

Fragmentos de un recuerdo amoroso. Infancia, memoria y afectos en *Magdalufi* de Verónica Sánchez Viamonte

Federico CANTONI
Università IULM, Milano

Resumen

El artículo propone un análisis de la novela *Magdalufi* (2018) de la escritora argentina Verónica Sánchez Viamonte. La autora, hija de desaparecidos, organiza la narración alrededor de fragmentos que abarcan toda su vida, desde la infancia hacia la madurez. Después de una reflexión sobre el significado del fragmento como dispositivo narrativo, el análisis se centrará en el gran número de imágenes textuales e icónicas que arman la novela. El objetivo es demostrar cómo, a través de sus elecciones formales y temáticas, Sánchez Viamonte logra proponer una manera alternativa de encarar su identidad de hija de desaparecidos, que pasa por el rescate de los afectos que quedan a pesar del trauma.

Palabras clave: fragmento, imágenes, memoria, literatura de los hijos, dictadura.

Abstract

This article proposes an analysis of the novel *Magdalufi* (2018) by the Argentinean writer Verónica Sánchez Viamonte. The author, daughter of desaparecidos, organizes the narrative around fragments that span her entire life, from childhood to maturity. After a reflection on the meaning of the fragment as a narrative device, the analysis will focus on the large number of textual and iconic images that construct the novel. The aim is to demonstrate how, through her formal and thematic choices, Sánchez Viamonte manages to propose an alternative way of facing her identity as a daughter of *desaparecidos* that involves the rescue of the affections that remain despite the trauma.

Keywords: fragment, images, memory, *hijos'* literature, dictatorship.

Jamás podremos rescatar del todo lo
que olvidamos. Quizás esté bien así.
El choque que produciría recuperarlo
sería tan destructor que al instante deberíamos
dejar de comprender nuestra nostalgia.
(Walter Benjamín, *Infancia en Berlín hacia 1900*)

Lo inefable es en realidad infancia
(Giorgio Agamben, *Infancia e Historia*)

Entre el heterogéneo y multifacético corpus de las narraciones de la generación de hijos argentinos¹ una de las inquietudes más encaradas por los escritores, directores y artistas tiene que ver con lo que significó vivir la infancia bajo dictadura. Aunque “nunca recobramos nuestra infancia” (Benveniste, 1971: 73), el retorno a esta etapa biográfica responde a la necesidad de encontrar allí claves interpretativas que proporcionen un marco de inteligibilidad al presente de la vida adulta. Por esta razón, la dinámica que entrelaza la memoria de la infancia y la contingencia de la madurez es siempre un intento de aproximación de este pasado perdido al presente:

Infancia y memoria parecen [...] enlazarse en una relación particular, donde la imagen evocada se plasma en el presente de la enunciación trayendo consigo una carga afectiva que lo transfigura: como toda memoria, es siempre presente. Y ese volver sobre la infancia no es inocuo, hay allí una búsqueda de sentidos que se enfrenta a menudo con imágenes de contorno incierto. (Arfuch, 2016: 546)

Es el caso, por ejemplo, de novelas como *La casa de los conejos* (2008) de Laura Alcoba y *Pequeños combatientes* de Raquel Robles (2013), o de las películas *Infancia clandestina*, dirigida por Benjamin Ávila, y *El premio*, dirigida por Paula Markovitch, ambas estrenadas en 2011. Cada una de estas obras —ejemplares, pero no exhaustivas del corpus de narraciones de hijos centradas en la infancia²— relatan diferentes facetas de la niñez bajo dictadura: la clandestinidad (Alcoba y Ávila), la militancia (Robles) y el insilio³ (Markovitch). Sin embargo, siendo toda memoria siempre presente, estas obras arman su narración precisamente desde el presente: la voz diegética es siempre aquella del adulto. Incluso en los casos en los que parece faltar esta mediación entre el pasado recobrado y el presente de la escritura, siempre se trata de una elección consciente de un autor adulto que relata su infancia asumiendo el posicionamiento enunciativo de sí mismo-niño.

En este sentido el caso de *La casa de los conejos* es quizás paradigmático: toda la narración llega a la página a través de la mirada de Laura (una niña de siete años) y no de Laura Alcoba, la autora de la novela. Sin embargo, Alcoba inserta en la novela un prólogo y un epílogo en los cuales es ella misma, adulta, quien habla. Y, más aún, en el

¹ Con el término ‘generación de los hijos’ me refiero al conjunto de escritores, directores, dramaturgos, artistas, fotógrafos y *performers* que tiene como característica común el hecho de haber nacido entre finales de los años Sesenta y la primera mitad de los Setenta. Muchos de estos sujetos son hijos de desaparecidos, pero hay también hijos de presos político y exiliados. Forman parte de la generación también sujetos cuyos padres no sufrieron directamente la represión dictatorial, pero que en sus obras reflejan sobre este periodo histórico en el que nacieron y que heredaron como memoria social.

² Para un análisis profundizado de las diferentes narraciones de los hijos sobre la infancia en el marco de la última dictadura cívico-militar argentina véase Basile, 2019.

³ Con el término ‘insilio’ indicamos “aquel estar sin ser dentro de la propia patria de uno que a uno se le presenta enajenada, pero no enajenada exclusivamente en lo socioeconómico sino en el sentido” (Illániz, 2006: en línea). Fue “la situación de quienes permanecieron en el país durante la dictadura cívico-militar, una situación que se define por negaciones: no presos, no exiliados, solo ‘apresados en la lucha por la vida y el sustento’” (Carrquiry, 2017: en línea).

prólogo la autora expone y explicita el dispositivo narrativo representado por el desplazamiento de su voz adulta en aquella de su *alter ego* infantil:

Si al final hago este esfuerzo de memoria para hablar de la Argentina de los Montoneros, de la dictadura y del terror, *desde la altura de la niña que fui*, no es tanto por recordar sino por ver si consigo, al cabo, de una vez, olvidar un poco. (Alcoba, 2008: 7 [énfasis mío])

De manera similar se expresa también Ávila, al afirmar en una entrevista “siempre supe que algún día iba a *hacer* mi infancia” (en Arfuch, 2016: 553 [énfasis en el original]). La infancia es entonces algo que se “hace”, en la medida en que requiere narrar “desde la altura” de la niñez, a través del desplazamiento en un yo narrativo que se instala en el posicionamiento –identitario, hermenéutico y lingüístico– de la infancia bajo dictadura. Frente a este desdoblamiento se plantea la compleja cuestión de quién está hablando, el adulto o el niño. No pretendo aquí meterme en este debate, que además ya consta de numerosos y valiosos aportes⁴. Lo que sí quiero destacar es el fuerte carácter autobiográfico de estas obras, que básicamente narran una historia vivida en primera persona por los autores. El anclaje a la experiencia personal –aunque manejado a través de desplazamientos ficcionales que, más allá de la cerrada categoría de ‘autoficción’ (Alberca, 2007; Casas, 2012), encuentran un marco interpretativo eficaz en la categoría de “espacio biográfico”⁵ acuñada por Arfuch (2002, 2018)–, sin embargo, entra en conflicto con la fuerte carga traumática que conllevan estas vivencias. ¿Cómo relatar algo tan impactante como la militancia, la vida en clandestinidad o el exilio/insilio? Otra vez el prisma es aquello de la aproximación, del acercamiento prudente a este nudo existencial de por sí inalcanzable: el recurso a la elaboración ficcional funciona como herramienta para poner la distancia necesaria –el “ponerse afuera” de sí mismos que caracteriza la famosa categoría bajtiniana de ‘exotopia’ (Bajtín, 1982)– que brinda el “cobijo, tanto estético como afectivo, para poder hablar” (Arfuch, 2016: 551). El desplazamiento ‘exotópico’ de la individualidad del autor garantiza así cierto nivel de protección afectiva, y al mismo tiempo permite la elaboración estética de la experiencia personal, y es a través de este “cobijo estético” que los recuerdos encuentran un sentido cognitivo, pero también narrativo. Es decir, la distancia que se interpone a través de la elaboración ficcional entrega una estructura narrativa a la historia y permite organizarla en un relato coherente que tenga un comienzo, un desarrollo y un final: en otras palabras, un ‘sentido de marcha’.

⁴ Sobre esta temática véase Arfuch, 2002; Logie, 2015; García-Romeu, 2016; Daona, 2017; Mildemberger, 2018

⁵ Arfuch define el ‘espacio biográfico’ como una “espacio/temporalidad” (2002: 22) de contorno “abierto e impreciso” concebida “no meramente como un reservorio de géneros canónicos cuyo origen mítico remonta al siglo XVIII –biografías, autobiografías, memorias, diarios íntimos, correspondencias– con sus sucesivas transformaciones, sino como un horizonte de inteligibilidad para analizar [...] esa ebullición cultural, mediática y hasta política que caracteriza nuestro presente [...] y que hace de la *persona* y su peculiar circunstancia, de sus emociones y experiencias, de lo que acontece en el devenir de una ‘vida real’ o en las diversas invenciones del ‘yo’, una narrativa privilegiada que a menudo desdibuja e infringe los límites de los géneros” (2014: 70).

Sin embargo, todos los textos aquí mencionados tienen en común una característica fundamental: el hecho de que la presencia del trauma dictatorial en la infancia es precisamente esto, una presencia. Dicho de otra manera, todos los niños que protagonizan las narraciones mencionadas experimentan en primera persona una o más caras de la violencia de Estado: la clandestinidad, el insilio, la militancia. Pero hay que preguntarse qué pasa cuando el trauma no es una presencia, sino una ausencia. Es decir, ¿cómo se puede narrar una infancia aparentemente ‘normal’ en la cual irrumpe el trauma de la desaparición de los padres? Siguiendo las investigaciones del sociólogo —e hijo— Gabriel Gatti, el problema enraza en el complejo estatuto de la desaparición y, especialmente, de la figura del desaparecido. Gatti señala en particular como esta última impone un verdadero “quiebre del sentido”, que el sociólogo define en términos de “catástrofe”⁶, es decir una ruptura de la relación convencional entre la realidad y el lenguaje que la representa, que además produce un estado de excepción permanente (Gatti, 2008: 39-46). El énfasis que Gatti pone en la dimensión lingüística está motivado por la herida que la figura del desaparecido impone al lenguaje, en la medida en que lo lleva a alcanzar su propio límite. De hecho, la figura del detenido-desaparecido

[...] existe socialmente, tiene consecuencias concretas, precisas. Pero el lenguaje rebota cuando se le acerca. Resulta por eso una figura incómoda para el trabajo de la sociología, que cuando se le acerca la explica, la llena de lenguajes. [...] una figura inabarcable, incomprensible o, mejor, sólo comprensible en su falta de sentido. (Gatti, 2006: 28)

Frente a esta “catástrofe de sentido” (69) —que se configura como “catástrofe de identidad”⁷ (51-54) y como “catástrofe lingüística” (28)— Gatti investiga las posibles narraciones que puedan encararla y encuentra dos opciones. Por un lado, las que el sociólogo llama “narrativas del sentido” (Gatti, 2008: 68-94), narrativas que intentan reponer lo que la catástrofe deshace, reanudar los vínculos entre nombres y cuerpos y reparar las líneas de filiación quebradas⁸.

Por otro lado⁹, Gatti individúa narrativas que eligen una vía opuesta al asumir la paradoja del desaparecido sin intentar acomodar el fenómeno al lenguaje. Se trata de las

⁶ Gatti retoma la definición de ‘catástrofe social’ de René Käs trabajada por Elizabeth Jelin: “el aniquilamiento (o pervisión) de los sistemas imaginarios y simbólicos predispuestos en las instituciones sociales y transgeneracionales” (Käs, en Jelin, 2002: 11)

⁷ Gatti habla de “catástrofe de identidad” al referirse a la ruptura de la unidad ontológica que “reúne *un cuerpo* y sólo uno con *un nombre* y sólo uno” (2008: 51 [énfasis en el original]), de la inserción de este nombre y cuerpo unidos en una continuidad familiar que lo liga al pasado y al futuro, y finalmente de “la relación de este individuo, que es cuerpo y conciencia engarzada a una historia, con la unidad administrativa que le da sentido como ciudadano, el Estado, instancia desde la que se ubica en el espacio comunitario” (2008: 52).

⁸ Según Gatti se trata básicamente de dos grupos de narraciones: las de los técnicos (arqueólogos, archiveros, antropólogos forenses y psicólogos) que buscan reconstruir el escenario de lo que pasó bajo dictadura, y las de los organismos de defensa de derechos humanos vinculados a Abuelas de Plaza de Mayo, que se fundan alrededor de una definición muy conservadora y de matriz genética de la identidad (2008: 100-111)

⁹ Aunque Gatti señale dos opciones, esto no significa que las dos constituyan una dicotomía tajante: el mismo autor señala que las dos narrativas admiten matices intermedios. Las dos alternativas se configuran

que el estudioso define “narrativas de la ausencia de sentido” (112-133). A partir de la creencia de que “para *eso que pasó* no hay palabras, y no obstante, tiene que haberlas” (65 [énfasis en el original]), este tipo de narrativas intentan inventar nuevos lenguajes para la paradoja de la desaparición que asuman las fisuras, lo informe, el agujero y el vacío como horizontes hermenéuticos y espacios de enunciación, desde los cuales formular discursos identitarios que, en muchos casos, se sirven de la parodia y del humor negro¹⁰ como estrategia para encarar la catástrofe.

Si bien este segundo tipo de narración se ha mostrado altamente productivo en el corpus de obras de los hijos argentinos (Gatti, 2008: 140-155), hay también otras opciones: textos que no asumen como cifra fundamental la catástrofe y la ausencia y que se fundan en lo que queda no tanto después, sino a pesar del sinsentido de la desaparición. El objetivo de esta contribución es precisamente explorar esta vía alternativa a través del análisis de la novela *Magdaluji*, publicada en 2018 por la platense Verónica Sánchez Viamonte¹¹. El texto es el resultado de un trabajo de memoria sobre la infancia de la autora, cuyos padres fueron ambos desaparecidos, que sin embargo tiene una orientación bastante diferente con respecto al contexto que acabamos de perfilar. De hecho, Sánchez Viamonte relata de una infancia en la cual el trauma y la ausencia están, pero de manera bastante oblicua y difuminada. Lo que se rescata de esta etapa (y no solo de esta, sino de toda la vida de la autora, desde el nacimiento hasta los 35 años) no es lo que falta, sino lo que queda: el afecto de los abuelos, el vínculo entre hermanas y la transmisión de la memoria a las generaciones futuras. Este cambio de perspectiva implica también una forma diferente de narración, que no necesita de un sentido cronológico y de una estructura fija, sino que se construye alrededor de fragmentos, de pequeños recuerdos presentados de manera desordenada y espontánea. Lo que *Magdaluji* rescata no es entonces el duelo y el vacío, sino el afecto y los vínculos que permanecen a pesar del trauma¹², y lo hace a través de la construcción de un preciso imaginario que, aunque comparta algunas imágenes típicas de las narraciones de los hijos (sobre todo las de la fotografía y de la carta), logra re-semantizarlas, otorgándoles nuevos significados.

como matrices básicas de dos orientaciones divergentes a la hora de encarar desde el punto de vista narrativo la catástrofe de sentido de la desaparición.

¹⁰ Es el caso, por ejemplo, de la película *Los Rubios* (2003), dirigida por Albertina Carri, de las novelas y de los cuentos de Félix Bruzzone (*76*, 2007; *Los topos*, 2008; *Las Chanchas*, 2014; *Campo de Mayo*, 2019) y del blog, publicado también como novela, *Diario de una princesa montonera – 110% de verdad* de Mariana Eva Pérez (2012).

¹¹ Verónica Sánchez Viamonte (1974) es arquitecta, artista plástica y profesora en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Ambos sus padres, Santiago Sánchez Viamonte y Cecilia Eguía, están desaparecidos, por eso Sánchez Viamonte vivió desde los tres años con sus abuelos.

¹² En este sentido la operación de Sánchez Viamonte es parecida a la de Julián López en *Una muchacha muy bella* (2013), novela en la cual se cuenta desde la perspectiva de un niño el estrecho vínculo entre él y su madre, militante montonera que terminará desaparecida. Sin embargo, aunque ambas novelas tengan en común la peculiaridad de dejar la temática dictatorial en el fondo de la narración, la principal diferencia entre ellas es que, mientras *Magdaluji* se construye alrededor de las experiencias de la autora, la novela de López es totalmente ficcional.

UMBRALES

Para analizar el imaginario armado por Sánchez Viamonte, antes que nada, cabe enfocar la atención sobre la dimensión paratextual¹³ de *Magdalufi*. La portada del libro plantea, ya antes de la lectura, algunas claves interpretativas fundamentales a la hora de entender como la autora maneja sus recuerdos en la novela. En una entrevista televisiva¹⁴ Sánchez Viamonte comenta como en un primer momento la idea era de poner una fotografía en la portada de la edición impresa de *Magdalufi*, pero al final se optó por una tapa completamente gris realizada por la artista visual Leticia Barbeiro. Sin embargo, en la portada gris Barbeiro puso un cuadrado de laca lúcida del mismo color, visible casi solo de contraluz, que lleva en el rincón derecho inferior el título de la novela. El efecto final es como si la portada fuera un vidrio empañado sobre el cual se escribió la palabra ‘Magdalufi’ con un dedo.

La elección final dialoga estrechamente con el entramado de la novela y el imaginario que construye. En primer lugar, porque la imagen textual del vidrio empañado recurre muy a menudo en los fragmentos que arman *Magdalufi* y adquiere una poderosa carga simbólica. En segundo lugar, porque el hecho de que la portada requiera una mirada de contraluz para ‘desvelar’ el título remite muy eficazmente a la operación de memoria que Sánchez Viamonte desarrolla a lo largo de toda la novela: solo adoptando una mirada oblicua y desplazada emergen los significados profundos del texto.

Otro aspecto paratextual que se destaca en la novela es el título. La misma autora, en una entrevista publicada en diario *Infoplatense*¹⁵, comenta el origen de este título un poco raro, cuyo sentido es difícil detectar:

El título tiene que ver con esto, llenar estos vacíos. Mi abuelo nos había inventado la historia de los indios ‘*magdalufis*’, una tribu que, supuestamente, vivía en Magdalena. Nos decía que en algún momento íbamos a recuperar esas tierras que nos habían robado y nos íbamos a encontrar todos los ‘*magdalufis*’ otra vez.

En el neologismo inventado por el abuelo está condensado otro núcleo temático de la novela, sin duda relacionado con la mirada oblicua requerida por la portada: el desplazamiento lúdico del trauma de la ausencia. Esta temática y este procedimiento adquieren una importancia fundamental en la novela en la medida en que ponen la protagonista en un centro de transmisión intergeneracional. De hecho, así como en la

¹³ Genette define ‘paratexto’ “aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y, más generalmente, al público” (2001: 7) y, más específicamente, distingue dos aspectos diferentes del paratexto: el peritexto –“alrededor del texto, en el espacio del volumen, como título o prefacio y a veces inserto en los intersticios del texto, como los títulos de capítulos o ciertas notas” (2001: 10)– y el epitexto, que se refiere a “todos los mensajes que se sitúan, al menos al principio, en el exterior del libro: generalmente con un soporte mediático (entrevistas, conversaciones) o bajo la forma de una comunicación privada (correspondencias, diarios íntimos y otros)” (2001: 10).

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=Z7tm8SNQGbU>. Consultado el 21 de marzo de 2021.

¹⁵ <https://www.infoplatense.com.ar/nota/2018-5-18-12-42-0-la-platense-veronica-sanchez-viamonte-presenta-magdalufi-la-novela-que-narra-su-vida>. Consultado el 22 de marzo de 2021.

infancia el tópico de la búsqueda se desplaza en el juego de los indios magdalufis, en la misma manera Verónica-adulta seguirá ‘ludificando’ su interminable búsqueda en los juegos con su misma hija¹⁶.

Aunque cada uno de estos aspectos de desarrolla de manera profundizada en la narración, es extremadamente interesante constatar como ya desde la portada de la novela Sánchez Viamonte logra plantear no solo algunos de los significados fundamentales de *Magdalufi*, sino también sus claves de interpretación.

MOSAICO DE RECUERDOS

Como ya se adelantó en la presentación de la novela, Sánchez Viamonte renuncia en su escritura a una impostación cronológicamente lineal del relato, eligiendo construir *Magdalufi* alrededor de fragmentos superpuestos de manera aleatoria, que estructuran la novela hasta tal punto que Teresa Basile, en su análisis, señala como “interesa más el dispositivo desde el cual se organiza el recuerdo [el fragmento] que el documento” (Basile, 2019: 58). No obstante, la novela tiene una estructura: cada fragmento lleva como título una letra del alfabeto que permite muy a menudo relacionar los pequeños textos no tanto desde el punto de vista cronológico-lineal (según el orden alfabético de las letras), sino temático. Por esta razón algunos de estos títulos recurren varias veces en la novela: la presencia de la misma letra como título relaciona los fragmentos correspondientes, todos dedicados a la misma temática¹⁷.

Las razones de la elección formal del fragmento como principio ordenador del texto son varias, y hay que buscarlas tanto en la dimensión epitextual de la novela (principalmente en las entrevistas a la autora), como en la comparación y contraste con otros textos que relatan de experiencias parecidas. Empezando por este segundo aspecto, como mencioné en los párrafos anteriores las obras de hijos centradas en la narración de la infancia de sus autores, en la mayoría de los casos, relatan experiencias que de alguna manera salen de la vida ordinaria. Lo que se rescata es entonces un abanico de vivencias diferentes que tienen en común el hecho de mostrar el impacto directo y violento de la dictadura en las vidas de estos niños. El recurso a la ficción, o más bien a la imaginación que estructura el relato ficcional, sirve para encontrar una manera de

¹⁶ La temática del desplazamiento lúdico del trauma de la desaparición es sin duda central en *Magdalufi*. De hecho, un alto porcentaje de los fragmentos que integran la novela relatan momentos cotidianos de juego, tanto en la infancia de la protagonista –que juega con el abuelo, la hermana, los primos y los compañeros de clase– como en su madurez, cuando cuenta los momentos de juego con la hija Emilia. Aunque este análisis no se centre en esta temática, es importante tener en cuenta el papel que el juego desempeña en *Magdalufi*, es decir proporcionar un marco de inteligibilidad que permita, al desplazar el tema de la desaparición en la actividad lúdica, entender el trauma y poner en práctica intentos de superación de este.

¹⁷ Es el caso, solo para mencionar un par de ejemplos, de los fragmentos titulados “a” (Sánchez Viamonte, 2018: 11, 71, 97, 143) –todos situados en Mar del Plata y que relatan las despedidas entre Verónica (que siempre está a punto de dejar el lugar junto con su hermana y su abuela) y sus padres, probablemente ya en clandestinidad–, o de los fragmentos “n” (Sánchez Viamonte, 2018: 17, 85), dedicados a las sesiones de Verónica y su hermana con una psicóloga.

acomodar en las estructuras de sentido algo que, por su carácter intrínsecamente catastrófico, no encaja en las mismas. El problema entonces no es la imposibilidad de decir el trauma –como sugería Adorno en su tajante afirmación sobre la barbaridad que supone escribir poesía después de Auschwitz (Adorno, 1962: 29)–, sino de pensarlo.

Pero en *Magdalufi* no se relatan el miedo, las amenazas, la precariedad y la ausencia, sino escenas de vida ‘ordinarias’ en las cuales se rescata lo que queda a pesar de la falta de sentido y del vacío dejado por los padres desaparecidos. La autora encuentra entonces una manera diferente de abordar una vivencia de por sí traumática a través del rescate de otra faceta de su experiencia. Más aún, Sánchez Viamonte no estructura su relato como si fuera una reconstrucción narrativa de su infancia, sino imprime en la página sus recuerdos, así como se le presentan en su mente adulta: de manera aleatoria, parcial y difuminada. La elección del fragmento como unidad estructural responde entonces a la voluntad de adherir a este surgir espontáneo de la memoria, sin ninguna pretensión de entregarle un orden narrativo, como comenta la misma autora en la novela:

De a poco y tratando de encontrar palabras para ella [su hija Emilia], fui respondiendo a lo que me pedía de acuerdo al orden de las diapositivas. Por un rato me perdí en un espacio lejano donde los recuerdos se me venían de a golpe, y me quise quedar ahí, tranquila. (Sánchez Viamonte, 2018: 35)

La elección de Sánchez Viamonte de armar su novela alrededor de fragmentos su funda sobre ambas motivaciones: tanto aquella ‘mimética’ –al remitir a la manera en que estos recuerdos se le presentan durante la escritura–, como aquella testimonial: a pesar de tratar de su infancia como hija de desaparecidos Sánchez Viamonte no aborda este tema a partir del trauma de la ausencia, sino del rescate de lo que queda, y por esta razón no necesita de un marco –lingüístico, narrativo y ficcional– que vuelva su materia narrativa ‘pensable’ y que sane la “catástrofe lingüística” del vacío dejado por la desaparición, sino puede “quedarse tranquila” y dar rinda suelta a sus recuerdos.

La falta de orden cronológico de los recuerdos no significa que la novela no tenga una dimensión temporal, sino que construye su discurso alrededor de un tipo de temporalidad diferente. Sánchez Viamonte rechaza una concepción cronológica y lineal del tiempo y, en contra, opta por una temporalidad que podríamos definir ‘caiológica’. De hecho, en la novela los acontecimientos no son presentados en el indistinto fluir del tiempo (el *chronos* griego), sino como momentos de *kairós*¹⁸, es decir momentos significativos que se destacan del ‘fondo gris’ de la temporalidad indiferenciada. Este

¹⁸ Frank Kermode, en su seminal ensayo *El sentido de un final: los estudios en la teoría de la ficción*, retoma la distinción griega entre *chronos* y *kairós*. Según Kermode el *kairós* es el tiempo específicamente presente porque pleno de significación. De hecho, *kairós* el “la ocasión”, es decir el momento en que sucede lo que tiene importancia “visto desde el final”, y por esto Kermode llega a afirmar que es el tiempo que estructura el relato en la medida en que el final de cada narración actúa como revelación de sentido de todo lo narrado (Kermode, 1983: 41-68). En el caso de *Magdalufi* es evidente la resonancia de este discurso: el sentido de cada fragmento se encuentra en el acto de memoria que presupone necesariamente un tiempo posterior al momento recordado, un presente que actúa como final de la cadena de recuerdos.

cambio de perspectiva sobre el tiempo en *Magdaluji* motiva ulteriormente el recurso al fragmento: cada recuerdo es una manifestación de momentos de *kairós* que se fijan en la página en su heterogénea y aleatoria espontaneidad¹⁹.

Sin embargo, las motivaciones de la elección estilística del fragmento no se encuentran solo ‘adentro’ del texto. A la hora de abordar la novela es fundamental no olvidarse de que Sánchez Viamonte, antes que escritora, es artista plástica. Más aún, en varias entrevistas²⁰ la autora menciona como una de sus técnicas artísticas de elección es el mosaico. Pensar en *Magdaluji* como un ‘mosaico de recuerdos’ me parece extremadamente productivo, no tanto —o no solo— porque así se da cuenta de la fragmentariedad del texto, sino porque remitir a una técnica de representación artística permite considerar también otras características de la novela, como la fuerte carga visual de la escritura —concretizada en varias imágenes textuales— o la actitud intermedial del texto, que une en un mismo espacio narrativo escritura, fotografía y arte, precisamente como si fueran azulejos de un mosaico.

IMÁGENES

La cifra fundamental del ‘mosaico de recuerdos’ que Sánchez Viamonte arma en *Magdaluji* es la diseminación en los fragmentos de un extenso número de imágenes verbales e icónicas. Cada una de estas se relaciona con tópicos recurrentes en la narrativa de los hijos argentinos: la ausencia, la búsqueda, el resto y la tensión entre memoria y olvido. El objetivo de los próximos párrafos es rastrear las diferentes imágenes que Sánchez Viamonte inserta en su novela para perfilar algo como una ‘constelación’ del imaginario que estructura *Magdaluji*, que se construye alrededor de dos polos fundamentales: por un lado ausencia y olvido, por el otro presencia, restos y huellas.

Escribir sobre el vidrio empañado de la memoria: ausencia y olvido

La primera imagen que quiero destacar —tan poderosa que, como ya mencioné, ocupa la portada del libro— es aquella del vidrio empañado. La imagen recurre varias veces en la novela, y no casualmente aparece en la primera frase del primer fragmento, titulado “a.”:

¹⁹ La concepción ‘caiológica’ del tiempo que subyace a la narración de Sánchez Viamonte se explicita también en la falta de referencias temporales precisas. De hecho, a lo largo de toda la novela solo aparece una fecha (1973) que, además, es anterior a cualquier fragmento porque anterior al nacimiento de la autora. Las coordenadas temporales que permiten orientarse cronológicamente en *Magdaluji* tienen que ser buscadas en menciones a elementos que funcionen como indicadores. Por ejemplo, la mención a la figura de “Mundialito” (Sánchez Viamonte, 2018: 109) permite ubicarnos por lo menos después de 1980 (año en que se disputó el torneo de fútbol que tenía esta figura como mascota). De la misma manera funcionan las referencias al cómico Benny Hill y a la serie *Dinastía* (Sánchez Viamonte, 2018: 59), ambos muy populares en los años Ochenta, o también al peso austral (Sánchez Viamonte, 2018: 119), moneda oficial argentina entre 1985 y 1991.

²⁰ A título de ejemplo véase <https://www.youtube.com/watch?v=TDuBPH1V1ic>. Consultado el 24 de marzo de 2021.

Mi papá tenía una expresión dura en el rostro, lo vi a través del vidrio empañado desde lo alto del segundo piso del colectivo. Tal vez me estaba mirando, yo creo que no. Sus brazos escondían las manos en los bolsillos, la cabeza firme con un gesto hacia arriba. (Sánchez Viamonte, 2018: 11)

En esta escena de despedida entre Verónica (que en el fragmento tiene tres años) y el padre, el vidrio empañado se interpone entre los dos, así que la visión se vuelve borrosa. De tal manera el rostro del padre se difumina y pierde sus detalles específicos e identificativos. Sánchez Viamonte se sirve de esta imagen textual para encarar el tópico de la tensión entre memoria y olvido: la opacidad del vidrio se vuelve metáfora de la borrosidad de la memoria después de varios años, en una dinámica entre visibilidad e invisibilidad, recuerdo y hueco y, finalmente, presencia y ausencia.

En las otras ocurrencias a lo largo de la novela los significados se estratifican y se complejizan, como se puede leer en los otros dos fragmentos que tienen como núcleo la imagen del vidrio (titulados “ñ.” y “r.”):

Del otro lado de la ventana las gotas pegadas al vidrio amplificaban las luces de los autos que se movían lentamente varios pisos más abajo. Recorrí con los ojos mojados el perfil nocturno de los edificios; detrás de ellos y sobre la línea del horizonte un par de estrellas anaranjadas titilaban regularmente.

Me los imaginé ahí, debajo de esos focos que mi abuela decía que eran del puerto.

A lo mejor esperaban a que yo los fuera a buscar. Una gota de sangre se deslizó por mi garganta cuando mordí mis labios con fuerza. De un tirón hice un rollo con la cortina que olía a tierra y naftalina para esconderme dentro de ella y traté de no hacer ruido al llorar. Al rato salí del refugio y planté mi cara nuevamente contra el vidrio, llovía sin parar. (Sánchez Viamonte, 2018: 51)

Mi abuelo estaba sentado en la cabecera de la mesa del comedor y la luz que se filtraba por la ventana a sus espaldas lo contorneaba gigante y gris. Le pregunté qué hacía mientras me descolgaba la mochila del colegio, –Dibujo una heladería –respondió sin dejar de trazar líneas espigadas en una libreta con espiral metálico. Desde la cocina, mi abuela me ofreció pan tostado que acepté sólo si lo untaba con manteca y azúcar. Merendé en el sillón de tres cuerpos, del que no ocupaba ni la cuarta parte, y mi hermana hecha un bollito empinaba su mamadera.

El calor de las estufas se golpeaba contra los ventanales que chorreaban agua. Me quedé mirando a través de esas manchas de vapor pegado al vidrio los colores que dejaba el sol en el cielo después de haberse ido. Naranja, rosa, celeste. Violeta.

Una mano de mi abuela acarició mi pelo. Y se quedó un rato largo desenredándolo con las uñas – ¿Te sentís bien? –susurró cerca de mi oído. Sentí un calor tremendo que subía y prendía fuego mis cachetes. La abracé con fuerza y mis ojos mojaron su blusa azul. No quise contarle que de a poco olvidaba a mi mamá. (Sánchez Viamonte, 2018: 67)

El primer fragmento muestra muy claramente como el vidrio empañado sigue siendo algo que se interpone entre la mirada de la protagonista y la posibilidad de ver a los padres, que se quedan siempre en un ‘allá’ inalcanzable. La imposibilidad de encontrar un lugar donde fijar la presencia de los padres –más allá de los “focos” borrosos donde los imagina Verónica, sin embargo contradicha por la abuela que identifica estas “estrellas anaranjadas” con las luces del puerto– desencadena el llanto de la protagonista y la necesidad de esconderse en el espacio entre la cortina y el vidrio.

En esta escena el vidrio empañado adquiere las características de otra imagen: el velo. Primero por la cuestión visual ya mencionada: la opacidad de la superficie,

normalmente transparente, impide una visión completa, precisamente como si el ojo estuviera cubierto por un velo. El vínculo entre la imagen del vidrio y aquella del velo en *Magdalufi* queda aún más evidente si se consideran las características de la imagen arquetípica²¹ del velo, analizadas por Durand en su trabajo seminal sobre las estructuras antropológicas del imaginario. El antropólogo considera el velo parte de las estructuras místicas²² del régimen nocturno de la imagen, cuyas características principales son la profundidad, el calor, la calma, la ocultación y la intimidad (Durand, 1981: 255-266). En el caso del velo-vidrio en la novela esta dimensión de íntimo aislamiento es bastante evidente: la protagonista se para frente al vidrio y se cierra en la dimensión íntima del recuerdo y de la nostalgia, y cuando la emoción se vuelve demasiado fuerte se oculta entre la cortina (otra concreción del arquetipo del velo) y el vidrio. Lo comenta la misma Sánchez Viamonte en la entrevista televisiva mencionada anteriormente: “Era el lugar donde yo me... atrás de la cortina y contra el vidrio... donde me refugiaba a pasar mi soledad²³”.

También en el tercer fragmento, pararse frente al vidrio empañado significa ingresar en un espacio íntimo y escondido, donde la protagonista puede dar rinda suelta a sus emociones, incluso aquellas negativas, como es en este caso la conciencia del olvido. Un olvido que se da “de a poco”, difuminando el recuerdo materno de una manera que siempre remite a la imagen del vidrio opaco.

El vidrio se convierte así en el umbral entre dos lugares, que separa un ‘adentro’ y un ‘afuera’ físicos (el interior de la casa y la calle), pero también simbólicos: por un lado del vidrio hay el calor del hogar, la luz y la cercanía –física y afectiva– de los abuelos, mientras por el otro hay el frío del invierno (los vidrios se empañan durante esta estación debido a la diferencia térmica entre el interior y el exterior de las casas), la oscuridad y la distancia de los padres que no están. La protagonista no se instala en ninguno de estos dos lugares en sus momentos de intimidad, sino en un espacio liminal –“entre lo uno y lo otro” (Turner, 1980: 103)– en constante tensión entre presencia y ausencia, memoria y olvido.

Otro aspecto interesante con respecto a la imagen del vidrio empañado es que en *Magdalufi* esta no solo se configura como espacio liminal, sino también como superficie sobre la cual escribir. Ya vimos esta cuestión en la portada de la edición impresa, sin

²¹ Al emplear el adjetivo ‘arquetípico’ me refiero a la formulación del concepto de arquetipo elaborada por Jung. El psicólogo define los arquetipos como “los contenidos del inconsciente colectivo” (Jung, 1970: 10), considerando este último un estrato profundo del inconsciente que “en contraste con la psicología individual tiene contenidos y modos de comportamiento que son [...] los mismos en todas las partes y en todos los individuos” (10). Los arquetipos, entonces, “son patrones de formación de símbolos que se repiten a lo largo de la historia y las culturas, en la humanidad entera, y a través de ellos buscan expresión las energías psíquicas. Los arquetipos en sí mismos son inaccesibles: los llegamos a conocer, y nunca totalmente, porque se materializan en símbolos concretos” (Proffoff, 1967: 93).

²² Sobre la elección del adjetivo ‘místico’ Durand comenta: “Daremos al adjetivo místico su sentido más corriente, en el que se conjugan tanto una voluntad de unión como cierto gusto por la intimidad secreta” (1981: 256).

²³ <https://www.youtube.com/watch?v=Z7tm8SNQGbU>, 04:58-05:06. Consultado el 21 de marzo de 2021.

embargo, hay también una mención explícita a esta peculiar característica en la novela. En uno de los fragmentos titulados “w.”, acordándose de un recorrido en un bus urbano, Sánchez Viamonte cuenta: “Exhalé con la boca bien abierta una bocanada de aire tibio sobre el vidrio y garabateé unas letras. Quise escribir algo, pero dejé mi índice apoyado con fuerza.” (Sánchez Viamonte, 2018: 95). El hecho de que Verónica logre escribir solo pocas letras expone de manera muy evidente el dispositivo narrativo que articula la novela: la fragmentariedad, la tensión entre lleno (los recuerdos) y vacío (el olvido), se expresan a través de una imagen muy concreta, una niña que quiere escribir, pero solo logra garabatear fragmentos de palabras.

El vidrio empañado no es la única imagen que, al remitir a la falta de los padres y al riesgo del olvido, en realidad difumina los confines entre ausencia y presencia. De hecho, entre los varios fragmentos que arman *Magdalufi* Sánchez Viamonte puso varias páginas vacías. La imagen –o, mejor dicho, la falta de imagen– de la hoja en blanco (que podríamos considerar también representación icónica del mismo vidrio empañado) se convierte en una señal de los huecos de la memoria, de lo que falta entre la aleatoria aparición de los fragmentos. Más aún, al comienzo de la novela, antes del primer fragmento, se encuentra una página con un cuadrado recortado en el centro, como si fuera una ventana. Una ventana que, sin embargo, no muestra nada: la página sucesiva es precisamente una de aquellas vacías. Otra vez Sánchez Viamonte se sirve de una ‘imagen-no-imagen’ para expresar la precariedad y la falacia de la memoria:

La ventana, que ya se sugiere en la tapa pero termina de definirse en el inicio del texto con el recorte de la hoja, no conduce a ninguna imagen en particular sino a una página en blanco: se vuelve así sobre sí misma. [...] Todo esto señala la distancia con esa niñez y la pérdida de definición que ella provoca, la sospecha sobre los alcances de la memoria y los vacíos que la habitan. (Basile, 2019: 58)

A través de la metáfora de la ventana, que establece un inmediato vínculo con la imagen del vidrio, se añade otra imagen textual a la ‘constelación’ que estamos perfilando. Con respecto al vidrio, la ventana es a todos los efectos el marco de este, y esta imagen –el marco– aparece en un momento preciso de la novela, otra vez como señal de la falta de los padres. En uno de los fragmentos titulados “u.” Sánchez Viamonte relata una escena muy sencilla: una clase de actividades plásticas en la cual los jóvenes estudiantes tienen que realizar un pequeño proyecto: “la consigna era realizar un portarretratos con una planchita metálica en la que teníamos que grabar con punzón un dibujo para el día de la madre” (Sánchez Viamonte, 2018: 115). Aunque el fragmento continúe relatando la reacción de Lucía, amiga de la protagonista (y también hija de desaparecidos), con respecto a la tarea, la sola mención de que este portarretratos tiene que ser realizado para el día de la madre abre una importante fisura en el sentido de la escena, que básicamente tiene que ver con una pregunta tan sencilla, como aterradora: ¿tiene sentido que una niña haga un trabajo para el día de la madre si su madre está desaparecida? Otra vez Sánchez Viamonte pone el lector frente al abismo de la ausencia: el espacio simbólico del portarretratos queda vacío porque quién tendría el derecho de ocuparlo no está.

Sin embargo, como mencionamos anteriormente, *Magdalufi* funda su discurso no en las ausencias (aunque, como acabamos de ver, hay señales de estas a lo largo de toda la novela), sino en lo que queda: en los restos y en las huellas. Precisamente la imagen del portarretratos realizado para el día de la madre representa el puente entre la constelación de lo que falta y la de lo que queda en la novela.

Encontrar tesoros escondidos: restos y huellas

El cambio de significado que Sánchez Viamonte entrega a la imagen del portarretrato se encuentra en otro fragmento, que no por casualidad lleva el mismo título de aquello que relata de la escena escolar. Esta vez encontramos a Verónica adulta que ayuda a Lucía en su mudanza. De repente la protagonista encuentra el objeto:

De entre una pila de cassettes encontré un portarretratos; estaba hecho con una planchita metálica y grabado a punzón. Con un trapito húmedo limpié el vidrio para ver la foto, Lu y yo paradas en la puerta de la escuela con los guardapolvos impecables a punto de empezar nuestro primer día de clases. (Sánchez Viamonte, 2018: 127)

Frente a un espacio que debería estar vacío, algo en realidad entra: una foto de las dos amigas, niñas, bien vestidas para su primer día de escuela. En estas pocas líneas está condensada la cifra fundamental de *Magdalufi*: lo que se rescata de la borrosidad de la memoria —otra vez traducida en la imagen de un vidrio, esta vez sucio, que se limpia para sacar a la luz la fotografía, un gesto que otra vez expone de alguna manera el dispositivo narrativo de la novela: un rescate de los recuerdos contra la opacidad del olvido— no es la ausencia o el trauma, sino lo que queda después de la catástrofe, los restos. Sin embargo, no se trata de restos en el sentido que le otorga Gatti, “ruinas” (Gatti, 2008: 69), sino se trata de permanencias: más que centrar su discurso en lo que queda después del trauma, Sánchez Viamonte rescata lo que queda a pesar de este, en este caso la relación de amistad entre las dos niñas —extendida hasta la madurez— pero también, con un poco de imaginación, el amor y la ternura de los abuelos que le ponen un “guardapolvo impecable” y que, quizás, fueron los que sacaron la foto.

La fotografía enmarcada por el portarretratos cambia entonces el sentido de la imagen de este último, introducida bajo el signo de la ausencia y ahora resignificada como señal de persistencia afectiva. En este sentido la fotografía, tanto en este caso como en las otras ocurrencias de esta imagen textual en la novela, resulta ser el contrapunto de las hojas blancas entre los fragmentos: frente al trauma de la ausencia de los padres, Sánchez Viamonte contrapone el rescate de la presencia de otros vínculos afectivos.

Sin embargo, en *Magdalufi* la imagen textual de la fotografía se inscribe bajo el signo del resto también desde otro punto de vista, es decir el de la huella. Es el caso de los cuatro fragmentos (Sánchez Viamonte, 2018: 37, 93, 131, 139) dedicados a fotografías y videos de los padres que la protagonista encuentra ya adulta. La letra que titula estos fragmentos, no casualmente, es “z.”: si los fragmentos “a.” abrían el abecedario de recuerdos con el tema de la despedida entre padres e hija, los que lo

cierran señalan un reencuentro que pasa precisamente por las fotografías. Consideramos el primer fragmento “z.”, centrado en la descripción ecfástica de una foto de la madre:

Fecha en agosto del setenta y tres.

Mi mamá sostiene una piedra con la mano izquierda y la observa. Yo intento descubrir algo en su rostro que se parezca a mí. Creo que es la boca. De todos modos, el resto de la cara cae bajo la sombra de su pelo castaño cortado a la altura del hombro. Alrededor de ella las piedras grandes que bordean la avenida costanera ocupan la mitad de la foto, y a partir de ahí tres postes de luz se dibujan como líneas blancas y rectas que invaden el cielo nublado.

Mi vieja mira la piedra, y yo a ella tratando de adivinar qué piensa. Desde luego en mí no, yo nací un año y un mes más tarde. (Sánchez Viamonte, 2018: 37)

En esta descripción se destaca precisamente el carácter de huella de la fotografía, al ser lo único que queda de la madre. Pero esta huella se configura en el sentido que Derrida le otorga al término: una imposibilidad de volver presente algo en su plenitud y concreción (Derrida, 1971: 81-82), algo que al dejar testimonio de un momento de la vida de la mujer básicamente evidencia su ausencia en el presente²⁴. Es lo que Barthes individua como “noema de la Fotografía [...]: «*Esto ha sido*»”, en el sentido en que “lo que veo [en una fotografía] se ha encontrado allí [...] ha estado allí, y sin embargo ha sido inmediatamente separado; ha estado absoluta, irrecusablemente presente, y sin embargo diferido ya” (Barthes, 1989: 121 [énfasis en el original]). No obstante la fotografía señale una presencia ‘en negativo’, lo que Sánchez Viamonte rescata de esta imagen es la posibilidad de encontrar rasgos compartidos entre ella misma y la madre: la fotografía se convierte así en anclaje de una recuperación del lazo intergeneracional que, en este caso, pasa por el rostro de las dos mujeres.

En otro fragmento “z.”, en contra, la superposición entre padres e hija pasa por la voz. En esta escena Verónica y su hermana Celina están juntos a dos amigos, Ana y Pablo (también hermanos) mirando una vieja grabación de las dos parejas de sus padres bailando un vals. Sin embargo, la grabación no tiene sonido, lo que empuja Pablo a proponer algo: “A Pablo se le ocurrió que hagamos las voces nosotros. Rebobiné la cinta mientras Celina servía otra ronda de cerveza bien fría. Nos reímos de nuestras voces, les inventamos las palabras” (Sánchez Viamonte, 2018: 139).

La carga simbólica de la escena es bastante evidente: en un acto que hace acordar mucho al ensayo *Arqueología de la ausencia* de la fotógrafa Lucila Quieto (2011)²⁵, los hijos

²⁴ Como señala Barthes “lo que la Fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente” (1989: 28-29).

²⁵ El proyecto de Quieto consta en pedir a algunos hijos e hijas de desaparecidos –grupo al que ella misma pertenece– que elijan una fotografía de sus padres, que luego la fotógrafa reproduce en diapositiva y proyecta engrandecida en una pared. Frente a la foto, Quieto pidió a estos hijos que se insertaran en el encuadre, sacando así una foto en la que padres e hijos se reunían. El resultado es una borrosidad temporal (los hijos tienen más o menos la misma edad que tuvieron sus padres cuando desaparecieron) en la que se realiza un encuentro imposible pero necesario, que pasa por la entrega de consistencia y visibilidad a sujetos borrados por el Estado terrorista y por la recuperación del vínculo intergeneracional. “Lo que quiero transmitir es la angustia ante la falta de imágenes y el deseo de poder construir-reconstruir ciertas realidades ausentes” comenta Quieto en la pequeña nota introductoria al ensayo (Quieto, 2011: 11).

superponen sus voces al silencio de la grabación, como a señalar la voluntad de rescatar estas voces que la dictadura silenció para siempre a través de la afirmación de un legado genealógico, político y afectivo²⁶.

Es interesante que cada vez que las fotografías (o el video) aparecen como imagen textual siempre llegan a la protagonista a través de otras personas: siempre son unos amigos que le entregan las fotografía, Verónica nunca las busca. Otra vez en los acontecimientos de la novela se desvela el dispositivo que la arma: como los recuerdos llegan azarosamente a la mente de la autora, lo mismo pasa con las fotos.

Este último detalle cobra una intensidad quizás mayor si se considera que las fotografías no aparecen solo como imágenes textuales en *Magdalufi*, sino también como imágenes icónicas. De hecho, en la novela aparecen cuatro fotografías (Fig. 1), con algunas peculiaridades. Antes que nada, no se trata solo de fotografías que retratan a Sánchez Viamonte o a sus padres²⁷. Pero lo que me interesa destacar ahora es el hecho de que estas fotografías no ingresan al texto en su forma original, sino recortadas y modificadas a través de efectos que las ‘envejecen’ y las hacen aparecer un poco arruinadas y borrosas.

²⁶ Edoardo Balletta interpreta la superposición de los rostros de hijos de desaparecidos con los de sus padres en la obra de Quieto –y de otros fotógrafos que desarrollan operaciones parecidas, como Julio Pantoja o Inés Ulanosky– en términos de simulacro, debido al hecho de que “la imagen del ser querido es algo más que un texto (icónico) a interpretar sino una sustitución, una equivalencia entre la persona desaparecida y una cosa que además es un doble de la persona misma” (2021: 11). La importancia de la fotografía-simulacro tiene que ver con el papel que desempeñan las fotografías en los hogares que sufrieron el trauma de la desaparición: recuperando las elaboraciones de Ludmila Da Silva Catela, Balletta señala como la presencia de fotos “dentro de las fotos” es una característica de la producción ensayística de los hijos precisamente por su función “de marcar la singularidad que remite a esa huella física que ya no está, a ese individuo que fue particular y único” (Da Silva Catela, 2009: 350-351, in Balletta, 2021: 10).

²⁷ Las fotografías han sido sacadas de la instalación *Fragmentos multiplicados*, curada por Sánchez Viamonte junto a Ana Orondo, Natalia Maisano y Leticia Barbeito.

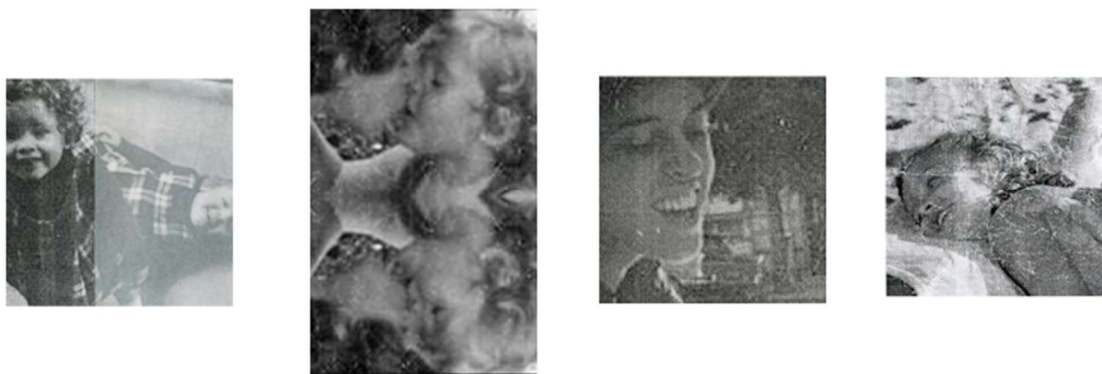


Fig. 1: Sánchez Viamonte, 2018: 21, 41, 81, 145.

Otra vez lo que se comunica son las características de los recuerdos, así como los presenta la novela: pequeños detalles difíciles de definir que surgen debido a su carga emocional. No es entonces casual que los recortes se centren en rostros sonrientes o en un beso entre dos niños: las fotografías están reducidas a su cifra fundamental, a su “*punctum*” barthesiano²⁸, y lo que se rescata es la felicidad, el amor, las sonrisas, exactamente como los fragmentos que arman *Magdalufi* no se centran en el trauma y en la falta, sino en los afectos que quedan: los gestos de amor de los abuelos, los momentos felices con los amigos, el estrecho vínculo entre hermanas.

Esta voluntad de rescate de los vínculos afectivos cobra su máxima intensidad a través de la última imagen que Sánchez Viamonte añade a la constelación que estamos perfilando. En los dos fragmentos titulados “y.” (Sánchez Viamonte, 2018: 117, 147) la autora relata un episodio de su vida adulta: mientras está de visita con su hija Emilia en la casa de su abuela, la niña encuentra algo escondido en un mueble:

Pero le llamó la atención un papel amarillento que salía de su escondite desde la tapa de doble fondo. Yo sabía que mi abuela guardaba ahí □ sus ahorros, muchas veces la descubrí poniendo y

²⁸ Barthes define dos “temas” que surgen mirando una fotografía: *studium* y *punctum*. El primero es el contenido informativo de la imagen –“por medio del *studium* me intereso por muchas fotografías, ya sea porque las recibo como testimonios políticos, ya sea porque las saboreo como cuadros históricos buenos” (1989: 58). Sin embargo, “en este espacio tan unitario [el *studium*], a veces [...] un «detalle» me atrae. Siento que su sola presencia cambia mi lectura, que miro una nueva foto, marcada a mis ojos con un valor superior. Este «detalle» es el *punctum*” (1989: 78).

sacando los dólares que mi tío le mandaba mensualmente por correo, pero nunca se me había ocurrido buscar algo en ese sitio. (Sánchez Viamonte, 2018: 117)

Este “papel amarillento” que Emilia encuentra –otra vez por casualidad, en realidad la niña estaba buscando un libro para una tarea escolar– resulta ser una carta que la madre de la protagonista envió a la abuela, probablemente mientras vivía en clandestinidad. En el segundo fragmento dedicado a este tema, la niña lee la carta a la protagonista:

Levanté la vista del libro, y la vi acercarse a mí. Mientras caminaba se recogía el pelo desprolijamente sin soltar el papel amarillento que llevaba en la mano izquierda. Emi se sentó a mi lado en el sillón, me abrazó y luego leyó:
 “Les mando los juguetes que más les gustan; al mono hay que coserle un brazo ya que no pude hacerlo antes, a la muñeca que habla le sacamos las pilas porque nos volvía locos, y vero duerme abrazada al payasito. Las dos se acuestan temprano, dan un poco de vueltas pero si se quedan con ellas se duermen (son bastante mimosas). Puse toda la ropa que me entró en las valijas, acá no quedó casi nada. En lo posible traten de que los fines de semana vean a la otra abuela y díganles que en cuanto podamos vamos a volver. Lamento no poder escribir más líneas, no se preocupen, va a salir todo bien”. (Sánchez Viamonte, 2018: 147)

En uno de los fragmentos que mencionamos en los párrafos anteriores eran las preguntas de la hija que empujaban la protagonista a “quedar ahí, tranquila” (Sánchez Viamonte, 2018: 35) en sus recuerdos. Ahora otra vez es la hija que trae la voz de la madre, de su abuela ausente, a Verónica: la superposición de las voces a las imágenes del video se intensifica aquí en la voz de la niña, que asume el papel de ‘seudotestigo’²⁹ y, en veces de superponer su voz a aquella de la madre de la protagonista, se convierte en algo como una caja de resonancia al hacerse cargo de esta voz silenciada y ocultada. A través de este acto de lectura en voz alta Sánchez Viamonte logra unir en un estrecho vínculo cuatro generaciones: Emilia lee a Verónica una carta que la madre de esta última escribió a su propia madre³⁰.

²⁹ Agamben, en su reflexión sobre la experiencia de los deportados en el campo de concentración de Auschwitz, retoma de Primo Levi la distinción entre ‘testigos integrales’ y ‘seudotestigos’. Los primeros son los así llamados “musulmanes” (2000: 44-46), es decir aquellos sujetos que han tocado el fondo de la experiencia concentracionaria –los “hundidos” en palabras de Levi– y que, debido al hecho de que tocar el fondo significó morir, no pueden testimoniar, aunque paradójicamente sean los únicos que tendrían pleno derecho de hacerlo. Los ‘seudotestigos’, en contra, son los que lograron salvarse, y que solo pueden hablar en veces de los testimonios integrales: “testimonian de un testimonio que falta” (2000: 34). En el caso de la escena de la carta no consideramos a Emilia ‘seudotestigo’ porque haya sobrevivido al terrorismo de Estado, pues obviamente todavía no había nacido, sino porque, aunque con esta distancia temporal, al leer la carta a su madre se hace cargo de la voz de su abuela, a todos los efectos hablando en sus veces, testimoniando la falta de la mujer.

³⁰ La temática de los vínculos intergeneracionales y de los espejismos entre las mujeres que pertenecen a las varias generaciones –aquí evidente en las dos parejas Emilia-Verónica y madre de Verónica-abuela– es una temática transversal a toda la novela. El ejemplo más explícito son los dos fragmentos titulados “b.” (Sánchez Viamonte, 2018: 45, 133), dedicados al tema del nacimiento. En el primero, Sánchez Viamonte relata de su propio nacimiento (saliendo entonces de la matriz marcadamente autobiográfica del texto), mientras en el segundo se cuenta del nacimiento de Emilia. El hecho de que los dos fragmentos

Más aún, cabe reflexionar sobre el contenido de este mensaje que ‘transita’ por cuatro generaciones. La carta no informa sobre los peligros de la clandestinidad, sobre las condiciones de vida precaria que solían padecer los que se escondían de las Fuerzas Armadas, sino transmite informaciones útiles para el cuidado de dos niñas, pequeños detalles sobre sus juguetes favoritos o sus costumbres cotidianas. En el “no se preocupen, va a salir todo bien” final está condensada la actitud de toda la novela: frente al trauma, o mejor contra el trauma, el amor y los vínculos que la violencia de Estado no pudo quebrar.

CONCLUSIONES

En su lectura de *Magdalufi* Teresa Basile comenta como “interesa más el dispositivo desde el cual se organiza el recuerdo que el documento, más el trabajo con el pasado que su testimonio” (Basile, 2019: 58). Lo que según Basile más destaca de la novela no es su valor testimonial —es decir, el acto de colmar los silencios de la Historia y los vacíos de sentido dejados por experiencias límites, abriendo nuevos espacios alternativos, excluidos de los circuitos políticos y culturales dominantes y capaces de proponer pistas interpretativas diferentes y disidentes (Scarabelli, en Perassi; Scarabelli, 2017: 388-389)— o su valor de documento, sino la elección del fragmento como dispositivo narrativo que estructura la narración.

Sin embargo, este recorrido a través del multifacético imaginario que Sánchez Viamonte arma en *Magdalufi* ha puesto en evidencia como la característica formal de construir el texto alrededor de fragmentos se refleja también en el plan temático. A eso me refería cuando, al principio, definí la novela en términos de ‘mosaico de recuerdos’: al superponer recuerdos diferentes pero conectados entre sí, *Magdalufi* construye un verdadero ‘mosaico testimonial’, compuesto por varios ‘azulejos’ (los fragmentos) que caracterizamos como ‘testimoniales’ en un doble sentido: primero porque dan cuenta de la manera en que los recuerdos llegan a la mente de la voz narradora (en este sentido, quizás podríamos hablar del fragmento en términos de ‘dispositivo testimonial’), pero también porque remiten —cada uno seleccionando vivencias precisas— a una manera diferente de gestionar la catástrofe de la desaparición, centrada en las permanencias, más que en las ausencias. Es decir, la operación testimonial de *Magdalufi* se mueve en dos planes distintos, hondamente conectados entre sí: el del dispositivo formal y el del contenido narrativo.

Veo entonces dos problemas en la afirmación de Basile: primero no considerar el valor testimonial general de la narración de *Magdalufi* (o por lo menos considerarlo algo menor), destacando solo en el aspecto formal; por otro lado, no detectar tampoco el valor testimonial inherente al propio dispositivo narrativo del fragmento. Es decir, el nudo más problemático de su argumentación es la escisión entre “dispositivo” y “testimonio”, cuando se trata de dos aspectos profundamente imbricados el uno con el otro en la novela: *Magdalufi* testimonia tanto una peculiar manera de gestionar el trauma

tengan como título la misma letra establece un espejismo inmediato que pone la protagonista en el centro de una cadena intergeneracional.

de la desaparición en diferentes etapas de la vida, como la manera en que los recuerdos de esa experiencia afloran en el presente.

Aunque Basile tenga razón cuando señala la relación no testimonial con el pasado que caracteriza la novela, se le escapa que la cifra testimonial de la misma se instala justamente en el presente, en la voluntad de la autora de rescatar, desde la edad madura, las estrategias de resistencia al trauma que le entregaron sus abuelos, para transmitirlos a las generaciones futuras. Dicho de otra manera, *Magdalufi* no es el testimonio de una infancia bajo la dictadura, sino el testimonio rebelde de la persistencia de la memoria que, fragmentaria y borrosa pero alerta, sigue dando cuenta de lo que queda a pesar de la catástrofe. El peculiar imaginario construido por *Magdalufi* brinda testimonio precisamente en virtud de este cambio de perspectiva: pasando de la ausencia a la presencia, del vacío a la huella, de la ruina al resto.

Otra vez, el prisma desde el cual cabe interpretar la novela es el de la mirada oblicua, ‘de contraluz’: el objetivo de este artículo ha sido precisamente encontrar las fisuras de este ‘mosaico de recuerdos’ íntimos para iluminar un discurso que, en mi opinión, definitivamente encaja en el modo testimonial³¹.

El trabajo de memoria que subyace a la novela Sánchez Viamonte es sin duda bastante diferente con respecto a las otras narraciones de los hijos, porque en vez de trabajar con el núcleo de la experiencia traumática se instala en sus ‘alrededores’, en lo que queda, no tanto en términos de ruinas –como en el caso de las “narrativa de la ausencia de sentido” definidas por Gatti– sino de permanencias afectivas. Una memoria ‘en negativo’ con respecto al hueco dejado por los padres, que pone en evidencia como, a pesar de todo, el terrorismo de estado no pudo quebrar los vínculos afectivos que siguen entrelazando las generaciones, incluso las nuevas, a través de una manera diferente, dinámica, lúdicamente productiva de transmitir la memoria familiar y social.

³¹ Me refiero al testimonio como modo y no como género tomando la noción de ‘modo’ elaborada por Frye (1991) –que define los modos como códigos profundos interiorizados en el inconsciente colectivo de manera arquetípica– y retomada por Remo Ceserani, según el cual los modos son “un conjunto de procedimientos retórico-formales, actitudes cognoscitivas y agregaciones temáticas, formas elementares del imaginario históricamente concretas y empleadas por varios códigos, géneros y formas en la realización de textos literarios y artísticos” (1999: 548 [traducción mía]). Considerar el testimonio un modo significa no encerrarlo en los rígidos bordes del género y dar cuenta de su intrínseca actitud transdisciplinaria e intermedial y de su capacidad de poner en tela de juicio sus propios límites y renegociar constantemente sus características (Scarabelli, en Perassi y Scarabelli, 2017: 388).

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W. (1962): *Prismas*, Barcelona: Ariel.
- ALBERCA, Manuel (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- ALCOBA, Laura (2008): *La casa de los conejos*, Buenos Aires: Edhasa.
- AGAMBEN, Giorgio (2000): *Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, Valencia: Pre-Textos.
- AGAMBEN, Giorgio (2007): *Infancia e historia*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- ARFUCH, Leonor (2002): *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- ARFUCH, Leonor (2014): “(Auto)biografía, memoria e historia”, *Clepsidra*, 1, pp.68-81.
- ARFUCH, Leonor (2016): “Narrativas en el país de la infancia”, *ALEA*, 18, 3, pp. 544-560.
- ARFUCH, Leonor (2018): *La vida narrada: memoria, subjetividad y política*, Villa María: Eduvim.
- ÁVILA, Benjamin (dir.) (2011): *Infancia clandestina*.
- BALLETTA, Edoardo (2021): “Las imágenes y las cosas en la post-dictadura argentina: pertenencias, símbolos, simulacros”, *Altre Modernità*, núm. especial “Imaginario testimonial en América Latina: objetos, espacios y afectos”, pp. 1-15.
- BAJTÍN, Mijaíl (1982): *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI.
- BARTHES, Roland (1989): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona: Paidós.
- BASILE, Teresa (2019): *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*, Villa María: Eduvim.
- BENVENISTE, Émile (1971): *Problemas de lingüística general II*, México: Siglo XXI.
- CANTONI, Federico (2021): “Verónica Sánchez Viamonte, *Magdalufi*”, *Altre Modernità*, 25, en prensa.
- CARRIQUIRY, Andrea (2017): “Lo privado vuelto público: el *insilio* en una escritura poético-política”, *Cuadernos LÍRICO*, 17, <http://journals.openedition.org/lirico/3967>.
- CASAS, Ana (ed.) (2012): *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid: Arco Libros.
- CESERANI, Remo (1999): *Guida allo studio della letteratura*, Roma: Laterza
- DA SILVA CATELA, Ludmila (2009): “Lo invisible revelado. El uso de fotografías como (re)presentación de la desaparición de personas en la Argentina”, en Feld, Claudia; Stites Mor, Jessica (eds.): *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*, Barcelona: Paidós, pp. 337-63.
- DAONA, Victoria (2017): “Las voces de los/as hijos/as de desaparecidos/as en Argentina: un género”, *El taco en la brea*, año IV, 6, pp. 37-55.
- DERRIDA, Jacques (1971): *De la gramatología*, México: Siglo XXI.
- DURAND, Gilbert (1981): *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid: Taurus.
- FRYE, Northrop (1991): *Anatomía de la crítica*, Caracas: Monte Ávila.
- GARCÍA-ROMEU, José (2016): “Memorias de la represión: infancias devastadas y autoficción”, *Amerika*, 15, <https://journals.openedition.org/amerika/7690#text>.
- GATTI, Gabriel (2006): “Las narrativas del detenido-desaparecido (o de los problemas de la representación ante las catástrofes sociales)”, *CONfinés*, II, 4, pp. 27-38.

- GATTI, Gabriel (2008): *El detenido-desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*, Montevideo: Ediciones Trilce.
- GENETTE, Gérard (2001): *Umbrales*, México: Siglo XXI.
- ILLÁNEZ, Chango (2006): “Exilio e insilio”, *Revista la U*, año III, 19, <http://www.revista.unsj.edu.ar/numero19/exilio.htm#>.
- JELIN, Elizabeth (2002): *Los trabajos de la memoria*, Madrid: Siglo XXI.
- JUNG, Carl Gustav (1970): *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona: Paidós.
- KERMODE, Frank (1983): *El sentido de un final: los estudios en la teoría de la ficción*, Barcelona: Gedisa.
- LOGIE, Ilse (2015): “Más allá del ‘paradigma de la memoria’: la autoficción en la reciente producción posdictatorial argentina. El caso de 76 (Félix Bruzzone)”, *Pasavento*, III, 1, pp. 75-89.
- LÓPEZ, Julián (2013): *Una muchacha muy bella*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- MARKOVITCH, Paula (dir.) (2011): *El premio*.
- MILDENBERGER, Juan Carlos (2018): *Memoria y autoficción La figura del desaparecido en la obra de hijos de militantes políticos en Argentina*, Montreal: Universidad de Montreal.
- MUZI, Carolina (2018): “Excursión a los indios magdalufis”, *Diario Contexto*, 27 de mayo, <https://www.diariocontexto.com.ar/2018/05/27/excursion-a-los-indios-magdalufis/>.
- PERASSI, Emilia; SCARABELLI Laura (coords.) (2017): *Letteratura di testimonianza in America Latina*, Milano: Mimesis
- PROGOFF, Ira (1967): *La psicología de Jung y su significación social*, Buenos Aires: Paidós.
- QUIETO, Lucila (2011): *Arqueología de la ausencia*, Buenos Aires: Casa Nova.
- ROBLES, Raquel (2013): *Pequeños combatientes*, Buenos Aires: Alfaguara.
- SÁNCHEZ VIAMONTE, Verónica (2018): *Magdalufi*, La Plata: EME.
- SANTA CRUZ, Adriana (2019): “Crítica de *Magdalufi*, de Verónica Sánchez Viamonte: entre el testimonio y la ficción”, *Anecdotario Urbano*, 30 de abril, <https://www.anecdotariourbano.com/2019/04/critica-de-magdalufi-de-veronica.html>.
- TURNER, Victor (1980): *La selva de los símbolos*, México: Siglo XXI.