

# Variaciones del yo

## Subjetividad y cuerpo en la literatura argentina contemporánea

María Ximena Venturini

Tulane University, New Orleans, USA

**Abstract** The aim of this article is to analyse the self as a mark of subjectivity in contemporary Argentine literature. To this purpose, the use of post-dictatorship autobiographical and autofictional genres will be studied in the novels *Aparecida* by Marta Dillon and *La chica del milagro* by Cecilia Fanti.

**Keywords** Contemporary Argentine narrative. Literature of the self. Autobiography. Autofiction. Post-dictatorship Argentine culture.

**Sumario** 1 Introducción. – 2 Autobiografía e identidad en la literatura argentina actual. – 3 Intimidad e hibridación: la máscara del yo. – 4 Autoficción e intimidad: *Aparecida*. – 5 Intimidad y cuerpo: *La chica del milagro*. – 6 Conclusiones.

### 1 Introducción

El propósito del presente artículo es estudiar el yo en la literatura argentina contemporánea a partir del análisis de *La chica del milagro* (2017) de Cecilia Fanti y de *Aparecida* (2015) de Marta Dillon. Ambos textos se inscriben en aquello que Ludmer (2010) bautizó como «literaturas posautónomas», es decir, aquellas en las que el límite entre ficción y realidad es especialmente difuso. Estos relatos se presentan como realidades hiperrealistas, naturalistas y surrealistas que transforman la noción misma de ficción (Ludmer 2010, 152). También Giordano (2008, 13) identificó este fenómeno en la literatura argentina contemporánea, señalando la creciente importancia del «giro

autobiográfico», caracterizado en su opinión por un marcado yo que desconoce las fronteras entre la literatura y la vida real. En este trabajo, se propone un análisis de ciertas estrategias ficcionales, que – en un período histórico-cultural de la Argentina caracterizado por la ‘posmemoria’ – se valen del empleo de la narración autorreflexiva para exponer la subjetividad y la intimidad del yo de los personajes. Las dos novelas en cuestión, si bien son textos bastante diferentes en su forma, tienen un común una determinada manera de narrar, explorar y comprender un hecho traumático en la vida del narrador.

Las portadas de las primeras ediciones de estas novelas revelan un elemento común también en su diseño. En ambos casos, la tapa presenta la fotografía de una mujer, que será la protagonista del relato. En *La chica del milagro* la retratada es la propia autora, Cecilia Fanti: la imagen la muestra sentada en la mesa de un bar, con su rostro en primer plano. La portada de *Aparecida* presenta a una mujer rubia, en una playa, vista de espaldas. Como se indica en el texto, esta mujer es la madre de la autora, la «aparecida» Marta Taboada, y la foto pertenece al archivo familiar. Es decir, que en cada uno de los textos las portadas funcionan como indicios de la importancia que en ellos tendrá lo autobiográfico, el cuerpo y lo íntimo, entendido como espacio en el que el yo se construye a sí mismo.

## 2 Autobiografía e identidad en la literatura argentina actual

El género autobiográfico fue objeto de numerosos estudios críticos en Argentina (Arfuch 2005; Giordano 2008). Para Amaro (2009, 40-1) la autobiografía es una clase de texto en la que la reflexión en torno al yo que narra se hace indispensable. Siguiendo las ideas de Freud, plantea que el texto es el sitio donde se constituye el sujeto, mediante la reconstrucción del recuerdo por parte de un yo que busca sanar una herida. Como ya plantearan Lacan y Barthes, el yo se constituye siempre a partir del lenguaje, de manera que el escritor moderno nace al mismo tiempo que su texto, pues carece de un ser que preceda o exceda a la propia escritura o de un tiempo que exceda al tiempo de la enunciación. Escribir, de esta manera, es un acto performativo en el que la enunciación no tiene más contenido que el acto por el cual ella misma se profiere (Amaro 2009, 43). En este trabajo se prestará especial atención a estas teorías sobre la constitución del sujeto a partir del texto; las relaciones entre uno y otro se vuelven mucho más complejas desde el momento en que se tiene presente que, si la autobiografía es un acercamiento narrativo-textual al sujeto, este último es también en sí mismo un efecto textual, un ejercicio narrativo.

En el acto de escritura autobiográfica, se distinguen dos tiempos: aquel sobre el cual se escribe (el pasado) y el tiempo durante el cual se escribe. Esto lleva también a la existencia de un yo desdoblado: uno

del pasado, que recuerda y reescribe los hechos recordados, y uno del presente. Según Amaro (2009, 186-8) la autobiografía es transformadora porque ayuda a crear un relato de sí mismo con consecuencias en la vida ordinaria, porque da la posibilidad de volver al pasado y afectar al presente: toda mirada al pasado es también una mirada al futuro. Entonces, la autobiografía permite un «segundo nacimiento». De estas distintas versiones del yo que se relata, surge una subjetividad que es la que se manifiesta en la voz narrativa o poética. Cohen (2012, 22) sostiene que debe hablarse no de una sino de múltiples subjetividades, en tanto que la manera de estar en el mundo de sujetos implica una inmensa variedad de posibilidad según las circunstancias, los lugares y los momentos.

En estrecha relación con el concepto de autobiografía está la noción de «autoficción», término inventado por Doubrovsky (1977), definido como un género mestizo en el que la ficción se une a la identidad del yo enunciator del relato. Este género se adapta especialmente a textos de la naturaleza de *Aparecida*, en los que la ficción se utiliza como recurso para la narración de hechos biográficos. En esta novela en particular, como se señalará, se aprecia el procedimiento autoficcional en la reconstrucción de los últimos días de la vida de la madre de la narradora. La necesidad de recurrir a la ficción para llenar el vacío de ciertas zonas oscuras, sumado a la falta de certezas sobre los detalles de la muerte de la madre, encuentran en el género de la autoficción un modelo perfecto para desarrollar el relato.

### 3 Intimidad e hibridación: la máscara del yo

Las dos novelas que se analizarán en el presente estudio se caracterizan - como se señalará más adelante - por su hibridación genérica. La combinación de géneros - memoria, biografía, diario íntimo, crónica periodística - que presentan permite que queden sometidos a diversos grados de ficcionalización y figuración. Estas estrategias narrativas ponen en cuestión aquello que se entiende por 'verdadero'. Laddaga (2007, 21) estudia el concepto de lo verdadero en relación con la literatura. Señala que en el siglo XXI se produce un cambio de paradigma, en el que los nuevos textos presentan una nueva relación entre lo «real» y lo «ficcional», caracterizada por elementos como la hibridación genérica, la influencia de lo visual en el texto, una marcada autorreferencialidad y muchos otros anclajes en «lo real». La escritura, afirma Laddaga, se propone investigar el punto donde se articulan las reglas de la literatura y de la vida. Los momentos del pasado que se narran son «hechos del lenguaje» (2007, 66), eventos en los que se anudan palabras y cosas, «zonas de intimidad entre estas dos dimensiones». De esta manera se busca modificar la propia relación con el mundo, la escritura como cura (66).

En relación con lo íntimo, Arfuch lo define como «una sutil gradación de lo privado» (2005, 239). Realizando un exhaustivo itinerario histórico, recorre la intimidad desde la lógica de lo público contra lo privado, si bien su objetivo es pensar al sujeto desde otras coordenadas que lo definen geográfica e históricamente:

Palabra, cuerpo, imagen, territorio... ¿cómo definir la intimidad? A primera vista, parecería una condición esencial del ser humano, el espacio interior, propio, secreto, la profundidad del yo... el cuerpo como límite, como umbral que une o separa de los otros, y también del hábitat, la casa - una atmósfera tanto como una materialidad - relaciones con quienes compartimos, pasiones, sexualidad, objetos prácticas, etc. (2005, 239)

Para el análisis de las dos novelas que se estudiarán en este trabajo, resulta fundamental pensar la relación entre discurso e intimidad como una de tono. Giordano ha estudiado las relaciones entre intimidad y autobiografía, acercándose a una definición de lo íntimo como una «dimensión irrepresentable de la subjetividad, una reserva de indeterminación que escapa a la dialéctica simple en la que lo privado y lo público se oponen para poder complementarse» (Giordano 2008, 52). En opinión del crítico, se trataría de una manifestación de una distancia indecible que impide tanto identificarse - apropiarse de uno mismo - como de ser identificado. Entendiendo a la intimidad como un efecto textual que resulta del encuentro de una subjetividad con el acto de enunciación, en los análisis de las novelas se tendrá presente la función de la intimidad como una suerte de campo de fuerza, una intensidad que atraviesa al sujeto narrador.

De esta manera, varias son las preguntas que este artículo busca responder: ¿Cuáles son los rasgos fundamentales de este yo y la manera en que se articula su enunciación dentro de la literatura argentina contemporánea? ¿Cómo se puede expresar en estos textos la identidad entre narrador y personaje? ¿Cómo se establece el yo que narra a partir del pacto de lectura que propone el texto? ¿Qué papel juega la memoria al momento de reproducir los hechos que se relatan? ¿Qué es lo íntimo y cómo se refleja tanto en el caso de Fanti como en Dillon? ¿Qué relación entre autoficción e intimidad puede notarse en *Aparecida* de Marta Dillon? ¿De qué manera se utiliza la primera persona para recomponer el cuerpo en *La chica del milagro* de Cecilia Fanti?

#### 4 **Autoficción e intimidad: *Aparecida***

*Aparecida*, de Marta Dillon relata la experiencia de una hija de desaparecidos a partir del momento en que, tras 35 años de búsqueda, aparece el cuerpo de su madre. La «aparecida» es Marta Taboada, militante del Frente Revolucionario 17 de octubre, secuestrada de su casa en octubre de 1976, cuando su hija tenía diez años. Fue asesinada unos meses después, enterrada en una fosa común y sus restos fueron recuperados en 1984 y recién identificados en 2010. La narración del libro comienza el día en que Dillon recibe el llamado del Equipo Argentino de Antropología Forense para comunicarle que habían encontrado el cuerpo de su madre. Desde el presente del momento de la aparición, la narración fluctúa entre pasado, presente y futuro. De esta manera, el relato de la búsqueda de la madre se mezcla con la intimidad de este encuentro, rodeado a la vez de una situación social y política muy específica. Para poder acercarse a la gravedad de la situación personal de la narradora, sumado a sus instancias biográficas, el texto presenta técnicas narrativas que reformulan el discurso literario a la vez que presentan cambios en la voz narrativa y en el género autobiográfico.

A medida que avanza el relato, se entrecruzan la historia de los recuerdos maternos y el reencuentro con los restos de su madre. La narración del yo refuerza el carácter íntimo de los acontecimientos relatados. La clave de la intimidad está en el tono melancólico, sincero y muchas veces también desolador. Las palabras evocan el recuerdo y las imágenes de la infancia se conectan con la desesperada búsqueda de la mujer adulta. La reconstrucción de la muerte de la madre es también la de su vida, que estuvo marcada por la vida política del país. Dillon apela en ocasiones a la contaminación genérica: por momentos, el texto se presenta como una suerte de ensayo, que desde su propia subjetividad indaga sobre la historia política, social y cultural de Argentina. La conjunción del pasado, los diálogos recordados, los fragmentos de textos, articulados por el presente de la narración, permiten pensar el relato desde lo íntimo, la experiencia y el testimonio.

*Aparecida* se enmarca, evidentemente, en el género denominado «literatura de los hijos», es decir, aquella «producida por escritores víctimas directas del terrorismo de Estado, hijos de desaparecidos, de sobrevivientes, de exiliados, hijos apropiados y restituidos» (Fandiño 2016, 140). Como parte de un relato que es imposible de completar, en la reconstrucción de estas historias el yo amalgama diversos géneros a la vez que recuerdos, en diferentes soportes materiales, de la niñez y del presente. Como explica Maristany (2015, 176-7), es constante la referencia a fotografías como soportes de la memoria al momento de reconstruir una vida desdibujada. En esta generación de posdictadura, es la propia identidad fracturada del narrador la que se pone en juego en la reconstrucción del yo.

En el caso concreto del relato de Dillon, puede decirse además que presenta dos historias que se narran en paralelo. Por un lado, el presente de una mujer adulta, madre y esposa, quien utiliza los nombres reales de su familia. Por otro, el pasado, el momento de la desaparición de la madre, que se superpone con una reflexión sobre la historia de un país y de una generación. Como se señaló, el texto combina diferentes estrategias textuales, que dan como resultado una marcada hibridez genérica. Se combinan por momentos la crónica policial, la biografía, las citas a textos de diferente naturaleza, con una prosa poética por momentos notablemente melancólica y sensible.

El carácter íntimo del texto se aprecia especialmente en las secciones dedicadas a la búsqueda personal de la narradora. Retrata su propia vida como hija de desaparecidos, marcada por el vacío de la ausencia de la madre y la falta de información sobre su destino final. La adolescencia de la narradora está marcada por el desconocimiento de lo que «podría haber ocurrido» a su madre – un condicional que marcará la identidad del yo narrador durante toda su vida –, que finalmente se convierte en un terrible reconocimiento cuando, a los dieciocho años, encuentra los datos de su madre en el *Diario del Juicio* (a las Juntas Militares):

Era ella, sin duda, la profesión y el nombre. No retuve más del testimonio, salvo la prueba de la existencia de mi madre, la ratificación de que no había ido a ningún otro lado más que a las orillas de la muerte, que su desaparición no me pertenecía del todo, sino que era parte de algo grande, algo de lo que se hablaba en la esfera pública aunque no en su familia. (Dillon 2015, 17)

De esta manera se abre un camino de reencuentro con la materialidad de la madre, al mismo momento en que ella misma inicia el camino de la maternidad. ¿Cómo convertirse en aquello que nunca conoció, porque le fue arrebatado? Diferenciándose de muchos otros escritores y artistas hijos de desaparecidos de su misma generación, en quienes predomina la ironía, el sarcasmo o hasta quizás cierto reproche ante las decisiones políticas de los padres eligieron (Blejmar 2016; Kohan 2014; Arfuch 2015), Dillon transita con una notable melancolía la pérdida del amor materno. Entiende el dolor generacional respecto de las elecciones paternas, pero admite también que comprende la vida de su madre: «aunque yo no pueda enojarme con mi mamá por haber vivido en sus cortos 35 años al mes intensamente dos vidas. Una no deja de ser quien es porque tiene hijos. Y eso es algo que todavía creo les debemos a ellos» (Dillon 2015, 29).

Sin reproches y sin humor, *Aparecida* es una historia plagada de esta gran ausencia materna, que continuamente se entrecruza con la propia historia de madre de la narradora: «Me despierto abrazada a mi hijo, enredados los dos, piernas brazos, su respiración constante sobre mi pecho, mi nariz sobre su pelo [...] El lenguaje del amor no se habla,

se inscribe. Esa poesía material es la que aprendí de mi madre» (49). En relación al lugar de madre e hija, Peller (2016, 76) encuentra en la experiencia de ser madre una necesidad de reponer el relato sobre la madre misma, para las próximas generaciones. Frente a los propios hijos, se produce una apertura hacia el futuro que requiere la identificación con la madre desaparecida. La figura de la madre opera entonces como articuladora de la construcción del sujeto enunciador. Peller define el texto de Dillon como una «matergrafía», un texto en el que la madre funciona como el otro para quien, por quién y desde quién se estructuran los relatos. Como una figura duplicada, es una madre que habla sobre la madre a la vez que relata su propia maternidad: la figura central, entonces, es el yo dentro de la condición materna. Ciertos pasajes explicitan esta circularidad de la experiencia materna: la llamada que recibe la narradora, en la que se le comunica la aparición de los restos de su madre, le recuerda a la llamada que recibió de su propia hija, años antes, para informarle que contraería matrimonio. La condición materna marca toda la obra, a la vez que determina la función del yo.

Una de las obsesiones de la narradora es 'reconstruir' el final de su madre. En un pasaje, transcribe el libro diario de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires, fechado en 1977, en el que se describe un enfrentamiento de la policía con seis integrantes de la agrupación Montoneros. Supuestamente, en estas circunstancias murió la madre de Dillon. Como si fuera una crónica policial, la narradora sigue los pasos de su progenitora, decidida a ver ella misma «la última esquena que vio mi madre» (Dillon 2015, 131). También indaga a los vecinos de la zona en la que sucedieron los acontecimientos, buscando testimonios que puedan reponer la historia de la muerte de su madre. Allí encuentra a una mujer, que le transmite las historias que se contaban en el barrio sobre lo sucedido en ese trágico momento: «— Sí, nena, los agarraron acá — dijo señalando un lugar impreciso de la cuadra — y los balearon contra esa pared. Todavía se pueden ver las marcas de las balas. Había mujeres, pobrecitas» (134). Como en un relato policial coral, combinado con un cierto registro periodístico, la narradora continúa recolectando historias. Otro vecino recuerda que, cuando sucedieron los acontecimientos «quedaron algunos zapatos en la calle y yo me di cuenta de que esas personas habían estado detenidas» (134). La reflexión sobre la memoria social, compartida en el barrio, revela que todos sufrieron en esos años convulsos de la historia argentina, lo que lleva a la narradora a preguntarse por qué creía ser «la única» en conservar la memoria sobre lo sucedido (135). Como se demuestra, la historia de la represión política durante la dictadura no es sólo una herida individual para los familiares de las víctimas, sino una profunda herida que marca a toda la sociedad argentina.

Por otro lado, una vez que se materializa el cuerpo de la madre, también el yo se encuentra con esa maternidad a la que hay que rendirle homenaje, enterrarla. La muerte de la madre, ahora no solo la idea de

ella sino también sus huesos, ocurre dos veces: cuando fue asesinada y cuando aparece, treinta años después. La novela termina con ese sepelio. Aunque es también una muerte celebrada con los compañeros militantes, el yo manifiesta su propio final, dándole cierre a una necesaria pregunta que la marcó durante toda su vida. La duda de donde había ido esa madre cariñosa y presente, pero que fue también parte de una lucha política de la que nadie le habló durante su infancia.

El reconocimiento de que la historia de una desaparecida pertenece, al mismo tiempo, a la esfera pública que la reconoce y a la familia que la niega, como señala la narradora de *Aparecida*, ofrece un punto de vista que inserta lo doméstico clásico en la esfera de lo público y no constituye un suplemento a las narraciones de la memoria sino su revisión epistemológica (Torre 2018. 16).

En esta novela, el problema de la utilización de lo ficcional en la biografía se manifiesta mediante el uso de estrategias de textualización del yo que generan narraciones paradójicas, un procedimiento promovido por la autoficción (Casas 2016, 142). Logie (2015, 78) señala la utilidad de la autoficción en la «literatura de los hijos»: «La autoficción parece ser el único modo posible de plasmar narrativamente las ambigüedades, contradicciones y recovecos tanto de una memoria indirecta y fluctuante como una identidad quebrada». Frecuentemente, los paratextos de las autoficciones manifiestan esta forma de enunciación híbrida, mitad referencial, mitad ficcional, que impide discernir la fábula de la realidad. Casas (2016, 145) observa en el uso de la autoficción una forma de establecer un equilibrio entre la autoconsciencia artística y la confianza en lo literario como modo de ofrecer explicaciones – aunque estas sean personales y subjetivas – a los procesos sociales y políticos que operan en la realidad y en la vida de las personas. Así, el yo también se pregunta sobre los testimonios que leyó sobre la vida en el cautiverio, sobre la que fue la vida de su madre y de la que ella jamás supo nada: «¿Qué mamá hablaba de sus hijos para evitar el sufrimiento en el cautiverio o qué mamá no hablaba de sus hijos para evitar el sufrimiento en el cautiverio?» (Dillon 2015, 19). De esta manera, el yo se relaciona también con esa historia privada de la prisión de la madre, tratando de entender, completar, hilar junto a ella las tramas del horror, de lo inhumano, de la tortura física y psicológica de no saber qué ocurrió:

¿Mamá pensaba en mí y no lo decía? ¿Se sumergía en el puro presente para no extrañar nada más? ¿Contaba de los suéteres que nos tejía en su Knittax, cuatro iguales, cuatros del mismo color, los mismos ochos bajando desde el cuello, todos empezados y terminados en el mismo día en que teníamos que ir a un cumpleaños? ¿Tejía con esos relatos una realidad paralela para acallar los gritos de los torturados? ¿Me quería mi mamá? (Dillon 2015, 18)



Como aclara Torres, la referencia convoca una domesticidad de época, de madre ahorrativa y se yuxtapone con la de la torturada. La mamá que teje (topos de la literatura universal desde la mítica Penélope hasta Paula Albarracín de Sarmiento), una maternidad que se anuda con la mujer torturada. Si la imagen doméstica entra en el imaginario de las mujeres, la experiencia se re-configura, ya no puede seguir funcionando igual (Torres 2018, 18). Esta referencia, este imaginario, este uso de la autoficción permite instaurar una relación distinta del escritor con la verdad. Para Casas (2016), el uso de la autoficción en textos como *Aparecida*, permite imaginar lo que difícilmente podría saberse de manera fidedigna, sea porque por razones históricas o políticas se ha ocultado la verdad, o porque el sujeto se enfrenta a la traumática y difusa experiencia de reconstruir el propio pasado. El principio de sinceridad de un pacto autobiográfico se sustituye en la autoficción por la expresión de una subjetividad que, a través de la ficción, accede a una verdad íntima, hecha de equívocos y contradicciones.

## 5 Intimidad y cuerpo: *La chica del milagro*

En *La chica del milagro*, Cecilia Fanti narra la historia de un accidente que ella misma sufrió – fue atropellada por un coche – y su recuperación, el «milagro» de poder volver a caminar. En esencia, esta novela retrata la subjetividad e intimidad del cuerpo de una mujer que, por las circunstancias a las que se enfrenta, ha quedado por completo en manos de los otros. El género autobiográfico, tal como fue definido por Lejeune (1975), se manifiesta de maneras muy particulares en esta novela. Típicamente, la autobiografía comienza con el relato de la infancia del protagonista y relata varios episodios de su vida. Aquí el curioso uso del que hace Fanti del género es que *La chica del milagro* solo se narra un proceso puntual: el accidente de la narradora donde tuvo que estar ingresada en una clínica 35 días y su dolorosa y «milagrosa» recuperación tanto física como emocional.

Escrito en fragmentos, señalados solo por números, se van cruzando en la novela también formas de contar: algunos capítulos son narraciones cortas, otros apenas fragmentos y hasta se incluye un poema largo en prosa. Pero el uso del yo reflejado en una primera persona es constante. Desde el comienzo aparece este yo que es el encargado de hilvanar todo el relato dejando fuera de duda el género del texto: es un relato autobiográfico donde el yo se constituye el centro de la narración. Además, el texto está repleto de imágenes descritas por las palabras justas. También se utiliza a veces la tercera persona, pero siempre estilísticamente hablando, empleando una frase corta, llena de repeticiones que a veces parecen latigazos; junto con una puntuación que se asemeja a un respiración entrecortada. Como si la lectura acompañara también ese dolor y la fuerza que tiene que hacer el cuerpo sufriente del narrador.

En el primer capítulo, la narradora relata en presente el recorrido que realiza hacia su trabajo. El tiempo verbal transmite una sensación de inmediatez, de proximidad y veracidad con los hechos narrados: «Siento el ruido de los autos [...] siento el sabor del pan» (Fanti 2017, 16). El relato se interrumpe bruscamente con el momento del accidente, que define un antes y después en la vida de la narradora, pero que esencialmente marca el comienzo de la historia: «cruzo la calle, entonces un golpe seco, algo que me empuja» (16). Sin mediar siquiera una separación de párrafos, el relato prosigue en una misma línea, en tanto que aparecen otros verbos, en imperativo («mirá», «no llores»), que representan polifónicamente voces que la narradora escucha como si estuviera en un sueño, como si el cuerpo sufriente le perteneciera a un extraño y no a ella misma. El segundo capítulo presenta una nueva escenificación de la propia subjetividad en el momento del accidente: «Estoy en el aire, una sensación de cama elástica me asalta de repente y veo todo desde arriba» (18). Después, relata la llegada al hospital, que marca el inicio de una nueva vida: el yo se convierte en «la paciente», dejando de lado la individualidad y perdiendo el control sobre el propio cuerpo. Comienza así un camino de introspección caracterizado por la pérdida de la autonomía física.

El camino de reconocimiento interior característico del género autobiográfico se manifiesta aquí más bien como un camino hacia la recuperación de la salud, que supone, además del autoconocimiento, una suerte de «volver a ser». En el texto se manifiesta un notable interés por narrar imágenes y sensaciones, por evocar las marcas que la percepción dejó en el cuerpo de la narradora. En este sentido, el texto escrito y las experiencias de lo pasado tienen un tono trágico e íntimo. Se narran la enfermedad y el cuerpo sufriente pero no solamente en relación a lo corpóreo sino también a los cambios en el ánimo, en la impotencia del saberse enfermo, incapaz de ser lo que se era antes de la enfermedad. A partir del hecho traumático, físico y mental, la narradora se convierte en otra «Cecilia», renacida a partir del dolor. Los estímulos sensoriales, al momento de ser percibidos, se convierten también en motivo de reflexión: «Lo más importante no es recuerdo, está en el cuerpo» (94). El cuerpo es aquello que une el pasado con el presente, pero la «ruptura» del cuerpo marca la necesidad de reconstruir esa relación: quizás esa sea la verdadera historia de *La chica del milagro*. En varias oportunidades, el yo narrativo se identifica con «la paciente», dando todo un nuevo sentido al ejercicio de «paciencia» de la narradora. En esos pasajes se desvela lo íntimo del sufrimiento, así como también la pérdida de la propia intimidad, física y psicológica, causada por la pérdida del propio cuerpo. Este desaparece en su identidad, y pasa a convertirse en una suerte de máquina, ajena a la voluntad de la narradora, que debe volver a funcionar.

De esta manera, el yo establece la vida en la clínica, como un rito de pasaje. Se narra desde ese accidente y desde el tratamiento para volver a vivir, para sobrevivir. Allí se coloca la semilla de la nueva vida, que inicia con el cuerpo poniéndose en marcha, los primeros retazos de la escritura y hasta el fin de la ilusión de la juventud. El cuerpo del yo es ahora más viejo que antes no solo por el accidente sino por el padecimiento vivido. Este texto que nació también desde esa cama de la clínica se convertirá en vivo testimonio de la nueva identidad.

Se manifiesta, a través del espacio de la clínica - liminal entre la vida y la muerte - también el pacto implícito en el que se establece entre médicos y pacientes: aquellos deben salvar las vidas de estos, que se resignan a dejar de lado la propia voluntad, el propio control del cuerpo y la individualidad, para acatar las decisiones de los médicos, que deciden por ellos. Como en una maquinaria perfecta que promete la vida, sólo resulta posible obedecer:

Las opciones del funcionamiento general del sanatorio son inalterables. Las reglas son preexistentes, y una se adapta con naturalidad. Elegís tus batallas, pensás todo el rato en Pedro y el lobo. Porque eso es lo único que podés hacer entre estudio y estudio, entre médico y médico, entre consulta y visita, entre baño y llanto. Pensás y no te quejás. Porque duele mucho, pero también porque detrás de todo el sistema hay una promesa. La promesa es la salida. La promesa, sin importar todo lo que haya en el medio, es verdaderamente ambiciosa: ellos prometen salvarte la vida. Y vos, para sostenerte, pensás que lo vas a lograr. (Fanti 2017, 76)

Además del yo que relata, aparece continuamente un ex-novio, sus padres y sus amigos.

Todos ellos pasan a constituir, conjuntamente, la mirada de los otros, muchas veces caracterizada por la pena y el dolor, ante la cual debe reconstruirse el yo de la narradora.

La madre es un personaje central en la historia, como si para volver a nacer se necesitara tener cerca también a quien dio origen. La madre es también con la que se anima a tener miedo, ese otro personaje que acecha a la protagonista irremediablemente: «me dejé invadir por el pánico y le pedí a mi mamá, acostada al lado de mi cama, que por favor frenara todo, que me aterraba lo que pudiera pasar» (Fanti 2017, 54). Sus padres son una presencia importante para la narradora. Su madre es una constante en la novela, a diferencia de su padre que no va a visitarla: «Papá no vino a visitarme de los 35 días de la internación. No pudo, no supo como» (105). Su madre la acompaña desde el día del accidente hasta que deja la clínica. Pero su madre es también ajena al cuerpo de la hija, esa ajenidad que es la propia de la narradora y de todo el texto: «mi culo es un hemisferio inalcanzable, ajeno» (49). Esa ajenidad es el proceso que narra el yo autobio-

gráfico, por momentos constituyéndose más en un monólogo paranoico que a una narración lineal.

También, en el relato, existen personajes secundarios que ayudan a la narradora en su renacimiento, en la reconstrucción de su propio cuerpo, son todos denominados por un nombre propio: Santiago, Raúl, Bernardo, Fidel, el Dr. Fernández Vigil. Caracterizados todos ellos por la presencia del delantal blanco, son los médicos, enfermeros y camilleros con los que interactúa «la paciente». La posición física de este yo, además, está marcada por la horizontalidad, en la que se encuentra desde el momento del accidente y durante todo el proceso de recuperación del propio cuerpo.

La aparición del paratexto como marca de lo biográfico está señalada por la aparición de una foto del corset que la narradora utilizó para volver a caminar. La historia del corset ocupa un sitio importante en el desarrollo del relato, desde su creación por parte del ortopedista Raúl (Fanti 2017, 81-3), uno de los muchos «ayudantes» que asisten a la narradora en su proceso de recuperación. Este objeto debe su importancia a que pasará a convertirse en una parte más del cuerpo, de la identidad de la protagonista, que la escoltará en el camino de la recuperación. Esta identificación con el corset es narrada recurriendo al símil con los cuentos infantiles, puesto que aquí la heroína también necesita de «accesorios» para poder cumplir su objetivo: «el corset va a ceñir mi cuerpo con exactitud, como a Cenicienta su zapato» (83). La heroína de la historia también necesita de sus accesorios para poder triunfar. Finalmente, el aparato ortopédico ayudará a recordar también, como una marca física, el accidente. En ocasiones, es lo único que lo rememora durante el proceso de recuperación: «El corset da visibilidad. Uno es visiblemente discapacitado y eso es también lo que recuerda que un auto me hizo volar por el aire en la esquina de Juramento y Cuba» (111). A tal punto el corset pasa a identificarse con el cuerpo que, cuando la narradora se desprende de este objeto, se siente desprotegida, indefensa ante la amenaza latente del cuerpo enfermo:

Hace dos horas me saqué el corset y parezco un chupito de gelatina, tiemblo menos que hace dos meses, pero todavía me cuesta asegurarme de manera vertical, no rengueo ni chequeo pero tengo miedo, el pecho se me pone colorado y el cuello de la remera queda marcado después de tantas horas de presión. (Fanti 2017, 111)

La meta final será la de acostumbrarse a un nuevo cuerpo, como si se volviera a nacer. La narradora debe aprender de nuevo a caminar, a comer, a moverse. Este proceso implica una reconciliación con un nuevo cuerpo, con los «ocho clavos que sostienen dos varas de titanio de quince centímetros a cada lado de la columna, unidas donde falta la vértebra que estalló en incontables partes cuando golpeé contra el piso después del vuelo» (111). Se trata de un camino de reeducación,

pero también de redescubrimiento y autoconocimiento, marcado por la experiencia subjetiva del dolor y la enfermedad, vividos a través del propio cuerpo.

Como ya se dijo anteriormente, esa ajenidad del cuerpo propio perdida durante el accidente, es el proceso de la novela donde el yo se constituye como sujeto enunciator. Es volver a hacerse propio lo que se siente como ajeno: el cuerpo y su biología pero también los vínculos familiares, el sexo, y el adentro y el afuera del yo. Las dos fotos que aparecen en el libro, tanto el corset hecho a medida como la propia Cecilia Fanti, reponen el yo que narra.

## 6 Conclusiones

Concluyendo, en el presente artículo se ha analizado la presencia de la subjetividad en los textos de la literatura argentina contemporánea en la reconstrucción de un hecho traumático. A partir de la definición de Joséfina Ludmer (2010) y lo que definió como «literaturas postautónomas», estas novelas se inscriben en la literatura argentina contemporánea donde el yo manifiesta su propia intimidad a través del texto (Giordano 2008, 52). Además, en ambas novelas se emplea el género de lo autobiográfico para reflexionar y acercarse a la intimidad subjetiva que atraviesa al yo expuesto ante la vida y la muerte.

En *Aparecida* de Marta Dillon, se propone una lectura desde el empleo de la autoficción como un espacio desde donde se produce el desvelamiento y enmascaramiento del yo enunciator. Este género no solo permite subvertir los pactos de lectura habituales, sino que propone instaurar una relación distinta del escritor con la verdad. En *La chica del milagro* de Cecilia Fanti, el texto se presenta como la autobiografía íntima de la reconstrucción y reapropiación del cuerpo enfermo. En esta novela el yo relata y ficcionaliza el terrible accidente físico que soportó, teniendo que volver a rehacerse y a constituirse como un sujeto y cuerpo.

En ambos textos interesó señalar la presencia de un yo textual que utiliza estos géneros para hallar respuestas textuales ante la muerte y la enfermedad, a la vez que son conforma a sí mismo como un sobreviviente.

## Bibliografía

- Amaro, Lorena (2009). *Vida y escritura: teoría y práctica de la autobiografía*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Arfuch, Leonor (2005). «Cronotopías de la intimidad». Arfuch, Leonor (coord.), *Pensar este tiempo: espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires: Paidós, 237-90.
- Arfuch, Leonor (2015). «Memoria, testimonio, autoficción. Narrativas de infancia en dictadura». *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 6, 817-34. DOI <https://doi.org/10.7203/kam.6.7822>.
- Blejmar, Jordana (2016). *Playful Memories: The Autofictional Turn in Post-Dictatorship Argentina*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Casas, Ana (2016). «Narrativas de las (pos)memorias: autoficción, subjetividad y emociones». *Letras Hispanas*, 12, 139-53.
- Cohen, Selma (2012). *Los avatares del yo. Literatura argentina en primera persona a partir de 1990* [tesis doctoral]. New Brunswick: Rutgers University.
- Dillon, Marta (2015). *Aparecida*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Doubrovsky, Serge (1977). *Fils. Roman*. Paris: Éditions Galilée.
- Fandiño, Laura (2016). «La memoria de los hijos en la literatura argentina y chilena. Sobre la transmisión y la recepción de los legados en torno al pasado traumático». *Cuadernos de la ALFAL*, 8, 139-49. DOI <https://doi.org/10.14198/qdc.ine.2008.3.03>.
- Fanti, Cecilia (2017). *La chica del milagro*. Buenos Aires: Rosa Iceberg.
- Giordano, Alberto (2008). *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires: Mansalva.
- Kohan, Martín (2014). «Pero bailamos». *Katatay. Revista de crítica literaria latinoamericana*, 11/12, 23-7.
- Laddaga, Reinaldo (2007). *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Lejeune, Philippe (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil.
- 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. Revista de Estudios hispánicos*, 3(1), 75-89. URL <http://hdl.handle.net/10017/23484> (2019-04-05).
- Ludmer, Josefina (2010). *Aquí América. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Maristany, José (2015). «Álbum de familia: escritura del trauma y memoria fotográfica en narraciones argentinas recientes». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 40(1), 175-99. DOI <https://doi.org/10.18192/rceh.v40i1.1604>.
- Peller, Mariana (2016). «Lugar de hija, lugar de madre. Autoficción y legados familiares en la narrativa de hijas de desaparecidos en Argentina». *Revista Criação & Crítica*, 17, 75-90. DOI <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v0i17p75-90>.
- Torre, Claudia Inés (2018). «Huesos que aparecen. Una lectura de *Aparecida* de Marta Dillon». *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 7(13), 13-20.