamente (militantes, exdetenidos/desaparecidos, exiliados/insiliados), así como por quienes lo sufrieron indirectamente (familiares y amigos).

² Al respecto, Plotnik señala que “la recurrencia del tema no es solamente parte de la elaboración del duelo que toda sociedad que ha experimentado crisis traumáticas debe realizar; también constituye una manera de confrontar sus efectos a largo plazo; por eso se examinan las repercusiones psicológicas que el asesinato, la tortura o el exilio han tenido en los hijos de las víctimas” (111).

³ Andrés Avellaneda define la serie literaria como

[un] conjunto de textos cuya verdadera significación (o por lo menos una de cuyas significaciones) nace de estudiarlos como parte de un sistema mayor que los engloba y los explica; vale decir, textos que pasan a significar algo diferente cuando se los conecta con otros componentes de la serie literaria a que los asignamos, sin que por ello pierdan su significado individual y sin que se niegue su posible pertenencia a otras series literarias [...] La propuesta de examinar una serie literaria desde el ojo de una forma específica interesa en la medida en que se logre articular un interrogante sobre la práctica concreta de esa forma: es decir, sobre su lugar en la serie y su existencia en medio de otras alternativas posibles[...] (“Construyendo el monstruo...” 219)

⁴ Hacia el final de la novela, la autora señala lo siguiente: “Agradezco... a mi madre, a mis hijas, mis sobrinas y amigas, palabras recibidas, guardadas en la memoria a lo largo de los años, porque

intertexto no sólo tiene la función de ayudar al lector a reconstruir —apelando a la emoción— “otro” relato sobre los hechos, sino que además le propone una lectura de la historia a partir de un agente verbador específico: el silencio. El presente desde el cual la novela revisa el pasado es uno y varios a la vez. Es uno en cuanto a la ficción, puesto que la novela presenta el regreso a Trelew —en 2005— de Julieta, una joven académica argentina residente en Alemania —lugar en el que se dedica a investigar la “especificidad” de la narrativa de mujeres, particularmente en la escritura de Doris Lessing—. El motivo del viaje es desarmar la casa de su madre, Julia, muerta unas semanas antes. Allí, Julieta se encuentra con una caja que contiene cartas, fotos, recortes de periódicos y telegramas dejados por Julia con el preciso fin de que su hija los lea para entender mejor las razones por las que vivieron separadas. Las cartas que encuentra Julieta son las que Ema —su abuela materna— le escribió a su madre a partir de 1975, momento en que ésta, siendo muy joven, debió pasar a la clandestinidad y permanecer escondida en el sótano de una vivienda en Trelew (Provincia de Chubut) por casi diez años. Allí, en ese sótano, nació Julieta en algún momento del año 1978, y a los meses fue trasladada a la casa de los abuelos maternos en Aldao (Provincia de Córdoba). Con esta lectura, la protagonista adquiere un panorama diferente sobre su crianza a cargo de los abuelos maternos, el insilio de su madre y su decisión de quedarse en Trelew una vez recuperada la democracia. Pero, fundamentalmente, las cartas le revelan la negativa de su abuela a recibir a Julia en su casa en 1976. La lectura, entonces, le permite a Julieta descubrir los proyectos de su madre en la voz condenatoria de la abuela, en las cartas de ex compañeros de militancia y en los artículos que

su recuerdo sirvió de base para la escritura de las cartas de esta novela” (Adruetto 232. En adelante, en las referencias a esta obra sólo se anotará el número de páginas.). Esta indicación, así como la información biográfica para-textual que menciona su propio insilio durante los años de la dictadura, podrían inducir a tratar este texto como una ficción/testimonio. No obstante, dada la propia aclaración de la autora, el carácter testimonial de este texto se considera aquí una estrategia ficcional que se hace explícita por parte de la autora al colocar la nota en la que indica la relación del texto con el campo de “lo real”.

hablan de su solidaridad con los trabajadores que enfrentaron las medidas neoliberales de finales de la década de 1980 y comienzos de la de 1990.

El presente extratextual desde el cual se lee la novela de Andruetto hoy sin duda está marcado por la anulación de los indultos y las leyes de obediencia debida y punto final que tuvo lugar en el año 2005, lo cual abrió un lento —y muchas veces dificultoso— accionar de la justicia. Así, en el hoy desde el cual se formula esta propuesta de lectura de *Lengua madre* coexisten las primeras sentencias por la apropiación de bebés (julio de 2012), con las primeras querrelas de los juicios por la masacre de Trelew (septiembre 2012).⁵ De este modo, la figuración del pasado en la novela se lee desde un presente *amparado* en la revisión institucional, judicial, social y cultural de la historia. Tanto la temática de la novela, como los aspectos formales dan cuenta de puntos de contacto entre el testimonio⁶ y la narrativa de ficción, de los cuales el silencio es el más contundente. No obstante, en este texto el mutismo no es ni un mecanismo para decir lo político, ni una estrategia para la representación de la clausura de

⁵ Fusilamientos de militantes políticos llevados a cabo el 22 de agosto de 1972. Se trata de un presente en el que la sociedad revisa el pasado de forma despareja, aunque continúa, el carácter sistemático de la represión como su premeditación, cuyas raíces se encuentran en una sociedad civil que sumisa, en algunos casos, y activamente, en otros, apoyó el acallamiento violento de la disidencia política y de los proyectos sociales alternativos/incluyentes. No sorprende entonces que en el juicio por la masacre de Trelew, Carolina Varsky —una de las integrantes del equipo jurídico de CELS (Centro de Estudios Legales y Sociales) quien presentó el alegato en la causa— señale: “la masacre de Trelew no fue un hecho aislado de decisiones circunstanciales o de algún descontrol ocasional. Por el contrario, se produce en un marco de pleno desarrollo de un plan general de ataque a un grupo de la población civil, definido en forma genérica como ‘comunistas’, ‘subversivos’, ‘terroristas’” (Bullentini, *Página/12*, 19 de septiembre de 2012).

⁶ Reati identifica tres momentos en la producción de la novela testimonial: uno inicial, que coincide con la apertura democrática, en el que prima el relato del contexto ideológico que dio lugar a la formulación de los proyectos políticos y la militancia; el segundo, en el que la narración se desprende de lo ideológico para dar paso a las historias más mínimas del encierro, el tercer momento, que más o menos abarca desde mediados de la década de 1990 hasta la actualidad, en el que el relato, por un lado, muestra la disonancia en el presente de aquellos militantes de 1970,

una época; por el contrario, en la trama de la novela, el silencio es un agente verbalizador activo para la revisión de la coda ideológica de la historia y del presente por parte de la protagonista-lectora de las cartas.

El objetivo de este ensayo es ofrecer un breve análisis del silencio como personaje que refiere no sólo al acallamiento de las víctimas directas de la represión, sino a la reproducción de comportamientos de clase y género —como el de Ema, madre de Julia y abuela de Julieta—, que tangencialmente, en una sociedad atravesada por el terror, fueron copartícipes de la acción dictatorial, incluso desde antes del golpe de Estado.⁷ Si el silencio es el personaje central de esta novela, su tema es precisamente la palabra como *logos* que pone en evidencia el conflicto subyacente en el plano material de las relaciones humanas, en este caso, la imposibilidad de nombrar la experiencia dolorosa o el horror vivido, así como las dificultades intergeneracionales para dialogar sobre las nociones de bien social y dignidad en marcos de proyectos políticos, sociales y vitales

y, por el otro, indaga zonas más oscuras, silenciadas, del pasado reciente. Al respecto, Reati ha señalado que el silencio, como mecanismo de elaboración y de representación ante los otros del horror vivido por la tortura o el campo de concentración, ha sido un topos literario extensamente estudiado, entre muchos, por Jan Mennell, en la novela *Hija del silencio* (1999), de Manuela Finguerit; David Patterson en *The Shriek of Silence: A Phenomenology of the Holocaust Novel*; Sara Horowitz en *Voicing the Void: Muteness and Memory in Holocaust Fiction*, y Fernando Reati con *Nombrar lo innombrable*.

⁷ Cabe señalar que el golpe de Estado de 1930 inauguró en la sociedad argentina una serie de intervenciones militares y de periodos dictatoriales (1943, 1955, 1962, 1966 y 1976) que expresaron el grado de conflicto en la lucha de intereses por parte de los distintos sectores sociales a la hora de ejercer la democracia institucional. A partir del derrocamiento del peronismo en 1955 —sobre todo después del breve interregno democrático de 1958-1962, que contó con la proscripción política de este movimiento de corte nacional y popular, y fundamentalmente del golpe de 1976—, las intervenciones militares adquirieron un papel reorganizador de la sociedad argentina, la cual debía, ante todo, quedar limpia de cualquier tipo de ideología de izquierda y/o voluntad política de corte social por parte de la sociedad cívica. En efecto, el golpe de Estado que tuvo lugar el 24 de marzo de 1976 se denominó por parte de la junta militar como el inicio del Proceso de Reorganización Nacional.

diferentes. El silencio como personaje asume entonces diversas caras: se trata del silencio de las víctimas, de la sociedad civil, de Julieta alejada y enojada con su madre, de aquél que necesita olvidar temporalmente para elaborar la experiencia traumática,⁸ pero en todos los casos, el silencio interpela. Si bien es acertada la observación de Corinne Pubill sobre el silenciamiento voluntario de Julia al nivel de la estructura narrativa del texto (149), este análisis se distancia de aquella visión para ver en ese silenciamiento la fuerza que conduce a Julieta a reencontrarse, no tanto con las palabras, sino con el “habla” de su madre.

⁸ Sobre las transposiciones literarias del trauma, en particular las concernientes a la última dictadura militar argentina, se han producido muchos estudios, algunos de los cuales han sido ya citados en este trabajo. Aquí son de importancia dos aspectos sobre el hecho traumático, la experiencia en sí que da origen al trauma y los efectos posteriores a éste, tanto en el plano individual, como en el colectivo. Al respecto, Reati retoma a Freud, quien propone entender la negación o el olvido temporal del hecho traumático como una instancia inherente a su posterior repetición como síntoma después de un periodo de latencia. Esta da lugar a la paradoja de que la elaboración de algo traumático requiere primero de su negación mediante el olvido voluntario (Reati 107). Ésta paradoja del “olvido necesario” explica por qué esta observación sobre las formas individuales de procesamiento del dolor y del trauma, debe re(a)plicarse con cuidado o reservas a la hora de formular lecturas del campo de la psicología —o de la psicología social— sobre las formas colectivas o sociales de elaboración del pasado dictatorial reciente, puesto que el cuerpo o el tejido social no funciona como un individuo. En principio, vale notar lo que el mismo Reati observa sobre las lecturas sociales que hace la literatura sobre la historia, que conduce a considerar el conjunto de manifestaciones individuales sobre el trauma como parte de un todo social contradictorio y con distintos tempos emocionales. Por lo tanto, las extrapolaciones en el uso de categorías aplicadas al ámbito de la psicología individual como duelo, trauma, memoria, olvido y negación, al del análisis de los comportamientos colectivos —y desde allí al campo de los discursos literarios— corre el serio riesgo de, por un lado, dejar de soslayo el carácter contradictorio y discontinuo de un conjunto heterogéneo de manifestaciones individuales dentro de un conjunto, y, por el otro, elevar al rango de epítome a alguna de esas manifestaciones (y por ende, un sistema literario en particular), generalizándolas en el plano de la observación, para luego utilizarlas —extrapolando una vez más— como variables de medición de las prácticas de escritura dentro (como sería en caso de las reflexiones sobre el duelo y el trauma a partir de *Respiración artificial*), y dejando a un lado, una vez más, la heterogeneidad del decir literario (sobre lo social).

En esta novela, el silencio es un personaje/visión⁹ que por medio de las palabras de los otros (las cartas de Ema, la abuela), el intertexto (los recortes de periódicos y los telegramas) y las imágenes (las fotos) dirige a la lectora (Julieta) y al lector a reconstruir de manera indirecta tanto la identidad y los proyectos de la ausente silenciada (Julia), como los rasgos de una época y una generación (la década de 1970 y la militancia). En este sentido, los elementos semánticos mediante los cuales se articula el silencio como personaje son atributos descriptivos y de interacción, adjudicados por esos otros discursos (cartas, fotografías, recortes de periódicos, dibujos). Estos hacen *hablar* al silencio, que se convierte en agente verbalizador de ese otro personaje que es Julia, cuyas señas de identidad van aflorando en el texto no como predicados inscritos directamente en un discurso mediante parecidos y diferencias (Todorov 261),¹⁰ sino tangencialmente por medio de semas lingüísticos y visuales, emblemas, que se desprenden de ese *habla* de los otros, del *decir* de una época, y deben ser re-significados por Julieta (personaje/lectora) y por el lector.¹¹

⁹ Se observa claramente lo que Todorov ha identificado como un *personaje/visión*, es decir, el silencio en tanto personaje no es un ser objetivo, sino la manifestación de una subjetividad: “en lugar del universo estable de la dicción clásica, se encuentra una serie de visiones todas ellas igualmente indirectas, que nos informan mucho más sobre la facultad de percibir y comprender sobre la presunta ‘realidad’. Sin embargo, es innegable que el personaje no puede reducirse a la visión que él mismo tiene de su entorno” (259).

¹⁰ Según Todorov, las acciones de un personaje deben ser lo bastante distintas para justificar su mención, al mismo tiempo que suficientemente parecidas para que se le reconozca como tal.

¹¹ La relación entre texto y lector ha sido estudiada desde varias perspectivas. En este ensayo se han tomado en consideración elementos de la propuesta fenomenológica de Iser, de la semiótica de Eco y de la teoría de la recepción de Jauss, que plantean conceptos y esquemas para capturar la relación establecida entre texto y lector. Este último entiende que la recepción de un texto, es decir, la comprensión de su “significado”, presupone un contexto de experiencia. También indica que cuestiones relativas a la subjetividad del lector y a los gustos de distintos tipos de lectores sólo son significativas una vez que se ha establecido qué tipo de “horizonte intersubjetivo” influye en el texto. El “horizonte de expectativas del lector” está entonces “formed by a convention of genre, style, or form” (24), y puede ser modificado por varios factores, como normas o aspectos inherentes a un género, por el conocimiento de series literarias que el lector pueda tener, y por la relación que

Sin duda, la novela de Andruetto se ubica dentro de las series literarias analizadas desde los estudios sobre la memoria transgeneracional, la derrota política, el terrorismo estatal y el duelo, pero también desde aquellos análisis que se enfocan en la presencia del pasado en el presente y en las prácticas escriturarias de quienes pasaron su infancia o nacieron durante la última dictadura. Aquí se hace necesario observar que las mismas lecturas críticas se encuentran entrelazadas, ya sea por sus lugares de enunciación, como por las miradas de corte generacional que transponen, con los procesos de significación social sobre este pasado y los debates sobre su impacto en el presente. Teniendo estas consideraciones en cuenta, a grandes rasgos es posible observar cuatro líneas críticas sobre la presencia del pasado represivo en la narrativa. La primera es aquella que, elaborada desde un ámbito o situación de discurso acotadamente académica, parte de un corpus más tradicional y anclado en una práctica literaria fuertemente marcada por la noción letrada de la cultura. Un ejemplo sería el tratamiento del trauma y el duelo que toma como faro *Respiración artificial* (1980), de Ricardo Piglia, y su modo de narrar la historia mediante la alusión (Avelar).¹² En segundo lugar, están las interpretaciones que retoman el problema

se establezca entre ficción y realidad a través de la semántica y la pragmática del lenguaje. Por otro lado, según lo propuesto por Iser, la “significación” del texto no se encuentra en el texto mismo, sino que es resultado de la interacción de éste con el lector, por lo que “meaning is no longer an object to be defined, but is an effect to be experienced” (10), en donde el texto funciona como una serie de preposiciones que guían al lector en su lectura, le marcan direcciones y al mismo tiempo le permiten ciertos desvíos, asignándole al acto de lectura un grado de indeterminación factible de ser completado, como acto de significación, en una lectura posterior. En “Lector *in fabula*”, Umberto Eco presenta un ejercicio de lectura de un texto de 1890, “Un drame bien parisien”, mediante el cual explica que “every text is made of two components: the information provided by the author and that added by the Model Reader, the latter being determined by the former—with various rates of freedom and necessity” (206), y con una “enciclopedia” de conocimientos para abordar una lectura en particular.

¹² Cabe señalar que en los primeros años de la década de 1980 se publicaron otras dos novelas de importancia, que refieren de modo alusivo a la dictadura: *Soy paciente* (1980), de Ana María Shua, y *En el corazón de junio* (1983), de Luis Guzmán.

de la periodicidad (Avellaneda, “Recordando con ira...”, Dalmaroni, Saítta), enfocándose en el “retorno a la estética realista” a mediados de la década de 1990 (López Casanova 15-16, Vázquez, “Fogwill...” 33) e indagando desde allí la presencia explícita del pasado dictatorial en las referencias textuales sobre la década de 1990 y sus crisis de representaciones. Al respecto, López Casanova propone

[...] observar cómo la voz, o mejor, las voces de la narrativa en democracia *dicen* lo real de aquel otro tiempo, entendido esto como un tipo de intervención estético-política en la que un tiempo —digamos— *presente* interpela a otro —digamos— *pasado*, en la medida en que lo *representa* [...] [y produce] la posibilidad de confrontar no sólo las distintas representaciones del pasado sino también las lógicas de las cuales la literatura de *cada presente* realiza esa construcción: representar el pasado desde un aquí y un ahora [que] implica también (siempre) decir, en la literatura misma, las coordenadas estético-ideológicas desde las cuales se constituye la representación [...] (19)

Una tercera línea está trazada por propuestas que se centran en la narrativa argentina reciente. Apoyadas en el concepto de *generación* (Kozak 16, Brescia 286, Drucaroff 28), estas miradas abordan un corpus formalmente más heterodoxo, menos apegado a las tradiciones, y atravesado por el neoliberalismo de la década de 1990, así como el estallido social de 2001. La cuarta línea es la propuesta por Fernando Reati, la cual identifica una serie literaria compuesta por las novelas de ex-presos políticos durante la última dictadura; es decir, un conjunto de textos que combinan ficción y testimonio (107), y que, en consecuencia, se ubicaría en el otro extremo del corpus estudiado por la primera línea crítica. El conjunto de estas perspectivas traza una serie amplia y heterogénea en la que en un extremo se encuentra la ficción de carácter alusivo, y en el otro se ubica la ficción de corte testimonial; en medio queda la narrativa que aborda el pasado y/o dice lo político apelando nuevamente a la estética realista.

Los puntos de contacto y de contraste entre esta novela y los extremos de esta serie literaria en la que ubicamos, por un lado, la novela de Piglia, y, por el

otro, las novelas de testimonio y los documentos colectivos, dejan entrever dos movimientos opuestos, pero complementarios en la forma en que la literatura forma parte de las lecturas sociales del pasado reciente. Mientras que a comienzos y mediados de la década de 1980, la narrativa de ficción se distancia del referente, sobre todo de lo político e ideológico, la ficción de corte testimonial hace lo contrario manifestando, de manera expresa, la necesidad de dar cuenta del referente para explicar lo sucedido (Reati 111). No intenta encontrarle una significación al horror, sino que busca reafirmar el sentido de lo anterior, es decir, del conjunto de creencias sobre las que se trazaron los proyectos políticos enarbolados y encauzados por la militancia. Pero con el proceso de elaboración social, temporal, de lo ocurrido, en la medida en que la narrativa de ficción se acerca al pasado, a la indagación de esos proyectos desde distintos presentes de enunciación, la ficción testimonial se aleja del referente, y explora mediante el silencio no sólo los momentos oscuros de ese pasado (Plotnik 112), sino lo que siguió, es decir, los procesos de elaboración individual y familiar del dolor por la pérdida personal y por la derrota colectiva.

En este sentido, puede decirse que *Lengua madre* se inserta específicamente entre esa narrativa que, desde mediados de la década de 1990 revisa la historia reciente apelando al realismo, a la novela testimonial y al documento colectivo. En el primer punto pueden colocarse las novelas *Villa* (1995) y *Ni muerto has perdido tu nombre* (2002), ambas de Luis Gusmán; *Nadie alzaba la voz* (1994), de Paula Varsavsky, *El secreto y las voces* (2003), de Carlos Gamerro, *Dos veces junio* (2001), de Martín Kohan, y *En otro orden de cosas* (2001), de Rodolfo Fogwill. Especialmente —en cuanto a la referencia histórica y la vuelta al presente— las novelas de Varsavsky,¹³ Kohan, Gusmán y Gamerro tienen en común al silencio no sólo como fenómeno instalado en una sociedad herida, sino también como manifestación de las barreras emocionales y temporales que las distintas generaciones deben romper para abordar la historia. En el

¹³ Al respecto, puede consultarse la forma en que el silencio recorre e imprime un sello particular al *Bildungsroman* en *Nadie alzaba la voz* (1994), de Paula Varsavsky, en Karina Vázquez (“Recordar para creer...”).

segundo extremo, además de encontrarse las novelas escritas por ex-presos políticos extensamente analizadas por Reati, como *A fuego lento* (1993) y *Mala junta* (1999), de Mario Paoletti, o *Una sola muerte numerosa* (1997), de Nora Strejilevich, se pueden ubicar textos colectivos como *Nosotras, presas políticas* (2006), de carácter estrictamente documental, el cual reúne la experiencia de mujeres militantes presas en la cárcel de Villa Devoto desde 1974 hasta 1984.

Temáticamente, la novela de Andruetto se ubica en la relación entre el pasado reciente y el presente y, de manera formal, en producir una reflexión crítica en la que el silencio es una forma narrativa. Por un lado, al ser un personaje subvierte la impronta alusiva de la narrativa a partir de la represión, ya que en la novela lo político no ha sido silenciado o elidido, y por el otro, revierte su función de obturador del pasado en la novela testimonial (Reati 112), pues el silencio aquí conduce a la indagación de la historia. De esto se deduce que en el campo de la literatura de ficción, *duelo* y *trauma* parecen seguir caminos opuestos y complementarios, respondiendo a la articulación de variables del sistema literario en un momento particular, tales como el lugar de enunciación del escritor, el proyecto estético y la forma en que la escritura da cuenta de los espacios de contradicción social, así como a los pactos de lectura en un determinado contexto de producción social de significados sobre el pasado dictatorial. Por esta razón, las generalizaciones formuladas desde el campo de los estudios literarios sobre los procesamientos del trauma —que parten de observaciones en el área de la psicología social— son acertadas en tanto hagan claramente visibles las variables epistemológicas a partir de las cuales trazan la(s) serie(s) literaria(s) dentro de las que realizan observaciones y construyen interrogantes. Aplicadas genéricamente al conjunto de prácticas literarias, observaciones tales como la necesidad de olvidar para dar lugar al recuerdo, si bien son válidas, no describen el proceso complejo por el cual se articulan los tiempos sociales de elaboración del dolor y los tiempos literarios/estéticos de producción de significados a partir de un hecho social. En este sentido, el lugar que la novela de Andruetto ocupa en el conjunto de textos narrativos sobre el pasado represivo permite ver y dimensionar un cambio de signo a nivel de las formas narrativas en relación con la presencia del silencio, y abre desde el lenguaje literario un espacio para el

diálogo intergeneracional sobre la legitimidad de los proyectos políticos y sociales cancelados por la represión sistemática. El interrogante que permite articular *Lengua madre* —ubicándola tanto en la serie literaria trazada con anterioridad, como en otras alternativas— es ¿qué dice, paradójicamente, o hace decir el silencio y a qué preguntas abre paso con respecto al pasado represivo?

En *Lengua madre*, el personaje/visión abre paso a la “aparición” de un personaje/persona (Julia) en el texto y en el horizonte ideológico del lector. Al respecto, en esta novela es central la presencia del intertexto visual, puesto que refuerza el carácter emblemático de la construcción de la identidad de Julia. Por medio de las fotografías y las cartas, se accede a la forma de vestirse, de hablar, de moverse, de habitar un lugar, de interactuar con los otros —compañeros de militancia, amigos, familiares, sociedad— que establecen rasgos distintivos de una época —la década de 1970— y de una generación —la militancia—, no exenta de encuentros y desencuentros. El silencio entonces discurre en medio de las palabras y las imágenes que se articulan especialmente en tres momentos: 1) la llegada de Julieta a Trelew inmediatamente después de la muerte de su madre, comienzo de la lectura de las cartas de su abuela; 2) el encuentro con personas que conocieron a su madre y la lectura de documentos que Julieta coteja con las cartas de su abuela, y 3) la lectura de las cartas finales, entre las que se encuentra una de Julia dirigida a Julieta para ese preciso momento.

Las líneas temporales que estructuran el texto son entonces tres: una primera línea progresiva, independiente y exterior, que arranca con la llegada de Julieta a Trelew y da paso al comienzo de la lectura, una segunda línea que se puede identificar como una analepsis interna (Genette 49-50), que, aunque avanza temporalmente, refiere al pasado histórico que consta en las cartas y comienza en 1975, momento en que Julia comienza su insilio. Por último, una tercera línea de tipo elíptica o paralíptica (Genette 52), que avanza y retrocede constantemente y está dada por las relaciones de contigüidad, propuestas por la presencia de fotos y otro material visual. Estas líneas narrativo-temporales no marcan un punto de llegada ni de partida, sino una convergencia, pues el relato comienza incluyendo una imagen de Julia y Ema tomada en

1974 en el portón de la casa materna, y concluye con esa misma foto junto a una de Julieta y su prima hacia mediados de la década de 1990 sentadas en el mismo portón, unidas ahora por la perspectiva del presente (2005) y por la lectura de cartas. De esta manera, las fotografías conducen a una *recomposición* de lo emocional, que en el campo textual se observa mediante el pasaje del personaje/visión —Julia ausente— al personaje/persona —Julia en el horizonte de Julieta, madre y militante, protagonista de una época—, y en el plano simbólico se ve en la recomposición discursiva indirecta de Julia, sus congéneres y sus proyectos. Como bien señala Todorov, se observa aquí una utilización metafórica de las metonimias —discursos e imágenes— en la que cada detalle adquiere valor simbólico.

En el primer momento de la lectura de las cartas dejadas por su madre, Julieta descubre el abandono de Ema, su abuela, quien se niega a recibir a Julia cuando ésta quiere regresar a finales de 1976 (92). Vale la pena retomar aquí el hecho de que Julieta se especialice en Doris Lessing, y que su objetivo de investigación sea indagar si existe una escritura “en esencia” femenina. La interpolación de recuerdos de fragmentos de entrevistas con la escritora, percepciones que tuvo en su niñez sobre la negativa de su madre de regresar a Aldao y vivir con ella después de 1983 —es decir, del abandono por parte de Julia—, y de los pensamientos que le van surgiendo después de leer las cartas de su abuela, le permite a Julieta “intuir” que la especificidad de lo “femenino” en la escritura está dada por elementos como la coyuntura política y sociocultural de una generación, y los valores heredados o mandatos que ese grupo debe enfrentar, los cuales son tan inherentes a la situación y la condición de la mujer, como a la de los hombres. Por lo tanto, aquello que le imprime un sello particular a la escritura de las mujeres sería el peso específico que adquieren en ese contexto particular algunas de las variables —de clase/género— con respecto a esas valoraciones previas. Por ejemplo, en el caso de Lessing, como en el de su madre, se trata de que los proyectos personales estuvieran guiados por una forma de entender “lo político” en conjunción con proyectos de vida —matrimonio, maternidad, sexualidad, trabajo—, en una sociedad adversa que ellas intentaron transformar para lograr que dignidad e igualdad fueran

partes de la noción de bien individual y común que vislumbraban. Es decir, su madre, Julia, al igual que Lessing, entendía lo político desde el compromiso personal activo con el otro. En última instancia, Lessing deja a sus dos primeros hijos por lo que cree ser una causa, y Julia hace ciertamente lo mismo, tanto por necesidad como por estrategia, mientras que Ema, al negarle su regreso a Aldao, abandona a Julia por miedo y por mantener el equilibrio ideológico con los valores socioculturales heredados, cuya matriz no era tan diferente de la que fundaba los preceptos de la dictadura. Ema, en última instancia, actúa guiada por el entramado de valores y mandatos socioculturales de su propia generación, mediante los cuales se vio reconocida como mujer, con un proyecto de vida en la sociedad que Julia y los de su generación buscaron transformar.

La abuela de Julieta condena la militancia de Julia, actitud que nunca es explicitada en términos de la identidad de la organización, sino sugerida como actitud —por ejemplo, la foto con el vestido y la bandolera, símbolo de militancia—, solicitándole que en nombre de la “cordura”, en esos momentos de “tragedia”, no se vuelva a Aldao, “jamás”, y permanezca en Trelew, ya que tienen miedo —por las cosas que pasan— y han tenido que quemar su biblioteca (66). Es importante considerar aquí lo señalado por Andrés Avellaneda con respecto a la difusión del terror en el entramado social. Junto al miedo, el gobierno dictatorial infundió “vocación de olvido” en la sociedad civil (“Argentina militar...” 13). Si bien el miedo permea el discurso de Ema, sus reclamos hacia Julia son algo más que lo observado por Pubill, que ve en ellos una forma de manifestar impotencia y “malestar hacia el sistema que ha perturbado su bienestar” (150), en una sociedad silenciada que no intenta buscar alternativas para contrarrestar el poder. La reiterada recriminación de Ema hacia su hija (112, 135, 141) es también una forma de reafirmar sus propios valores y de oponerse al cambio en el que Julia creía. Junto a estas cartas de su abuela, Julieta encuentra aquellas que su padre —exiliado en Europa—, y otros compañeros le han ido escribiendo a Julia a lo largo de los años y en las cuales narran la experiencia de haberse sentido expulsados de su propio país, los efectos de la extranjería y la desubicación causada por el retorno a la democracia.

De esta manera, Julieta transpone esas experiencias con la de su madre, rechazada no sólo en su propio país, sino también del seno familiar, y empieza a comprender las razones por las que ésta no regresó a Aldao después de 1983, cuando la abuela comenzó a insistirle para que regresara porque “ahora” Julieta la necesitaba.

El segundo momento en el que el silencio como personaje tácito revela al personaje/persona Julia ante los ojos de su hija, es cuando encuentra información sobre José Guerrero. Este hombre —hermano de la mujer que junto a su esposo escondió a Julia en el sótano de su comercio en Trelew— al principio le parece a Julieta un delirante idealista que todavía cree en algún tipo de “revolución conceptual”, que no sólo no tiene cabida en su presente, sino tampoco en su historia y en la de su familia, aquella que le dieron sus abuelos en Aldao. Le sorprende descubrir que su madre no sólo fue una agradecida amiga de Guerrero hasta sus últimos días, sino que su actitud frente a la vida y a los otros fue siempre consistente: durante los conflictivos años democráticos neoliberales, su madre continuó siendo una militante, tal como lo muestran las voces de otros: “la comprometida periodista trelewense [que cubrió] las manifestaciones de los trabajadores [y] acompañó la lucha de los trabajadores, bajo condiciones laborales pésimas [...] sus alumnos del Centro de Educación de Adultos [...] Nosotros, sus colegas” (222).

De esta manera, el encuentro con material que remite a las voces de los compañeros de su madre —docentes, periodistas, trabajadores— enfrenta a Julieta con la permanente declaración de principios de su madre, una actitud que ella encuentra disonante debido al “abandono” al que la había sometido, especialmente después de 1983. A esta altura, para Julieta es clara la divergencia entre este conjunto de voces y la de su abuela, que no sólo encarna una época sino las formas de pensar de la sociedad que silenció a sus padres —en este sentido, Julieta, al ser apropiada por su abuela, es una “hija” de la dictadura— (154). Julieta accede así a la historia de su país en la hora de su nacimiento, pero además —directamente intrincada con esa historia— descubre la batalla por su tenencia entre su abuela y su madre antes y después de 1983. Ema no

sólo le dice a Julia que no regrese (141), sino que la acusa por haber pensado y actuado de manera política e ideológica (141, 148):

[...] bien lo sabés que hicimos **todo** lo que pudimos [...] lo hubieras pensado antes, cuando andabas con tus ideas dale que te dale a la matraca, o después, cuando te acostaste con Nicolás y quedaste embarazada [...] Nos decís que te la querés llevar (a Trelew) justo ahora que está grande y crecida [...] Julia, no sé si querés que a tu padre le dé un ataque [...]. (149, énfasis en el original)

Así, Julieta se da cuenta de que ella, en cierta medida, ha sido la prenda del castigo impartido por su abuela hacia su madre. En esta novela, en la que los silencios se superponen y entrelazan, es paradójico que sea el silencio de Julia el que conduzca a Julieta a la búsqueda de palabras, ya sea como lectura, escucha o diálogo. Y es que el silencio, como agente verbador, repone en esta ficción lo que en el campo de la historia y de la realidad no ocurrió: el diálogo crítico intergeneracional entre Julia y Ema sobre esos proyectos de vida que la dictadura y un conjunto de la sociedad vino a condenar.

El inicio del tercer momento está marcado cuando se descubre que la historia de las tres está entrelazada por las palabras de su abuela y el silencio de Julia: “Aunque no hayan sido escritas por su madre, aunque en esos papeles no estén sus palabras, las cartas que ahora lee son la madre [...] éstas son las cartas que su madre ha jugado [...] y lo ha hecho de tal modo, con tal conducción y paciencia, que ese alguna vez ha terminado por llegar” (185). A medida en que la lectura de las cartas expone el tenor de la situación política y los dilemas de los antiguos compañeros, la voz de la abuela insiste en negar a la madre: “los vecinos preguntan por vos (todos con buena intención, yo digo que te fuiste al extranjero con una beca, no te asustes que no digo **nada** que te pueda perjudicar)” (187, énfasis en el original). Con el amor de crianza de sus abuelos, estuvieron entremezclados la incomprensión, el desapruebo, la condena y el castigo hacia su madre; bajo el dolor y la ignorancia infundidos por la dictadura, pero no por eso exento de una carga de complicidad, estuvo el abandono de Ema hacia Julia, que

igualmente debe ser contextualizado por las diversas formas en que el terrorismo estatal subyugó a la población civil. Adquiere importancia aquí el intertexto con un fragmento de una conversación entre Julieta y Doris Lessing en la estación de Grünewald, desde donde salían judíos deportados, en la cual se recuerdan las restricciones materiales impuestas por la guerra: “Desde aquí, desde esta estación [...] [,] la gente, tal vez la abuela de esa chica que cruza la calle o el padre de aquel señor, miraban hacia otra parte, entraban a otro corredor, tomaban otro tren [...] Frente a un hecho como éste, ¿qué importancia tiene haber pasado frío?” (190). Resuenan tanto para Julieta —protagonista/lectora—, como para el lector de la novela, la conexión entre los enfáticos “NADA, NUNCA, JAMAS vuelvas” de Ema y esa indiferencia cómplice desprendida del miedo y de los prejuicios, señalada por Lessing. En este tercer momento del descubrimiento que hace Julieta sobre la historia de su madre y el pasado del país, adquieren cada vez más peso la presencia intertextual de las cartas de antiguos compañeros de militancia en las que le cuentan a Julia las dificultades que han tenido al regresar del exilio, las contradicciones que les provoca el tener que vivir insertos en una sociedad neoliberalizada (202-204). En una de esas cartas, uno de ellos, Tito —desilusionado con los juicios y las reparaciones materiales por parte del Estado hacia las víctimas de la represión— le dice que la sociedad aceptó una línea lógica entre el modo de pensar diferente y el consecuente castigo, y que ellos, en ese sentido, también “desaparecieron”. Algo que en gran medida resuena con los *nunca* y *jamás* de Ema hacia Julia y con las formas en que, desde la transición democrática hasta el presente, las discusiones sobre la militancia dejaron de soslayo el tema de la legitimidad de su proyecto, así como de los medios para llevarlo a cabo (Sonderéguer).

El silencio ha dado paso a los *gestos* de lucha y firmeza en las convicciones más allá del terror y la derrota, más allá del silencio impuesto (225). Por eso, el final de novela completa esa foto de 1974 de Ema y Julia en Aldao, con otra fotografía, la de Julieta y su prima, y con una carta de Julia para Julieta en la que le dice: “Ojalá tu juicio para conmigo no sea tan duro. Además de pedirte perdón por todo lo que no fue, quisiera decirte algo: no sé qué pasó ni por qué no pude, pero yo **quise** ser tu madre y quise ser muchas otras cosas que no fui,

pero lo que quiero decirte, hija, en realidad es que vos sos todo lo que quise ser” (229, énfasis en el original). Así, el silencio de Julia coexiste con ese discurso sancionador de la abuela —síntesis del miedo, los prejuicios ideológicos y de clase, así como de la sumisión de género—, permitiéndole a Julieta descubrir la identidad de su madre y la historia de una época, y ampliándole al lector el complejo entramado de la represión, el de las formas de la complicidad civil. De esta manera, el personaje/visión ha dado lugar al personaje/persona (Julia), pero también a aquellos que, como señala el excompañero de militancia Tito, han desaparecido estando vivos, y ha permitido que surja la pregunta por el proyecto de vida colectivo. Ésos también vuelven a tener una voz en el horizonte que comienza a descubrir Julieta, pero no hablan, ni suenan ya, desde el lugar del optimismo idealista, sino que son figuras enmarcadas en los cuestionamientos morales y éticos abiertos con la revisión de las causas de la derrota.

A modo de conclusión, se observa que el silencio como personaje activo y la presencia del intertexto distinguen la novela de Andruetto dentro de la serie que retoma el pasado dictatorial reciente delimitado entre la ficción narrativa y el documento testimonial, así como dentro de la serie compuesta por textos de corte realista, testimoniales y documentales. *Lengua madre* lee intergeneracionalmente el pasado desde un presente que vuelve a hacerse la pregunta por el “proyecto”. La novela se estructura en el pasaje de un personaje/visión, como el silencio, edificado a partir de voces de otros y de imágenes, a un personaje/persona (Julia) que le permite al personaje/lectora y al lector real conocer quiénes fueron esas mujeres militantes, cuyos proyectos políticos —condenados o mantenidos en el silencio por las lecturas de la historia ya en tiempos de democracia— implicaban formas de amar, de crear una familia, de ser madres, de luchar, de ser trabajadoras, compañeras; en síntesis, de ser unas mujeres distintas a las anteriores, a sus madres.

Lengua madre propone dejarse interpelar por los silencios de aquellos que no están, transponiendo en ese mismo acto de escuchar un proceso social e intergeneracional de lecturas del pasado y de miradas sobre el presente no exento de contradicciones. Puede concluirse entonces que *Lengua madre* se distingue dentro de la serie que trata el pasado dictatorial reciente por realizar

un movimiento opuesto en relación con el silencio: éste no viene a reafirmar el acallamiento atroz padecido por las víctimas, sino todo lo contrario, aparece como mecanismo activador, ya no tanto de la memoria, sino de una forma de conocer a ésos que creyeron, de volver a escucharlos, de entender un pasado y de arreglar cuentas con una época (205). La novela de Andruetto es una invitación a que el silencio, como una presencia, conduzca a pensar críticamente en un *nosotros* cuya significación —en cuanto a las identidades y los proyectos— ya no resulta de la elocuencia idealista de nadie, sino que se produce a partir de las preguntas y del diálogo entre generaciones y entre aquellos que hoy, tal vez por primera vez, crean que es posible, legítimo, buscar una causa, tener un proyecto.

BIBLIOGRAFÍA

- Andruetto, María Teresa. *Lengua madre*. Buenos Aires: Mondadori, 2010.
- Avelar, Idelber. *The Untimely Present. Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durham Carolina del Norte: Duke University, 1999.
- Avellaneda, Andrés. “Construyendo el monstruo: modelos y subversiones en dos relatos (feministas) de aprendizaje.” *Inti* 40-41 (otoño de 1994-primavera de 1995): 219-231.
- Avellaneda, Andrés. “Recordando con ira: Estrategias ideológicas y ficcionales argentinas a fin de siglo.” *Revista Iberoamericana* LXIX.202 (enero-marzo de 2003): 119-135.
- Avellaneda, Andrés. “Argentina militar: los discursos del silencio.” *La literatura argentina hoy: de la dictadura a la democracia*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 1993: 13-30.
- Beguán, Viviana, coord. *Nosotras, presas políticas. Obra colectiva de 112 prisioneras políticas entre 1974 y 1983*. Buenos Aires: Nuestra América Editorial, 2006.
- Brescia, Pablo. “Literatura argentina del siglo XXI: primera aproximación.” *Romance Notes* 48.3 (2008): 281-290.

- Bullentini, Ailin. "Cada uno cumplió una función en el plan." *Página/12* (19 de septiembre de 2012). <<http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-203725-2012-09-19.html>>. Fecha de consulta: octubre de 2013.
- Dalmaroni, Miguel. *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria (1960-2002)*. Santiago de Chile: Ril, 2004.
- Deffis, Emilia. *Figuraciones de lo ominoso. Memoria histórica y novela posdictatorial*. Buenos Aires: Biblos, 2010.
- Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé, 2011.
- Eco, Umberto. *The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts*. Indiana: Indiana University, 1979.
- Genette, Gerard. *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Ithaca: Cornell University, 1983.
- Iser, Wolfgang. *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: John Hopkins University, 1978.
- Jauss, Hans. *Toward an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: University of Minnesota, 1982.
- Kozak, Claudia, comp. *Deslindes. Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo xx*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.
- López Casanova, Martina. *Literatura argentina y pasado reciente. Relatos de una carencia*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2008.
- Losada, Alejandro. "Los sistemas literarios como instituciones sociales en América Latina." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 1.1 (1975): 39-60.
- Plotnik, Viviana. "Terrorismo de Estado y memoria transgeneracional: Hijos de víctimas en la ficción argentina reciente." *Hispanamérica* 36.107 (agosto de 2007): 111-116.
- Pubill, Corinne. "Insilio y representación de la memoria en *Lengua madre* de María Teresa Andruetto." *Romance Notes* 49.2 (2009): 143-153.
- Reati, Fernando. "Trauma, duelo y derrota en las novelas de ex presos de la Guerra sucia en Argentina." *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana* 33.1 (mayo de 2004): 106-127.

- Saítta, Sylvia. "La narrativa argentina, entre la innovación y el Mercado (1983-2003)". *La historia reciente. Argentina en democracia*. Comps. Marcos Novaro y Vicente Palermo. Buenos Aires: Editorial Edhasa, 2004: 239-256.
- Sonderéguer, María. "El debate sobre el pasado reciente en Argentina: Entre la voluntad de recordar y la voluntad de olvidar." *Hispanamérica* 29.87 (diciembre de 2000): 3-15.
- Todorov, Tzvetan y Oswald Ducrot. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1975.
- Vázquez, Karina. *Fogwill. Realismo y mala conciencia*. Buenos Aires: Editorial Circeto/Edhasa, 2009.
- Vázquez, Karina. "Recordar para creer: Bildungsroman en *Nadie alzaba la voz* (1994), de Paula Varsavsky." *Explicación de textos literarios* 35.1-2 (2006-2007): 88-101.

D. R. © Karina Elizabeth Vázquez, México, D.F., julio-diciembre de 2013.