



Cosa de niños

Martín Kohan¹

Recibido: 17/05/14
Aceptado: 04/08/14

Resumen

El presente artículo analiza la novela *Una muchacha muy bella* (2013) del argentino Julián López. Se la considera parte de los relatos de infancia sobre la última dictadura militar en Argentina. No obstante, presenta diferencias con esta línea y los textos (tanto fílmicos como literarios) producidos hasta el momento. Se analiza la figura protagonista de la novela, un niño hijo de una mujer militante: se estudia la construcción del personaje y su relación con los hechos que tienen que ver con el momento histórico en el que se enmarca el texto. El saber del niño se construye sobre límites difusos entre lo que conoce acerca de la situación de su madre y aquello que desconoce. Esto como correlato, además, de una dictadura que actúa clandestinamente, ocultando unas acciones, pero a la vez mostrando otras. Se establece la analogía con el lugar de la sociedad en general durante la dictadura: una sociedad que podía no saber todo lo que ocurría, pero que de ninguna manera no podía no saber nada.

Palabras clave

Dictadura militar argentina – relato de infancia – desconocimiento – saber.

Abstract

The present article analyzes the novel called *Una muchacha muy bella* (2013) by the Argentinian Julián López. It is considered a childhood novel about the former dictatorship in Argentina. Nevertheless, it shows differences with other texts (as much films as literary texts) produced up to the present. The article analyzes the protagonist, a child son of an activist woman during the dictatorship. It examines the construction of the character and its relation with the facts that are connected with the historical moment of the text. Those things the child knows are constructed on the vague limits between the things he knows about his mother situation and those things he does not know. There is also a link of sense with a dictatorship that acts in a clandestine way, hiding several facts and showing other facts. It is made a comparison between the place that took society during the dictatorship: a society that could not know everything, but it had to know at least something.

Keywords

Argentinean military dictatorship – childhood novel – unawareness – knowledge.

¹ Profesor de Teoría Literaria en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad de la Patagonia, crítico literario y escritor. Es autor de dos libros de cuentos *Muerto contento* (1994) y *Una pena extraordinaria* (1998), de las novelas *La pérdida de Laura* (1993), *El informe* (1997), *Los cautivos* (2000), *Dos veces junio* (2002), *Segundos afuera* (2005), *Museo de la revolución* (2006), *Ciencias morales* (2007), *Cuentas pendientes* (2010) y *Bahía Blanca* (2012) y de los ensayos *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón, cuerpo y política* (1998) (junto con Paola Cortés Rocca), *Zona urbana. Ensayo de lectura sobre Walter Benjamin* (2004) y *Narrar a San Martín* (2005). Además, escribió numerosos artículos de crítica literaria. Es columnista del diario *Perfil*. Contacto: martindiegokohan@gmail.com

La primera niña no sabe nada, nada o casi nada.

El último niño sabe todo, todo o casi todo.

Se entiende porque pasó el tiempo: entre uno y otro, pasaron unos treinta años.

La primera niña de la que hablo es la de *La historia oficial*, de Luis Puenzo, de 1985. No sabe nada. De la violencia que dañó su vida le queda una imagen inconsciente nada más, la escena brutal de una puerta pateada y una irrupción feroz en la noche; recuerdo acallado por esas otras fuerzas de represión, las buenas, las propias, las defensivas, pero que retorna como un relámpago en la mente (y en la pantalla) para revelar que sí, que algo hubo, que algo terrible pasó y sigue ahí, aunque la niña en lo consciente no lo sepa, aunque la niña en lo consciente no lo sabe.

El último niño del que hablo es el de *Infancia clandestina*, de Benjamín Ávila, de 2011. Ese niño sabe: oye y ve. Está metido en lo que pasa. Y lo que pasa ya no es, como se enfocaba en aquel primer tramo de los '80, durante el regreso a la democracia en Argentina, una figuración fantasmal del terrorismo de Estado desatándose sobre víctimas pasivas y pasmadas. Lo que vive el niño de *Infancia clandestina* es un mundo de militancia activa y resuelta, un mundo de ideales políticos y de armas tomadas para llevar esos ideales a cabo; para convertirlos, como suele decirse, en realidad. A esta altura, casi treinta años después, en un contexto ideológico bien distinto, se ha vuelto posible recuperar esa dimensión de participación política activa y violencia revolucionaria, sin temor a ser funcionales, o directamente cómplices, de alguna variante postrera del “algo habrán hecho” o del “por algo será”. Porque se fue tornando evidente que, en el afán de evitar esas coartadas miserables que se pergeñaron ya durante la represión, se pagaba un precio alto: el de suprimir de la memoria colectiva un pasado de acción política y combativa.

Lo que los niños saben o no saben, en las diversas ficciones literarias o cinematográficas que los han puesto en escena, acerca del accionar represivo del Estado criminal, adquiere una significación peculiar cuando se considera que, en más de un aspecto, y al menos en parte, una tesitura adoptada con frecuencia en la sociedad argentina fue el de la autoinfantilización: vocación de inocencia, de ingenuidad, de incomprensión, de desconocimiento, vocación de irresponsabilidad y de limbo. ¿Qué hacer entonces, con los niños que sí saben? Porque la condición de la niña de *La historia oficial* se extiende en principio hasta incluir a su madre adoptiva (que en verdad no es adoptiva, sino apropiadora, claro que sin saberlo ni hacerse preguntas al respecto). Pero, ¿y cuando saben? ¿Qué hacer, cómo hacer, cuando sí saben?

Los libros y las películas de hijos de desaparecidos (libros como *76* y *Los topos* de Félix Bruzzone, *La casa de los conejos* de Laura Alcoba, *Diario de una princesa montonera* de Mariana Eva Pérez; películas como *Los rubios* de Albertina Carri, *Papá Iván* de María Inés Roqué, *M* de Nicolás Prividera), involucran necesariamente la cuestión de las vivencias de infancia, aunque no siempre lo hacen poniendo en juego la variable del niño que sabe (en ocasiones los relatos se componen con saberes adquiridos enteramente a posteriori, deudores de lo retrospectivo y sin intenciones de reponer la percepción o el entendimiento asumidos en la contemporaneidad de los hechos).

La casa de los conejos aporta, sí, un ejemplo subrayado. Porque en esa novela hay una niña que no solamente oye y ve, sino que además se ve involucrada en los acontecimientos; sobrepasa la condición de testigo y en algún momento hasta llega a participar de alguna acción (con la excusa de una compra, tiene que salir de la casa y fijarse si el auto de la vigilancia policial sigue estacionado justo enfrente o ya se fue). De esa niña

no basta con decir que sabe, más bien podría pensarse que sabe *demasiado* (demasiado para su edad y su maduración, demasiado para su condición de niña). Si conoce lo que sucede, es porque está implicada en lo que sucede; si es consciente de que hay peligro, es porque está expuesta al peligro.

La publicación de *Una muchacha muy bella*, de Julián López, en 2013, marca algunas diferencias en esta secuencia eventual de relatos de infancia. En principio porque se trata de una ficción en la que la perspectiva filial, que es la que sostiene el relato, no responde a ninguna premisa autobiográfica: no deriva de experiencias vividas (se suele prestar más atención a la manera en que determinadas experiencias vividas hacen posible una narración, que a la manera en que puede hacerla posible la ausencia de una experiencia vivida; un poco en el sentido en que Carlos Gamerro ha dicho que pudo escribir *Las islas*, novela sobre la guerra de Malvinas, precisamente porque no estuvo en la guerra: no fue a Malvinas ni combatió).

Una muchacha muy bella es, como pocas, una novela de madre e hijo. Los dos comparten un mundo muy propio, solos el uno con el otro, como en un planeta de dos habitantes nada más: “aun cuando pasáramos la vida que vivimos en una casi absoluta soledad” (9), “era evidente que mi actividad exclusiva era -¿es?- estar con ella” (25), “mi madre evitaba otros contactos y se ponía bastante seca si alguien se acercaba” (41). En la casa que ocupan, y en la que por cierto ya no hay un padre, no hay lugar ni para mascotas. Ese chico de siete años, infinitamente fascinado con su madre bella, existe más que nada para ella, y parece tenerla toda siempre para él.

Podría decirse, por qué no, que es la utopía de Proust realizada: madre e hijo y sin visitas, sin vida social, sin distracciones ni interferencias. Las postales que la madre escribe y remite no tienen otro destinatario que su propio hijo, en una ficción de distancia que no hace sino evidenciar lo muy unidos que están. La madre ha tenido, por supuesto, sus amores (por lo pronto el que hizo falta para que este hijo existiera), y es seguro que habla con otros hombres (“no me importaba que hablara con otros hombres, era claro que hablaba con otros” (76)). Pero es madre que ama a su hijo (“mi madre me amaba locamente” (16)), y al único al que llama “mi novio” es, vía imagen, el Che Guevara: “una foto del Che, a quien mi madre llamaba ‘mi novio’, pegada con una chinche” (11).

No existe nadie más allá, podría decirse: no existe nada más allá. Pero no es del todo cierto. La madre a veces sale. Después de componer ese dichoso universo para dos y después de poner a su narrador a gozarlo y celebrarlo, Julián López comienza a contar que, a la vez, la madre sale. Sale y vuelve, por supuesto; pero vuelve transformada: “Siempre que volvía me parecía que tenía algo distinto pero nunca lograba identificar qué era” (31). Hay algo ahí que no se puede identificar; el hijo sabe que hay algo, pero a cambio no sabe qué es.

Una muchacha muy bella no hará más que expandir la existencia presentida, inferida, nunca mostrada, siempre intuida, de ese mundo aparte que tiene la madre. Que es mundo aparte fundamentalmente para el hijo, porque este niño, a diferencia de la niña de *La casa de los conejos*, está preservado de eso otro. De eso otro que no ve y a la vez no deja de ver: de eso otro que *entrevé*. *Una muchacha muy bella* despliega así, entiendo que de manera inédita para la perspectiva filial, respecto de la militancia política de los padres y de la represión que los arrasará, una fenomenología de lo entrevisto.

La madre sale y vuelve distinta. Tendrá que transcurrir algún tiempo, tendrán que transcurrir algunas páginas, antes de que el hijo pueda preguntarle “¿Qué pasó?” (73).

Pregunta que, por supuesto, quedará sin responder, porque la madre desvía el tema y se escabulle. El enigma de la madre, cuando regresa, empieza entonces a convertirse en un enigma de la madre cuando se va. La intriga crece: ¿adónde va? ¿Por qué no lo puede llevar? ¿Por qué cierra tanto la puerta de la casa (más que nunca: dos vueltas de llave a las dos cerraduras) cuando sale? ¿Por qué a veces, algo a escondidas, solloza?

Los relatos en los que los hijos quedan involucrados o expuestos en la actividad política de los padres plantean el problema de la preocupación o la despreocupación (así en *Infancia clandestina* o en *La casa de los conejos*. Pero también en la célebre carta de Rodolfo Walsh sobre la muerte de su hija Vicky, cuya propia hija, de apenas un poco más de un año, se encontraba en la casa en la que la madre libró su terrible combate final). En *Una muchacha muy bella*, pura ficción, la disposición de este asunto es bien distinta: el hijo, puesto aparte, se preocupa por la madre. “Me preocupaba mi madre” (101), dice; la ve “más grave”, “reconcentrada y en silencio” (69), y se preocupa; nota que lo abraza de un modo distinto, o que “había comenzado a llorar en silencio” (92), y se preocupa, ve que “tenía los ojos raros” o que “seguía con la cara gris” (94), y se preocupa. La madre está preocupada por algo, por algo que el hijo no sabe; pero él sabe de la preocupación de la madre, y se preocupa por ella. No sabe todo, no es la nena de *La casa de los conejos*; pero tampoco no sabe nada, como la nena de *La historia oficial*. Sabe algo. Sabe que hay algo. Sabe que hay algo que él no sabe. Que afecta a la madre. Que la saca de él.

Julián López amaga en más de un momento con involucrar narrativamente al niño en los hechos políticos, pero al fin de cuentas termina siempre por descartarlo. Hay por ejemplo una amenaza de bomba en la escuela, pero resulta que esa amenaza era falsa. La madre sugiere un “nombre de guerra” (38) para el hijo, pero lo dice en chiste, por decir nomás. Suenan pasos misteriosos detrás de la puerta de entrada de la casa, justo cuando la madre se ha ido, pero resulta que es la vecina que llega. Una redada militar lo amedrenta en plena calle, pero resulta que pasan de largo. Al niño no le sucede nada, es cierto. Pero están sucediendo cosas, y eso es cierto también. La frase típica de un hijo en su apego, “Quiero ver a mi mamá” (105), no responde en *Una muchacha muy bella* al sentimiento de desamparo que sólo será capaz de aplacar la madre, sino al presentimiento de que es la madre la que puede estar desamparada (el operativo del ejército enfila hacia el sur. ¿Cómo saber si la madre no está en el sur?).

Hay un desplazamiento en las palabras que López va a emplear para decir de otra manera lo que no se está diciendo abiertamente. Pero no se trata de eufemismos, de palabras indirectas que evitan menciones explícitas, sino de un mecanismo diferente o, si se quiere, opuesto: las palabras son directas, transparentes en su sentido intrínseco, pero se utilizan en otra parte, para decir otra cosa, neutralizadas en su implicación política: “picana” (66) se usa en el campo; una explicación escolar sobre fosas marinas sugiere la posibilidad de “terminar todos chupados” (80); la madre en el mar emprende una “contraofensiva” (81); la madre en el mar es tapada por las olas y provoca en el hijo, que espera en la orilla, esta imploración singular: “que aparezca, que aparezca, que aparezca” (81).

Son las palabras las que dicen lo que pasa: las palabras que el niño dice, y no el niño que las dice. El lenguaje es el que habla y revela lo que está pasando, o aun lo que está por pasar. Esa verdad se aloja en las palabras, en las palabras mismas, más aun que en lo que ellas designan, y el niño que las pronuncia llega así a tener esa verdad al mismo tiempo a su alcance y fuera de su alcance. ¿Sabe, entonces? Sabe y no sabe. O cree que no sabe. Pero

cuando llega a su casa, llevado por la vecina, y ve a un policía parado en la vereda del edificio, y sube y encuentra que la puerta del departamento está abierta, y entra en la casa y ve que todo está revuelto y roto, comprende que sí sabe. No que *ahora* sabe. Descubre que ya sabía, que ya *desde antes* sabía.

¿Todo? No. Tampoco nada. Sabía *algo*: “Yo sabía algo. Sabía. Corrí desaforado, apretando fuerte la valija con mis cuadernos de la escuela, para no perderla, y sabía algo. Yo sabía” (128). La narración del hijo de una desaparecida que propone *Una muchacha muy bella* se aparta así de la colocación de los niños expuestos, pero también de la colocación de los niños que no tienen idea de nada. Como no ve, pero entrevé, la mirada que dirige al mundo (coincidente en su totalidad con la mirada que dirige a su madre) dramatiza en él un conflicto entre aquello que quiere saber y aquello que puede saber, o entre aquello que alcanza a saber y aquello que alcanza a entender (“una información en piezas demasiado troqueladas como para que a mi edad pudiera entender que eran parte de un todo que tenía que aprender a organizar” (92)).

El recurso social de la autoinfantilización se complica, allí donde se lo haya intentado o se lo intente, ante un relato como el de Julián López. Porque es cierto que la represión ilegal de la dictadura militar operó clandestinamente; es decir, sin dejarse ver. Pero también es cierto que el terrorismo de Estado, para cobrar eficacia en el terror, precisaba ser sabido; es decir, mostrarse. Podía entonces, llegado el caso, no saberse todo. Pero no se podía, de igual manera, no saberse nada. A menos que se contara con una firme determinación de que así fuera.

El niño de *Una muchacha muy bella* perturba aquella versión tan confortable porque sí quiere saber: porque presta atención y pregunta. Lo que descubre al llegar a su casa vaciada, al entrar en esa casa de la que fue sacada su madre, no lo sabía y ya lo sabía. Y no hizo falta, para eso, que se lo empujara a alguna posición de adulto. Lo supo como saben los niños. Porque incluso los niños saben.

Bibliografía

López, J. (2013), *Una muchacha muy bella*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.