

# “Ágata” de Patricia Suárez o la intención parricida de la Nueva Narrativa Argentina

MARIOLA PIETRAK

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin

**Resumen:** El volumen de cuentos de la escritora argentina Patricia Suárez, *Ésta no es mi noche* (2005), muestra una definida intención deconstruccionista de todas las categorías relacionadas con la familia, incluida la familia misma. De acuerdo con Elsa Drucaroff, tal intención “parricida” sería propia de la “primera generación de posdictadura” en la que, de hecho, incluye a Suárez. Especialmente visible en el cuento “Ágata”, en este espacio proponemos analizarlo estructurando la argumentación en tres bloques correspondientes a las principales categorías familiares (familia, madre, padre) y en base de la teoría de la mencionada Drucaroff en diálogo con dos teóricos franceses, en particular: Bourdieu y Cros. Con ello esperamos demostrar que el objetivo del relato es influir en el imaginario social deconstruyendo las representaciones vigentes de la familia, poniendo de relieve el conflicto existente entre las representaciones modélicas de “la” familia y las representaciones literarias de las últimas décadas que, como las suarecianas, contradicen el discurso familiar.

**Palabras clave:** familia, representación, ideosema, palabra-grieta, parricida, Patricia Suárez, “Ágata”, Nueva Narrativa Argentina

La Nueva Narrativa Argentina (NNA) es el término que la investigadora y escritora argentina, Elsa Drucaroff (2011), acuña para englobar a toda la narrativa que surge en el s. XXI en respuesta al pasado traumático del país. Su desvinculación nominal de las víctimas directas del terrorismo de Estado,<sup>1</sup> la vuelve más incluyente (y no tanto más amplio o genérico) que “la generación de los hijos” aun cuando el carácter de esta última no necesariamente sea restrictivo, como lo demuestra Nicolás Prividera, el mismo hijo de desaparecidos, al hablar de “nuestra generación, la de los ‘huérfanos’ literales o simbólicos de los 70” (*La Nación* 2007). Con esto se une a la preocupación de Elizabeth Jelin, entre otros, por la exclusión de “otros criterios de sufrimiento o de cercanía personal con el horror” (2007:39) y la consiguiente negación del alcance real del daño a la sociedad y a la familia.<sup>2</sup>

Incluyente no quiere decir indiscriminado, sin embargo el criterio ya no obedecería al grado de la filiación del autor sino a su edad y, entonces, al grado de

---

<sup>1</sup> Este asoló a Argentina mucho antes de la implementación de la dictadura pudiéndose establecer las fechas 1973 —la actividad criminal de la Triple A aún durante el tercer peronismo— y 1983 —la transición a la democracia— como las fechas de inicio y de fin del oscurantismo político en Argentina, por supuesto sin perder nunca de vista la anterior secuencia de las dictaduras y los hechos que preceden a la última (1976-1983), como la masacre de Trelew, por ejemplo.

<sup>2</sup> La familia argentina constituye uno de los principales intereses de la socióloga argentina. *Vid. v.g. Pan y afectos: la transformación de las familias* Buenos Aires, FCE, 1998, que interroga esta categoría desde una perspectiva posmoderna en línea con Elisabeth Beck-Gernsheim y Ulrich Beck (*familia posfamiliar*).

la conciencia de los procesos políticos, por decirlo así, distinguiéndose entre aquellos cuya experiencia del trauma es directa, vivida en la infancia o la pubertad, y aquellos en cuyo caso toma formas de fantasmas del pasado ya que, habiendo nacido alrededor de 1976, no guardan más recuerdo que el heredado culturalmente (memoria familiar, memoria colectiva).

En esta división, Patricia Suárez (Rosario, 1969) se incluiría en la "primera generación de postdictadura", la cual Drucaroff describe como "parricida" por la mancha temática más característica que desarrolla en respuesta a la anterior generación militante. Naturalmente, no se trata tanto de "matar en forma literal", aclara esta crítica argentina, como de "negar el estado ontológico, la existencia misma de los padres" (2011:372). En efecto, es un rasgo especialmente definitorio en el caso de su *Ésta no es mi noche*, antología publicada en 2005 en que la deconstrucción de las categorías relacionadas con la familia, incluida la familia misma, deviene el objetivo principal de todos los cuentos que la conforman, y en especial de aquel intitolado "Ágata".

En lo que sigue, proponemos analizar dicho cuento desde el punto de vista de la mancha temática sugerida por Drucaroff y las teorías de Edmond Cros (1990) y Pierre Bourdieu (1997, entre otros). Este diálogo, esperamos, nos permitirá ver que tal intención parricida tiene su origen en el impacto que dejó en la obra de la escritora argentina la dictadura cívico-militar y sus crímenes contra la familia, aunque ella misma no pertenezca al círculo estricto de los hijos de las víctimas directas. Parte de la incertidumbre instalada por la posdictadura (desaparición de personas, robo de niños), para poner en escena pública la interrogación más general de la familia, no solo para de-construir sus representaciones convencionales, sino también para provocar un cambio real en su percepción, en la ontología: para, en definitiva, re-construirlas de forma más participativa, consciente, al menos no mecanicista. En este sentido, excede la línea trazada por Drucaroff y avanza ya hacia la incertidumbre del mundo posmoderno que cuestiona todas las categorías.

Su intención, la intención visible en el relato según sostenemos en estas páginas, es la de de-construir las representaciones sociales de-construyendo las representaciones ficcionales. Consciente de la posibilidad del cambio social mediante la modificación de las representaciones defendida por Bourdieu (1997 y otros), se enfasca en abrir una brecha entre las representaciones modélicas de "la" familia argentina y la destrucción de las familias por la política dictatorial, entre el discurso familiar y las representaciones familiares que devuelve la nueva narrativa, entre —por último— la representación y la categoría de la representación en sí, tanto social como literaria (con la relación tan íntima que las une).

## **1 La posfamilia argentina: La restitución de los hijos y la Nueva Narrativa Argentina**

Si bien sexto en orden, el relato "Ágata" es el que realmente abre el volumen. Se orienta enteramente a suspender las seguridades de la vida familiar, cotidiana, y, al hacerlo, activa la sospecha entorno de la familia y su construcción social explícita ya en el mismo epígrafe: "... yo vivía allí tan exitosamente disfrazado ante mí

*mismo de niño. James Agee*" (Suárez 2005:97). Si la niñez, por lo cual también las demás categorías familiares, no son más que un disfraz, entonces ¿de qué hablamos cuando hablamos de la familia, sobre todo en la Argentina posdictatorial? Acrecienta esta duda también el uso de la cursiva para referirse a los miembros de la "nueva" familia de la protagonista (*la hermana menor, mamá, etc.*), en ciertos registros reservada exclusivamente, como sabemos, para los términos extranjeros o terminología específica, esto es, para aquellos significados ajenos a los registros familiares. Es una estrategia que rompe la familiaridad del significante y significado, cuestionándolos.

Para ello, la autora se sirve de una historia como muchas en la realidad argentina actual, aunque en ningún momento se diga que *Ágata* sea una de los tantos niños robados. Al contrario, según se sugiere y como reza la cubierta del libro, *Ágata* es una adolescente que "desaparece de su casa, pierde la memoria y cuando su familia la encuentra ha olvidado incluso el significado de las palabras 'mamá' y 'papá'".<sup>3</sup> Hasta donde su memoria alcanza, pasa tiempo viviendo con un viejo en su granja perdida en la montaña después que llegase allí en circunstancias poco claras. Su nombre y su vida con Don Cósimo, a quien llega a querer como a un padre, es la única identidad que tiene y que literalmente explota cuando aparece el hombre que "decía ser *papá*". En ese momento, "ella se quedó fría y asustada y empezó a gritar [...] Pero *papá* tenía papeles y ella tenía catorce años y al parecer se llamaba *Emma Castellanos* [...] se la llevó sin que ella pudiera opinar ni decir una sola palabra en favor suyo" (Suárez 2005:113).

La alusión en el título (el paratexto crucial para la orientación interpretativa, como se sabe) a Agatha Christie parece corroborar un episodio de la fuga disociativa, una pérdida de memoria que suele acompañar a las situaciones de máximo estrés, estrés insoportable para el amnésico, como pueden serlo la violencia, el incesto y otro tipo de secretos que, según se insinúa en el texto, efectivamente pueden estar presentes en la familia biológica de la protagonista. Al menos Andrew Norman, el médico y el biógrafo de la escritora británica (*The finished portrait*), asocia su extraño comportamiento de aquel diciembre de 1926 con este desorden en su manifestación más pura, clásica, del abandono inesperado y deliberado, uno o varios, del hogar sin que el fugitivo recuerde "una parte o la totalidad de su vida pasada"; durante la salida "no sabe quién es, o bien se da una nueva identidad". Otros conjeturaron una forma de re-crearse a sí misma, crear un mito entorno de su persona, como un "exitoso ardid publicitario" (Arrizabalaga 2016).

El diálogo intertextual que se establece entre este texto de Suárez y aquella novela de misterio de Christie (el mito que creó a base del misterio irresuelto y el género de esta narración) abre múltiples vías de lectura. Todas ellas, sin embargo, se focalizan irremediabilmente en la historia real argentina, aunque sin abandonar nunca la ambigüedad y la apertura textual propia de la obra de Suárez.

---

<sup>3</sup> La misma narración apunta hacia una fuga de casa "convencional" subrayándose su similitud con la fuga de Agatha Christie: "Fue la solterona quien [...] tuvo la ocurrencia de llamarla *Ágata*, porque algo por estilo había pasado a una *Ágata* famosa de las letras" (Suárez 2005:102, 99).

Comparte esta opinión Drucaroff para quien tal focalización se da con la aparición de las "palabras grieta", unas hendiduras por las que un hecho histórico concreto se filtra en la "textualidad voluntariamente ajena a la política" provocando en el lector asociaciones inmediatas con la serie social para la lectura de esta palabra; y no tanto con "el registro lingüístico" o el "entorno" (2011:374). En esta línea, para ejemplificar su tesis, analiza el siguiente fragmento centrándose en un dato en concreto:

Había una mujer más con este extraño rostro hexagonal y pelo ensortijado, que aparecía en las primeras fotografías, las de blanco y negro, sosteniendo a *la hermana menor* en una iglesia, probablemente era su madrina; debajo decía: Tía Marta con Nerea, 1977. Estaba segura de que si hurgaba en más imágenes del pasado familiar, acabaría por encontrar más parecidos físicos entre *los parientes* y ella. (Suárez 2005:105).

Como bien observa, en un desarrollo argumental en que nada parece indicar la vinculación del cuento con la realidad del secuestro organizado, de pronto la narración abre un resquicio para un dato aparentemente descontextualizado: Tía Marta, probablemente la madrina (esta vez sin cursiva) de Nerea. Una tía que solo aparece en las primeras fotografías desapareciendo del álbum de familia en 1977 (y lo más probable que desaparecida de verdad), perturba el orden de la narración sobre el parecido físico entre una adolescente amnésica y su familia. La información, en un principio lateral, altera su significado orientando la lectura hacia una historia radicalmente diferente a la de un "estado de fuga" sufrido por la protagonista, sin negarla.

La noción de ideosema, propuesta por Cros, permite ver más matices de este fenómeno textual. Recordemos que el ideosema es, para este sociocrítico francés, el "pivote del funcionamiento textual" (1992:15) al intervenir en los procesos de transferencia de las prácticas sociales y discursivas del universo de la realidad extratextual (estructuras de sociedad) a lo textual (estructura de texto) con el concurso de un sujeto psíquico que también existe sociodiscursivamente, por lo cual el proceso se verá signado ideológicamente. Es esta misma estructura transferida de lo social al proceso de la escritura que, una vez al interior del texto, decide sobre "desplazamiento semántico ulterior y los elementos generadores del proceso global de la producción de sentido" (1990:89).

En primer lugar, pone de relieve las complejas relaciones entre lo "real" y lo textual, dos mundos separados, disociados, y los procesos en que los elementos de uno se codifican en el otro. En segundo lugar, como componente ya enteramente textual, da cuenta de esta mediación portando información acerca de qué y cómo ha sido transcrito de las estructuras sociohistóricas de una sociedad en un momento dado, los filtros que han actuado y que remiten al espacio social como espacio de conflicto, de fuerzas encontradas en constante lucha por el poder (interdiscurso).<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Es preciso insistir, en este punto, en que la visión de Cros es pluridimensional y no se restringe solo a la percepción de una conciencia individual (el escritor, el lector) sino que tiene en cuenta una conciencia que existe sumergida en y partícipe por ende del espacio interdiscursivo, profundamente conflictivo. El interdiscurso en la teoría sociocrítica, anotemos, hace referencia a "un fenómeno de

De esta forma, vincula un texto en un principio desmaterializado, ahistórico, desrealizado, a un espacio (socio)(inter)discursivo determinado, transparentando su componente ideológico (que la "palabra-grieta" no contempla), y permite ver por qué un dato aparentemente descontextualizado se llena "de significación para un lector argentino", como lo constata Drucaroff (2011:3774). Sin embargo, para Cros (1990:89–90) no es tanto la misma percepción individual (del lector, por ejemplo), como la "aptitud del signo textual de leer y transcribir lo social", su capacidad de reconstruir estas relaciones por medio de las cuales lo social se codifica, lo que vuelve legible un ideosema.

La legibilidad de un ideosema, el "originario", despliega toda una red de elementos que estructuran el texto y programan su devenir. En dicho cuento de Suárez, la fotografía en blanco y negro de la tía Marta actúa como un foco semántico para otros ideosemas que terminan organizándose en un determinado orden de la narración. Así, emerge no solo una red de "palabras-grieta" —como el parecido, tener papeles, álbum de familia (por separado fácilmente absorbidas por el discurso de una amnésica)—, sino también un discurso familiar radicalmente opuesto a la retórica que normalmente mantiene (y más en la Argentina posdictatorial), que además termina en una negación rotunda de la familia. Ágata / Emma reniega de la filiación dando pie a que el relato sea calificado, con razón, de "parricida":

¿No tenés curiosidad por saber quién sos vos misma? Ella, ebria de amargura, respondió: No. (Suárez 2005:109).

Yo creo, dijo *la hermanita*, que estás fingiendo, y pienso que tus razones tendrás y que no querés decírnoslas. Pero yo necesito saber y que me digas si estás fingiendo. *Emma*, dijo y ella la miró clavando sus ojos claros en los ojitos preocupados de *la hermanita*, ¿vos de verdad seguís sin acordarte de nada? Ella masticó la palabrita: Sí. Y *la hermanita* continuó: ¿Y nunca vas a acordarte de nada?; y ella apoyó la palabrita en el paladar y la zarandeó como a un caramelo de limón para darla vuelta y pasarla debajo de la lengua, y no se atrevió a contestar. (Suárez 2005:117).

En este orden de las cosas, desde esta perspectiva, también el cambio entre la redonda y la cursiva para denominar los distintos vínculos familiares concurre a la estructuración del texto portadora de sentido. La fluctuación, para nada aleatoria, juega con las temporalidades pasado y presente, donde la redonda corresponde a las certidumbres del pasado (aun cuando vayan acompañadas de adverbios de probabilidad, como en el fragmento anterior: "Tía Marta con Nerea, 1977" "probablemente era su madrina", las categorías familiares no se ponen en duda) y las bastardillas para las incertidumbres presentes.

---

conciencia. En él se materializan las estructuras mentales y las estructuras ideológicas producidas por una formación social. El interdiscurso traduce en operaciones semióticas a través de múltiples trazados ideológicos, las condiciones sociohistóricas en las que se halla inmerso un locutor" (Amoretti Hurtado 1992:68; también 19-20). Todos tipos de mediación que toma en consideración en Cros 1990:91.

El relato consigue codificar dos narraciones o realidades superpuestas, antagónicamente coexistentes en un mismo espacio sociodiscursivo de un momento dado, donde las bastardillas (o el tipo de la letra) funcionan como una especie de conmutador. Dicho de otra manera, logra codificar las tensiones de la escena pública argentina de su momento (un estado *actual* del espacio sociodiscursivo), absorta, en palabras de Drucaroff, en "el trágico conflicto de los hijos apropiados por los represores durante el terrorismo de Estado y la dificultad, al conocer la verdad y a su familia biológica, para elaborar sus 'viejas' y 'nuevas' relaciones filiales". No se trata de si el relato es o no es "políticamente correcto", como prosigue Drucaroff alegando "a favor" de Suárez de que "es literatura" ("y, como tal, un laboratorio libre de experimentaciones con los sentidos que pululan en nuestra sociedad traumada"; 2011: 373). Se trata de una exitosa transcripción (y entonces funcionalidad / legibilidad ideosemática del relato) de las fricciones entre varias ideologías operantes en lo profundo de las cuestiones de la familia biológica / adoptiva, la restitución de los niños y, por consiguiente, de la misma identidad mediante las pruebas genéticas, que atentan contra el concepto de la familia en su visión tradicional biologicista de la familia, heredada de Malinowski (*vid.* Collier et al 1997), y de la ilusión biográfica que se solía asociar antaño a esta unidad (Bourdieu 1997). Estas tensiones sacuden la opinión pública, siguen ocupando la escena social acercándose, en ocasiones, a una representación teatral / vista judicial, como lo sugieren "unas butacas cómodas, como las de teatro" de otro cuento del mismo volumen, "Los viejitos" (2005:132).

Este es el tercer matiz, recapitulatorio, que nos interesaba destacar aquí.

## 2 ¿Quién es la madre? La (de)construcción social de la familia

La extraña amnesia que sufre Ágata / Emma la sitúa de entrada en una posición de observadora de las estructuras en las que es injertada a la fuerza. La similitud de su caso con aquellos secuestros sistemáticamente organizados la convierte en una excelente "oyente" del rumor de las estructuras en las que estamos injertados todos. Re-incorporada a la casa, Ágata / Emma interroga las relaciones entre el concepto de "mamá" y la mujer que se hace llamar así; entre los conceptos "hermana mayor / hermana menor", "tío / tía", etc., y toda esta gente que la mira con alegría, pero también con cierta sospecha... ¿Quién era mamá? ¿Aquella mujer volcada en la crianza de sus hijas a las que amaba inconmensurablemente? (Suárez 2005:115). ¿O la que le exigía al padre que como un león "ahuyentara a escopetazos" (término del libro) a los pretendientes de sus hijas velando por su castidad? (Suárez 2005:107). ¿Quién era el padre? ¿Aquel que pegaba a su mujer "de cuando en cuando, casi como una práctica, como una purga; había hombres que lo hacían"? ¿O aquel que quería inculcarles a sus hijas el amor por los caballos? (Suárez 2005:107–108).

El proceso de la reinserción de la muchacha en la familia Castellanos abre una emotiva recepción por los allegados más y menos cercanos cuyos nombres desconoce pese al adoctrinamiento del padre en el camino de vuelta, pero que constituirían su comunidad de vida. Sigue a este acto (comparable con la recepción

de un recién nacido y no carente de rivalidades entre las hermanas por el afecto de los padres) la asignación de una habitación, la misma que había compartido antes con su hermana menor, Nerea. Las fotografías que se hallan en ella tienen por objetivo confirmarle su identidad perdida, restituir una continuidad biográfica, como lo pone en claro la pregunta en que desemboca la escena: "entonces *mamá* preguntó cómo la llamaban allá y ella respondió Ágata. *Mamá* le recordó que ella [...] se llamaba *Emma*" (Suárez 2005:99). Lo mismo el álbum de fotografías que le trae la madre y que eterniza los ritos instituyentes de la unidad familiar: el casamiento de los padres, el bautismo de todas las hermanas, otras celebraciones en que aparece junto a sus hermanas comprobando el parecido físico existente entre ellas. El conjunto de estas fotos la lleva a constatar hacia el final del álbum que el grupo humano ligado por ciertos rituales retratados es una *familia* y, además, que "[e]lla pertenecía a esta familia, ya no había duda; no sintió ni alegría ni tristeza de saber que este era su lugar en el mundo, junto a esta gente por la que no sentía ningún tipo de aprecio" (Suárez 2005:105). Es, de hecho, la primera vez que se usa esta categoría y con él otros vocablos del mismo campo nocional: "marca de familia", "el pasado familiar"; todos surgen alrededor de la última foto de la tía Marta.

La aproximación de Bourdieu a la familia desde la teoría general de las instituciones en "El espíritu de la familia" (1997) permite observar que el orden que sigue su reinscripción responde a las fases del proceso en que la familia se constituye en un grupo dotado de una identidad social reconocida (*cuerpo*). Para este sociólogo, la familia como categoría es una ficción nominal, una arbitrariedad social no totalmente artificial ya que apela al sustrato biológico; ahí reside el éxito de la empresa de constitución. Es, entonces, una ilusión de los sentidos (en el sentido más ordinario de la palabra) que gracias a una poderosa labor de institución funciona como la más natural de las categorías sociales, el paradigma de funcionamiento para los demás cuerpos sociales, por lo que también el principio de mantenimiento y reproducción del orden social. Esta labor del Estado interviene, de forma más y menos explícita, en que lo puramente nominal se convierta en grupo real instituido duraderamente "como entidad unida, integrada, unitaria, [...] indiferente a las fluctuaciones de los sentimientos individuales" (Bourdieu 1997:131); de lo contrario actuaría como *campo* con sus conflictos, luchas, relaciones de dominación.

En su forma más explícita, tal trabajo instituyente remite a lo que Bourdieu llama los "actos inaugurales de creación", más destacables, sin duda, debido a su rol fundante de la familia como *cuerpo*: el casamiento, imposición del apellido familiar, de un nombre..., y a la misma *nominación* con su efecto configurador de la realidad (1997:131).

Las formas más implícitas (incluso subliminales) recurren a las medidas que, en efecto, hacen de la familia —de la vida en familia— un mandato social. Dichas medidas conciernen sobre todo a lo relativo a la reproducción del orden social (biológica, de la estructura del espacio social y de las relaciones sociales) en la que la familia es el jugador principal. (Piénsese, sobre todo, en la acumulación y la

transmisión generacional de los bienes económicos —capital, sucesión intestada— o los simbólicos, como la transmisión del apellido). Otras medidas se refieren a la elaboración y evaluación de la realidad por medio de diversa clase de datos estadísticos que determinan qué es lo que está dentro de la norma y lo que no; datos que, por otro lado, no lo perdamos de vista, son controlados y regulados por una serie de instrumentos ideados a tal fin, como estas mismas estadísticas, las subvenciones a la familia y otros mencionados anteriormente. Con esta labor de “los operadores patentados de clasificaciones oficiales” (los estadísticos del Estado) y los “agentes corrientes” (las mismas familias), el Estado describe la realidad prescribiendo un modo de existencia, reforzando “una forma determinada de organización familiar” y “a aquellos que están en condiciones de conformarse a esta forma de organización” (Bourdieu 1997:136). Desde esta perspectiva, por fuerza expuesta en forma demasiado sintética, tal pensamiento estatizado —piedra angular de la doxa—, convierte la vida en familia en un privilegio simbólico, proveyéndola del “beneficio simbólico de normalidad” (Bourdieu 1997:132–133).

Todo lo dicho no explica, sin embargo, los mecanismos responsables de que los mismos miembros quieran vivir en familia anteponiendo el bien común a sus propias motivaciones y sentimientos individuales. Como vemos en el relato de Suárez, *Ágata / Emma* no manifiesta disposición de integrarse en la familia Castellanos pese a que esta cumple con el protocolo de la institución de la familia: sigue sus sucesivas fases, tiene “papeles” y, por consiguiente, el poder de *nominación* (tú eres Emma) y adscripción a un hogar. Se celebra, incluso, una especie de fiesta de integración, prometida por el padre para cuando ella se adaptara, que cierra simbólicamente el proceso aun cuando el desenlace del relato parezca confirmar la negativa de la protagonista: “*la hermanita* continuó: ¿Y nunca vas a acordarte de nada?; y ella [...] no se atrevió a contestar” (Suárez 2005:106, 117).

En este sentido, llama la atención que en un momento, durante la fiesta, *Ágata / Emma* reconoce con respecto a la madre que es una mujer a la que se podía llegar a querer:

*Mamá* todo el tiempo la vigilaba de reojo, como si temiera que ella pudiera volver a saltar la valla para huir de nuevo, o porque temía que alguien, con palabras duras, la lastimara: *mamá* era una persona que se podía, sin lugar a dudas, llegar a querer. (Suárez 2005:116).

Sin importar si la ha llegado a querer o no, lo interesante es observar que la disposición materna de amar resulta en la (posible) disposición amante de la protagonista. Enfoca asimismo la atención en la figura de la madre y su rol en la integración familiar, trayendo de vuelta la pregunta ¿Quién es la madre?

Para Bourdieu (1997:131–132), los actos inaugurales han de encontrar su prolongación en los actos de reafirmación y de reforzamiento para que cada miembro del grupo se convierta en su “integrante” y empiece a actuar en nombre de un “nosotros”. Su trabajo instituyente genera los “afectos obligados y las obligaciones afectivas” entre los cónyuges, hermanos, padres e hijos (en cuanto mandato, el amor conyugal, fraternal, etc., implican una serie de pautas normativas de conducta y en general de buenos modos de vivir en familia, contenidas por



ejemplo en el juramento nupcial). A fuerza de su labor cotidiana, práctica y simbólica, la obligación de amar se transforma en disposición amante dotando a los miembros de la familia de un "espíritu de familia"; y efectivizan la integración. Solo así, activando el componente afectivo, es como el grupo se cierra hacia adentro y se muestra al afuera como una unidad, se corporeiza y justifica su existencia como una entidad con identidad social. Este *sentimiento familiar*, como lo llama, y más precisamente, "una creación continuada" del mismo, es el principio que cohesionan el grupo, asegura la preservación de la integración de la familia, su persistencia en el tiempo y su reproducción.

Salta a la vista que a lo largo de la narración esta labor constante de mantenimiento de los sentimientos corre a cargo de la madre. Es ella, y en general las mujeres, la responsable de los rituales de integración y, entonces, de lograr una afinidad de *habitus* en los miembros del grupo (Bourdieu 1997:132). Con la infinidad de pequeños actos cotidianos y grandes / solemnes actos de las fiestas familiares, crea lazos afectivos que cohesionan la familia, unen a sus respectivos integrantes a la unidad familiar suscitando en ellos los sentimientos de afecto, cariño, pertenencia.

En todo el proceso de adaptación, Ágata / Emma es rodeada de atenciones, servicios y cariño de la "mujer obesa [que] tenía el cuerpo como una pava" y "olía a pan, a blanco de puerros recién cortados" (Suárez 2005:97). La mujer que era mamá la abraza, le acaricia el pelo, la consuela y anima en los momentos difíciles (98). Es la que lloriquea por las noches preocupada por los abusos que haya podido sufrir por parte de don Cósimo, y la cuida de vuelta a la casa como a una enferma: la mimó con los desayunos a la cama, su comida favorita y flores para alegrar el entorno, canturrea, bromea... La suma de estos actos cotidianos llenos de generosidad y dedicación plena va poquito a poco suscitando en la protagonista "una oleada de algo no exactamente igual pero semejante al cariño" (104).

Le explicó que ella no debía preocuparse por nada, [...] que podía estar en la cama todo el tiempo que quisiera, hasta que se sintiera restablecida porque *mamá* la veía muy española [...]. Ella temió ofenderla aclarándole que ni estaba enferma ni tenía deseos de quedarse quieta, y se calló por respeto a esa mujer obesa que decía ser *mamá* y en menos de veinticuatro horas, desde que la viera llegar, se había puesto juvenil y cantarina como una quinceañera. [...] *Mamá* volvió como a las once y cuatro, se sentó en la cama junto a ella, y le acarició la frente con una mano áspera, de gente que trabajaba muy duro. Traía un álbum de fotografías, que le dejó para que ella contemplara, y segundos después se retiraba con pasos breves, pícaro, sigilosamente: tenía un aspecto tal de duende que acababa de cometer una travesura que a ella le suscitó una oleada de algo no exactamente igual pero semejante al cariño. El álbum olía a cebollas crudas y a rábanos [...]. (Suárez 2005:103–104).

Su labor no se limita a ser elemento aglutinador de su propio grupo familiar, sino que se extiende al mantenimiento de las relaciones con los otros parientes (su familia y la del cónyuge) y amigos por medio de intercambios rituales que van de visitas, correspondencias, conversaciones telefónicas a esas gentilezas visiblemente destacadas en la fiesta final del relato: "*Mamá* y *la hermana menor* iban y venían sirviendo té de boldo para la digestión y también llevaron naipes a los hombres, que

de inmediato se pusieron a jugar; *papá* era muy querido, lo dejaban barajar y dar las cartas a cada ratito" (Suárez 2005:116).

El amor materno está, entonces, en la base del principio afectivo de cohesión social. Encargado de crear y fomentar el sentimiento familiar, responde por la "adhesión vital —en palabras de Bourdieu— a la existencia de un grupo familiar y a sus intereses", esto es, por la cohesión de la familia. Sin embargo, siendo esta una realidad al mismo tiempo trascendente (colectivo incorporado) e inmanente al individuo (incorporado en su *habitus*), se instituye también en el "principio cognitivo de visión y de división" social (1997:130, 132). La "familia normal" operará, pues, como principio de evaluación de la realidad social, al tiempo que principio de construcción del orden social estableciendo un agrupamiento en familias. De ahí su atractivo para el Estado con cuyo sustento y con cuyas garantías cuenta.

### **3 ¿Quién es (este que dice ser) el padre? Hijas de represores**

Mientras la madre es una mujer que se deja querer, cumple con la imagen familiarocéntrica de las mujeres en las sociedades occidentales, el padre —tanto biológico como el adoptivo— viene rodeado de un halo de algo siniestro, inquietante. Aun cuando bien querido uno por sus amigos y por su familia, como se ha visto antes, y respetado el otro por la gente del pueblo, es decir presentados, contruidos ambos como ciudadanos "normales", se sugieren artífices de actos turbios, violencia física y abuso sexual. Lo siniestro se inmiscuye en el relato en un primer lugar con la aparición en el plano de Don Cósimo, el viejo de la montaña quien la acoge en su granja y para quien trabaja cuidando las ovejas; pero el hogar de origen tampoco se ve libre de su sombra.

Incluso, la primera lectura marcada por las reminiscencias al "estado de fuga", presuntamente sufrido por Agatha Christie, e interpretada en la primera parte de este trabajo, sugiere que lo aberrante podría haber empezado en el seno de la familia biológica.

La doble realidad que encubre el relato muestra a un padre tradicional que se sienta "a la cabecera de la mesa, y las mujeres a los lados" (Suárez 2005:105) conforme al sistema de roles sociales / sexuales, pero amoroso; un padre que quiere celebrar con una fiesta el regreso de su hija y también el que "ya hubiera pasado lo peor: [...] las peleas continuas con su mujer a causa de Emma, precisamente, las reticencias de sus otras hijas" (106); que trata de compartir sus aficiones con las hijas y sufre porque la madre las apartara de su vera al hacerse señoritas por temor que "perdieran el virgo cabalgando. Solamente la más chica iba con él de vez en cuando" (107); un padre, por último, que siente un amor desbordado por la menor de las hijas, "la luz de sus ojos; [...] a ésta él la iba a defender hasta la muerte" (107). Sin embargo, también es el mismo que no parece sino "una figurita en la lontananza montado en un zaino" (106), según le reprocha su mujer, que, las veces que hace de padre, lo hace a fuerza de golpes como aquellos que propina a su hija al encontrarla: "Después *papá* le pegaría, pero a ella no le habían dolido los golpes y ahora eso no tenía importancia. [...] una sola certeza la atormentaba: sin duda,

ella jamás volvería a ver al viejo" (113). De igual modo, con las escenas finales, la predilección por la hija menor hace emerger una posible relación incestual y otros secretos de la familia Castellanos:

*Papá* siguió con los ojos a la *hermana menor*, como si la *hermana menor* hubiera sido un pájaro en lontananza al que el cazador le ha perdonado la vida y lo mira ir con orgullo, y vio que ella salía de la fiesta y se iba hacia el establo chico donde estaban la yegua y su potrillo —el potrillo que iba a ser para la *hermanita*— y sus ojos se nublaron y dijo a los otros hombres: ella es mi pollita. La *hermanita*, al volver, ruborizada y con sus ojitos de ratón ablandados por alguna emoción, besó a *papá* con el amor con que hubiera besado a un amante clandestino [...]. (Suárez 2005:116).

Las continuas alusiones a la afición paterna por la caza —los galgos, los tiros al aire, la comparación al cazador— imponen unas vagas vinculaciones con Don Cósimo y su entorno. Como bien lo expresa Drucaroff (2011:373), en “el ámbito rural montañés hay algo primitivo, violento y oscuro que nunca se resuelve y el cuento parece sugerir que gira alrededor del placer carnicero por sacrificar animales y cierto erotismo apenas emergente pero monstruoso”. Sin embargo, los paralelismos que se establecen entre estas dos figuras son más bien inversos. Mientras el cazador se confiesa incapaz de matar un animal (Suárez 2005:114), el serrano es “el matarife de sus propios animales” (112) con apariencia del “rey de los zopilotes andando a grandes zancadas por su reino” en compañía de un perro “en cuyos rasgos se evidenciaba al lobo como un antiguo ancestro” (109). Aquel, amparado en su función social paterna, es renegado por la hija; a este, sospechoso de actos monstruosos, lo llega a considerar su comunidad de vida:<sup>5</sup> “no le hacía falta nada más mientras tuviera a los animales y al viejo”, “eran para ella el mundo entero” (113).

Esta incertidumbre de grado máximo que acompaña a la figura del padre sirve de pretexto para reflexionar en torno de la paternidad, y más a la luz de los testimonios de los hijos de represores que desde la reapertura en 2005 de los Juicios por la Verdad van trascendiendo a la opinión pública. El de Analía Kalinec, el más resonado y causante de un ruido mediático y social importante desde la misma fecha de su aparición en diciembre de 2009 pone en claro tal confusión acerca de esta figura, antaño inamovible. La hija de Eduardo Emilio Kalinec, alias Doctor K., decía entonces a Jimena Rosli:

---

<sup>5</sup> Comunidad de vida que, recordemos, les proporciona a sus miembros instrumentos necesarios para reconstruir el pasado (en este caso presuntamente ignoto) y construir el presente. Es interesante observar, en este sentido, que el viejo, como figura paterna, no solo le transmite su saber (esquilar las ovejas, cuidar o matarlas, cocinar), sino también el lenguaje y, por consiguiente, una visión del mundo (“huevos de choique”, como llama el viejo al ñandú con la voz indígena; Suárez 2005:112).

Es muy duro saber que mi papá empuñaba una picana con las mismas manos con las que me tocaba. Y que la misma voz que me sigue diciendo que me quiere es la misma que dio orden de muerte y de tortura. ¿Cómo puedo hacer para unir en la misma persona a mi papá y al Doctor K? (Rosli & Kalinec 2009).<sup>6</sup>

Ya no se trata, entonces, de la “verdadera” paternidad cuyos límites en este relato de Suárez tampoco están muy claros: adscrita culturalmente al vínculo biológico, en el caso de Ágata / Emma se resuelve con “los papeles” (“Pero papá tenía papeles”, Suárez, 2005: 113) y la legitimidad de estos en Argentina hace tiempo quedó puesta en entredicho. La pregunta no es ¿quién es el “verdadero” padre?, sino ¿quién es este que dice ser el padre? ¿Quién es desde el punto de vista de la “identidad social” que un nombre propio —“designador rígido”— garantiza a su portador “en todos los campos posibles en los que interviene en tanto que agente, [...] en todas sus historias de vida posibles”, dándole a él y a sus allegados la ilusión de una integridad personal, una biografía (Bourdieu 1997:78–79)?

Si bien lo más probable que Suárez se moviera por una inquietud similar a la de Arendt al preguntarse por el aspecto humano de los verdugos nazis en su *Eichmann en Jerusalén*, o de Norbert y Stephan Lebert al recoger los testimonios de los hijos de sus principales jerarcas en *Tú llevas mi nombre* (2005), y no por el testimonio de Kalinec en concreto (la cronología más bien lo descarta), sorprende el parecido en la retórica de la construcción de las relaciones intrafamiliares y del personaje paterno que hay entre los relatos de ambas.

Como Ágata / Emma en el relato de Suárez, Analía Kalinec vive en su casa familiar una doble realidad. La primera, visible a los ojos del espectador, y casi tangible, devuelve la imagen de una familia ideal (“una familia tipo que parezca la familia ideal”, como lo diría Suárez en “Los viejitos”, 2005: 136), con la figura del padre bien delineada: un ciudadano ejemplar condecorado por sus triunfos profesionales, al tiempo que “el amoroso padre de sus cuatro hijas, el esposo dedicado, el pater familias [sic]” preocupado porque sus hijas no tuvieran que pasar por la violencia y las privaciones que vivió él en su infancia (Arenes & Pikielny 2016). Sin embargo, este idilio familiar de los asados de los domingos, de las bienvenidas a casa por su hija favorita, “la novia de papá”, su “vizcachita”, que venía gateando a recibirlo, se ve turbada por algo siniestro, un vago “placer

---

<sup>6</sup> Entrevista a Analía Kalinec por Jimena Rosli, “¿Vos qué hiciste en la dictadura, papá?”, publicada en el diario *Miradas al Sur* del 6 de diciembre de 2009, fue de inmediato reproducida y difundida en Internet, entre otras en la página de la Plataforma argentina contra la impunidad, de la que se toma la cita. Este fue uno de los primeros, si no el primer testimonio público (después de la “Carta abierta a un represor” que Kalinec escribió a su padre), que rompía el silencio de otras muchas familias impuesto por el miedo al repudio social. Arenes y Pikielny anotaron varios casos de testimonios retirados en el último momento. Desde la aparición de su *Hijos de los 70: Historias de la generación que heredó la tragedia argentina* en 2016, no obstante, se nota una tendencia en alza, también en cuanto a las iniciativas similares a la suya. Un ejemplo de ello es la reciente creación del colectivo Historias Desobedientes: Hijos e Hijas de Genocidas por la Memoria, la Verdad y la Justicia que dan su testimonio en las redes públicas (facebook Historias Desobedientes y con Falta de Ortografía) y en las páginas de las diversas revistas (*Anfibia*, *Página/12*, etc.), impulsadas muchas veces por Kalinec.

carnicero", como lo dijo Drucaroff a propósito de los aires que se respiraban en la casa del monte, oculto tras el velo de los secretos minuciosamente guardados de los padres.

Esta segunda realidad, inquietante y ominosa —*Das Unheimliche* en términos de Freud ([1919] 1986)—, se presenta de diversas formas apenas perceptibles, para materializarse finalmente en la edad adulta con la condena de su padre por los crímenes cometidos durante la dictadura. Acecha, en primer lugar, en la verdad familiar escamoteada, vedada a las hijas por medio de omisiones, un muro de silencio sobre el trabajo del padre, temas prohibidos en la mesa familiar que, sin embargo, de repente afloraban en la ordinaria cotidianeidad a fuerza de "la pedagogía silenciosa de su casa". Esta, en segundo lugar, deja que algo desfamiliarizador se inmiscuya en la seguridad del entorno familiar con anécdotas, comentarios aparentemente triviales, como "los crímenes de la subversión", "tuvimos que darle un par de cachetazos", o formas de arreglar problemas como los del yerno con sus compañeros de trabajo: "¿Querés que te mande a los muchachos para que te den una mano?". Por último, late en aquellos vocablos de uso diario: "verduguear, supositorio, forrear, palabras del diccionario de su papá" (Arenes & Pikielny 2016), cuya familiaridad se rompe fuera de los lugares comunes del vocabulario familiar sacando a la luz al monstruo. Es cuando, parafraseando a Freud (1986:225), todo lo que estaba destinado a permanecer en el secreto, en lo oculto, emerge desde lo profundo del discurso social y altera la tranquilidad del presente.<sup>7</sup>

Al igual que Ágata / Emma, Analía se distancia del relato familiar quebrando su univocidad; más aún su hermana Claudia que "cortó relación con la familia y nunca más se supo de ella" (Rosli & Kalinec 2009). Ello y otras iniciativas que emprenden se encuentran con las reticencias y reproches del resto de la familia. Analía pensó en suprimir el apellido paterno; otros hijos acuden a las pruebas genéticas para verificar una oscura sospecha, o igual la nítida esperanza, de ser hijo de desaparecidos (*vid. Página/12* 2017). En el relato de Suárez, una sospecha similar de Ágata / Emma —"se preguntó entonces [...] si ella no sería una gemela extraviada, pero todos decían que hacía cinco meses que faltaba de casa, cinco meses, no toda una vida" (2005:106)— provoca la confusión con la interpretación de la desaparición del personaje, su identidad, o, también es posible, constituye el punto donde varias interpretaciones se vuelven posibles dando lugar a una

---

<sup>7</sup> Lo *unheimlich* no niega la primera realidad, familiar porque conocida, sino des-cubre la ambivalencia inherente a esta realidad, que además de lo visible y lo audible entraña también lo invisibilizado, silenciado, oculto o reprimido. Al ponerla de manifiesto, transforma lo conocido en desconocido. *Vid.* la espléndida interpretación de Rosemary Jackson (1986:64 y ss.).

En este trabajo, lo *unheimlich* presenta una doble dimensión. Por un lado, se hace eco de las pugnas por el sentido del pasado, por la memoria, del espacio social argentino de los 90 y los 2000; por el otro, se abre a la poética de lo fantástico, tal como lo concibe Jackson (1986). Es decir, es al mismo tiempo la incertidumbre social que se textualiza mediatizada (como se expuso en la primera parte) y las formas y temáticas que buscan incitar la incertidumbre. Siendo el primero el enfoque que se defiende en este artículo, optamos por dejar su abordaje desde lo fantástico para otra ocasión para no entorpecer la lectura.

incertidumbre general que envuelve en la actualidad a la familia argentina y las filiaciones.

Es, posiblemente, la finalidad perseguida en el relato: reflejar, transmitir la desazón que se apoderó del espacio social de la Argentina posdictatorial; construir un espacio en que, como en un teatro, la representación (representación literaria) del pasado y del presente haga aflorar lo reprimido, lo oculto en lo profundo de las estructuras sociales / narrativas, dejando que la inquietante extrañeza que causa obligue al público a sentirse parte de estos procesos y estas disputas que tienen lugar en la escena, a entender que *forma* parte de los mismos. Es como Analía Kalinec que hasta el mayo de 2005 creía que aquello no le concernía, que ella y su familia eran “como la familia Ingalls [de *La casa de la pradera*], y no”, o aquella voz anónima que reflexiona en las páginas de un diario mendocino:

Así crecimos sus hijos, creyendo que los malos estaban afuera y nos podían matar; así vivimos y así retornó a nuestras vidas lo traumático de aquellos años, teniendo que pagar una deuda paterna que cargamos sobre nuestros hombros sólo por ser hijos de militares. Yo particularmente creo que los fantasmas de los desaparecidos pueblan nuestras noches y me pregunto: ¿por qué ese hombre bueno e inteligente que era mi papá, que nunca tuvo plata, que me enseñó a ser honrada, que me dejó estudiar Psicología en UBA, por qué no se fue del Ejército? (Arenes & Pikielny 2016).

La narración, el relato constituye una especie de réplica literaria, eco del ruido de un estado determinado de la discursividad social, de la escena pública —o de la sala de juicios— donde, sin referirse a una familia en concreto (los referentes reales), se discuten la tragedia y el dolor de las familias rotas por el impacto de los procesos externos, por el pasado presente, y donde todas las categorías *a priori* “dadas”, ciertas y seguras, se doblan ante las evidencias oscuras. El espacio doméstico construido como palco borra la línea de separación entre lo público y lo privado, y termina de cuestionar la más importante de las categorías, que está en la base del orden social y de la percepción de la realidad (un *nomos*), esto es, la familia en su definición clásica (Bourdieu 1997; y no la familia real), poniendo también de relieve la dimensión de la crisis social en Argentina.

En “Ágata”, abierto a la intervención del Estado o de la sociedad (determinación legal de la filiación) confirma la tesis de Bourdieu de que tal oposición tiene por objetivo ocultar “hasta qué punto lo público está presente en lo privado, en el sentido mismo de *privacy*” (1997:137). La posible confusión de la casa de Edit Pedemonte del otro cuento de Suárez, “Los Viejitos”, con una sala de juicios viene a consumar con estruendo el quiebre de la ilusión de un universo “sagrado, sanctum, secreto de puertas cerradas sobre su intimidad, separado del exterior por la barrera simbólica del umbral, lugar secreto de asuntos privados”, “oculto a la mirada del extraño” (Anguiano de Campero 1997, su traducción de Bourdieu 1997:127).

Con todo, se puede observar que el relato de Suárez construye una representación de la familia radicalmente ajena a la familia modélica preconizada desde y por el discurso familiar. Con la exacerbación de la incertidumbre y la sospecha, la desrealización de toda ontología, que priman en “Ágata” y que, por otra parte, se

corresponden con el clima en torno a la familia de la escena pública argentina, logra deslegitimar las figuras paternas y otras relativas a la familia. Cumple así los requisitos para clasificarlo dentro de la narrativa con la mancha temática "parricida", como propuso Elsa Drucaroff (2011). Sin embargo, podemos postular que el cuestionamiento de la noción de la familia (tradicional) al que llevó el Estado con su política familiar durante la dictadura y, más aún, su evidencia en la época democrática con la restitución de los niños apropiados, sirven de punto de partida de un proceso en cuya meta se encuentra la deconstrucción de todas las categorías, la de género sexual incluida.

### Referencias bibliográficas

- Amoretti Hurtado, María (1992), *Diccionario de términos asociados en teoría literaria*. San José de Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Anguiano de Campero, Silvia (1997), "La familia desde la perspectiva de Pierre Bourdieu", *Kairos*, 1(1). <http://www.romsur.com/edfamiliar/pierre.htm> (Consulta 9 septiembre 2017).
- Arenes, Carolina & Astrid Pikielny (2016), *Hijos de los 70: Historias de la generación que heredó la tragedia argentina* (eBook). Buenos Aires: Sudamericana.
- Arrizabalaga, Mónica (2016), "El misterio que Agatha Christie se llevó a la tumba", *ABC*, 1 diciembre. [http://www.abc.es/cultura/abci-misterio-agatha-christie-llevo-tumba-201601121228\\_noticia.html](http://www.abc.es/cultura/abci-misterio-agatha-christie-llevo-tumba-201601121228_noticia.html) (Consulta 12 enero 2017).
- Bourdieu, Pierre (1997), *Razones prácticas: sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Collier, Jane F., Michelle Z Rosaldo & Sylvia Yanagisako (1997), "¿Is There a Family? New Anthropological Views", en Lancaster, Roger N. & Micaela Di Leonardo (eds.), *The Gender Sexuality Reader*. New York: Routledge, 71–81.
- Cros, Edmond (1990), "Prácticas sociales y mediaciones intratextuales: Para una tipología de los ideosemas en la picaresca", en Aldaraca, Bridget, Edward Baker & John Beverley (eds.), *Texto y sociedad: problemas de historia literaria*. Amsterdam, Atlanta, GA: Rodopi, 75-94.
- (1992), *Ideosemas y morfogénesis del texto: literaturas española e hispanoamericana*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag.
- Drucaroff, Elsa (2011), *Los prisioneros de la torre: política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- Freud, Sigmund ([1919] 1986), "Lo ominoso (1919)". *Obras completas. Volumen 17 (1917-1919)*. Buenos Aires: Amorrortu, 215–251.
- Jackson, Rosemary (1986), *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos Editora.
- Jelin, Elizabeth (2007), "Víctimas, familiares y ciudadanos/as: las luchas por la legitimidad de la palabra", *Cadernos Pagu* (29):37–60.
- La Nación* (2007), "El rompecabezas de la memoria", 28 Agosto. <https://www.lanacion.com.ar/938406-el-rompecabezas-de-la-memoria> (Consulta 02 mayo 2017).

*Mariola Pietrak – "'Ágata' de Patricia Suárez o la intención parricida ..."*

*Página/12* (2017), "No elegimos la negación ni la complicidad", 25 Mayo. <https://www.pagina12.com.ar/39876-no-elegimos-la-negacion-ni-la-complicidad> (Consulta 24 septiembre 2017).

Rosli, Jimena & Kalinec, Analía (2009), "Causa Dr. K (reproducción de la entrevista de Jimena Rosli a Analía Kalinec '¿Vos qué hiciste en la dictadura, papá?')", *Plataforma argentina contra la impunidad*. <http://www.plataforma-argentina.org/spip.php?article598> (Consulta 10 octubre 1016).

Suárez, Patricia (2005), *Esta no es mi noche*. Buenos Aires: Alfaguara.