

claridad en “Cada producto tiene bien llamado algún inconfesado defecto”. Aquí la poesía se concibe como un trabajo, las palabras se fabrican, se “revientan”, son “molotov que se apagan”; el poeta la busca junto a la basura, en el puro resto. Se construye, en consecuencia, la figura de un poeta recolector, trabajador fabril que busca las palabras que le permitan escribir la experiencia en el tiempo, en las ruinas del pasado, en las páginas arrancadas de un libro que se llevó la sudestada o en la arena. Al leer esta suerte de arte poética según la cual la poesía se fabrica, parecen resonar los versos de Gelman definiendo el trabajo del poeta sintetizado en su poema “Arte poética” incluido en *Velorio del solo* (1961): “A este oficio me obligan los dolores ajenos”.

En estos treinta y un poemas, Osvaldo Picardo construye una voz íntima y cercana, en contacto con la calle y la biblioteca, connotada por un cuerpo en movimiento, dueña de una sensibilidad capaz de oler, oír y ver todo aquello que es el testimonio presente de lo que ya no está y, principalmente, de la posibilidad/imposibilidad de recuperarlo. El poema es el intento de salvar esta imposibilidad y, al igual que los nudos dobles de los pescadores, es eso que aprieta “lo que parecía perdido” (77).

SOL MARTINCIC

Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina

Lojo, María Rosa. *Todos éramos hijos*. Buenos Aires: Sudamericana, 2014. 256 p. ISBN: 978-950-07-4838-4.

En el breve primer capítulo del Acto Tercero de *Todos éramos hijos*, una mujer en la plenitud de la vida contempla las decenas de cajas que componen su archivo de escritora. El trabajo del tiempo las ha ordenado en estanterías cuyos niveles inferiores y menos frecuentados ocultan y señalan, en ambiguo gesto, los testimonios y los enigmas de un tiempo raigal. “Dejar de huir”, se ordenó la vieja Frik. Y abrió la caja semioculta en la última biblioteca”. En esta escena, la protagonista de la historia que venimos leyendo, se desdobra ante nuestros ojos para revelarnos el instante de su decisión más comprometida y más riesgosa: la de abrir esa última caja donde Frik aguarda, de la mano de todos sus fantasmas, que Rosa la escriba. *In medias res*, la novela se vuelve sobre sí misma y se muestra, todavía *in nuce*, en el

corazón del relato. Su puesta en obra será –es– búsqueda de la verdad por los caminos de la ficción y ejercicio amoroso de la memoria, es decir, el modo de compromiso con su tiempo asumido por la autora, que es –y no es– Frik, o Rosa.

El relato comienza con el ingreso de la pequeña Rosa en el Colegio del Sagrado Corazón de Castelar, al oeste del Gran Buenos Aires. Al cruzar ese umbral, la protagonista entra en un microcosmos ceñido a las reglas y las tradiciones, que de a poco irá transformándose al ritmo de los profundos cambios culturales y sociales de la década de los '60, en un laboratorio de ensayo para la vida. Esa niña reservada y temerosa, que comienza aquí un largo viaje hacia sí misma y hacia los demás, se ve y se considera una extraña, una extranjera: los dos términos parecen homologarse, como si la condición de “exiliada-hija” la arrojava a un margen de lucidez y anomalía, desde donde observa y aprende el mundo temido y deseado que se agita fuera de los muros de la casa familiar. Una compañera, extranjera ella misma, la bautiza con el sobrenombre Frik (*freak*: la rara, la bizarra), que prende en ella y en sus compañeros como una etiqueta que reconoce y define su ser en tránsito.

Los tiempos y los escenarios de la historia que así comienza están distribuidos en Actos, como si se tratara de una obra de teatro. ¿Se evoca así la imagen renacentista del *theatrum mundi*, donde cada personaje lleva una máscara y un destino asignado desde el principio por el Autor? ¿O se trata, más bien, de una estrategia orientada a interponer una distancia reflexiva entre la experiencia del trauma y su puesta en relato? Nuestra indecisión ante estas dos (entre otras posibles) interpretaciones no es trivial; al contrario, acusa nuestra captación de una estructura de pensamiento que atraviesa el texto, y más allá de esta novela, toda la obra de María Rosa Lojo. Los personajes (Frik, sus compañeros, los padres autoritarios como el señor Milovich, o comprensivos como Antonio; las madres que sufren y acompañan o las que se borran del mundo y de sí mismas como Ana; los formadores y modelos como Elena Santos y el Padre Aguirre) son hijos de sus circunstancias y todos arrastran por la vida, como la Rebeca de *Cien años de soledad*, una bolsa con los huesos de sus padres. Pero también son hombres y mujeres dotados de razón y libre albedrío. El mundo cambia velozmente: en una escuela católica donde antes se recitaban literalmente los dogmas del catecismo, ahora se discuten en espacios extracurriculares los documentos del Concilio

Vaticano II y los del cónclave de los obispos en Medellín, y Cristo una vez más advierte a sus apóstoles que no ha venido a traer la paz sino a enfrentar el hijo contra el padre, el hermano contra su hermano. Surgen nuevas lecturas de los mismos textos, y como nunca, estalla el conflicto de las interpretaciones. Por ello, esta novela se da a sí misma una forma ambigua, que acoge los géneros próximos de la autoficción y el *Bildungsroman*, y enhebra el relato con la reflexión, el diálogo (como *mimesis* y como género filosófico) con la narración, el testimonio con la construcción ficcional. El relato en tercera persona produce un efecto de descentramiento, permitiendo graduar la distancia y el foco de atención, como así también la confrontación de voces y conciencias. Frik, la protagonista, ejerce un privilegio perceptual sobre su mundo, pero a su vez es observada desde otro plano por una conciencia en posesión de los plurales tiempos de la historia, capaz de poner aquella mirada juvenil en la perspectiva de lo que después llegaría a saber como testigo y miembro de su generación.

Por otra parte, la representación de una pieza teatral, cuyo análisis preliminar, ensayos y demás preparativos crean un vínculo especial y duradero entre todos los participantes, es el hilo conductor de la trama de esta novela. Como proyecto conjunto de los dos colegios jesuitas, el Sagrado Corazón (de mujeres) y la Inmaculada Concepción (de varones: en esa época, en la Argentina, los Colegios no eran “mixtos”), la profesora Santos y el Padre Aguirre proponen y dirigen la puesta en escena de *Todos eran mis hijos*, de Arthur Miller. La obra, ambientada en el inicio de la segunda posguerra, promueve una discusión acerca de la responsabilidad ética de cada persona desde distintos ángulos –filosófico, teológico, socio-político– que inevitablemente baja del proscenio al mundo de la vida. Se debate acerca de las relaciones entre padres e hijos, sobre las hipocresías de la moral burguesa, sobre las frecuentes contradicciones entre el amor conceptual a la humanidad y el amor como vínculo personal con el otro. El panorama político de la Argentina de esos años, que se apresta para un problemático retorno a la democracia y a la vigencia de las instituciones mientras subsiste una cultura aherrojada a viejos prejuicios e irreconciliables antinomias, dialoga con la obra de Miller produciendo un efecto de puesta en abismo. El espacio teatral es “una caverna platónica al revés” (dice Francisco, uno de los futuros actores), pues las sombras proyectadas sobre el escenario no engañan a los espectadores haciéndoles tomar ilusión por realidad; antes bien promueven,

como quería Brecht, el distanciamiento crítico acerca de lo que se narra (y no *acontece*) sobre las tablas.

Un tema capital de esta novela de plurales lecturas se despliega en el intertexto: el juicio de los hijos sobre los padres. En el análisis preliminar de los personajes encarado por el grupo bajo la coordinación de la profesora de literatura, la figura emblemática de Joe Keller, el fabricante que al entregar piezas de avión defectuosas provoca la muerte de muchos jóvenes pilotos en el frente, evoca el egoísmo y la falta de responsabilidad social de muchos miembros de la burguesía argentina, a la que pertenecían sus padres. Por ello, como el hijo piloto de Keller que se inmola por vergüenza, algunos cargarían sobre sus espaldas, a costa del sacrificio de sus propias vidas, esa culpa heredada. Frik, retoño de una estirpe lacerada por espadas de diverso signo, pone en duda esta rápida identificación. No en vano le toca representar el papel de Kate, la madre que todavía espera el retorno con vida del hijo muerto, pero sigue amando al padre, sin justificarlo. Las discusiones se prolongan y se focalizan en la realidad nacional en los espacios extra-curriculares coordinados por el cura, donde se leen y analizan los documentos del CELAM. La recreación de los cruces entre posiciones diversas en estos polílogos se hace eco de la confrontación de los discursos que atraviesan el campo social de la época. Para muchos, la figura salvadora de Perón garantizaría el retorno de la justicia social y la puesta en vigencia de las propuestas de los obispos en Medellín; por ello, siguiendo el ejemplo del Padre Aguirre y de la profesora Santos, militarían después en el peronismo de bases e incluso algunos entrarían en “la Tendencia”, como se denominaba a los cuadros de izquierda que habían adoptado las banderas sociales levantadas por Perón y Evita, rescatando el fuerte arraigo popular de un movimiento que había dado voz a los reclamos de la clase obrera. Otros, en cambio, rechazaban el populismo y su propaganda como “lavado de cerebro” de las masas. Frik, que analiza y duda, no puede encajar en el pensamiento binario, dicotómico, que se manifiesta en unos y otros. Más tarde, la masacre de Ezeiza mostraría las fracturas profundas del movimiento. Antón, el padre de Frik, socialista y exiliado de la España de Franco, evalúa la situación desde su propia experiencia histórica. Considera a Perón un fascista, un militar a quien le resultan más funcionales los viejos líderes sindicales que los jóvenes que quieren cambiar el sistema. Pero el Perón que vuelve a ceñirse los atributos presidenciales es apenas una sombra de sí mismo, un

anciano que se ha dejado manipular por un entorno siniestro, y la fe que muchos habían depositado en su figura se esfuma mientras una realidad cada vez más violenta amenaza con sumir a la república en un baño de sangre. Frik piensa en el mito de Cronos, el padre que devora a sus hijos, o en el dios sádico que exige a Abraham el sacrificio de su hijo Isaac. En efecto, el filicidio sería la clave de los tiempos que ya comenzaban a sonar en el reloj de la historia.

Otros intertextos introducen temas relacionados que se despliegan en los acontecimientos y en las reflexiones de Frik, mediadas por la voz narradora. Uno es *El señor de las moscas*, de William Golding, que el señor Milovich, el padre “oligarca” rechazado por su hijo Esteban, le da a leer a Frik, su única interlocutora entre los miembros de la generación de su hijo. Milovich encuentra en este libro una alegoría que ilustra una concepción pesimista de la humanidad, donde aquellos que pretenden organizar la sociedad mediante la razón y el consenso son invariablemente aplastados por los que dominan mediante el uso de la fuerza: la salvación, a la postre, siempre llega de afuera. Sin embargo, otra interpretación, situada, se lee en filigrana: también los Montoneros, que decían reivindicar principios evangélicos, resultaron ser “otros milicos”, fascinados por las armas, la venganza y la muerte. Frik expresa su dolorosa síntesis cuando dice: “Es la Historia [...] la de los seres humanos. Luchamos contra el Padre Eterno y contra todos los padres derivados. No queremos el mundo que nos dejan. Y como Dios y como nuestros propios padres, de nuevo lo hacemos mal.” (178)

La fe de algunos y la decepción de otros encuentran su contrapeso en la opción de Daniel por apartarse del torbellino de la Historia para desarrollar en Europa una carrera como músico. Para justificar esa postura, le propone a Frik la lectura de *El juego de abalorios*, de Herman Hesse. Sin embargo, el intertexto no propicia una lectura de esta actitud del personaje como una claudicación o huida hacia una torre de marfil, sino como el único camino posible para un joven que asume su identidad homosexual en un escenario donde su opción de vida despertaba incomprensión y rechazo, aún en los círculos más progresistas.

Otra obra teatral, *Time and the Conways*, tiende puentes de sentido a la organización temporal del relato, cuya linealidad se quiebra con frecuentes anticipaciones que funcionan como anclajes de la perspectiva narrativa. Como en la obra de Priestley, el tiempo se plie-

ga problematizando una visión lineal de la sucesión de los acontecimientos: no solo las consecuencias asoman detrás de cada decisión tomada; también los perfiles adolescentes o juveniles de los personajes revelan el rostro de los adultos que llegarían a ser. Cada persona, parece decirnos la autora de *Árbol de familia*, es retoño de su estirpe, y trae grabados en la tablilla de su alma los miedos y los deseos de quienes la precedieron en el reino de este mundo. Pero en esta novela es, además, hija de sí misma. En ese espejo polifacético encuentra cada lector de esta novela el reflejo que puede ayudarle a ajustar o a comprender su propia mirada, su propia memoria. Comprender, no enjuiciar, es también la actitud de Casandra-Frik en el cuadro dramático en tres escenas que sirve de colofón al libro, porque ninguno de los muertos con los que habla sobre el escenario, nuevamente iluminado, donde cuarenta años atrás se representó *Todos eran mis hijos*, es culpable. De esa comprensión, más que del don de profecía, es dueña esta Casandra moderna, que sabe que la obra volverá a empezar, porque la forma de la Historia es una helicoides que avanza describiendo bucles en torno a un eje que conecta el mundo de los vivos con el de los muertos. Lo sabe Frik, y lo ha comprendido también, a lo largo de su prolongada y fecunda frecuentación de la historia, la María Rosa Lojo que buceó en el Archivo y recreó las vidas y las palabras de los apasionados nómades sobre cuyos pasos caminamos. Lo que importa es aprender a dialogar con los muertos para ver, a pesar de la miopía en que nos sume la brutal cercanía de las cosas, el diseño de un Dios que carga con el destino del Hijo en cada víctima.

GRACIELA S. TOMASSINI
ANLE y Consejo de Investigaciones,
Universidad Nacional de Rosario