

“¿Cuánto duró ese abrazo inigualable?”
Recursos melodramáticos en la narrativa argentina
de HIJOS

Federico Cantoni

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

ABSTRACT

The aim of this contribution is to advance the hypothesis of a possible reading under the prism of the melodramatic mode of narratives belonging to the corpus of the generation of Argentinean HIJOS that focus on the theme of intergenerational affective bonds. After a reflection on the characteristics of melodrama and its tradition in Latin America, attention is focused on mapping texts with a testimonial matrix that nevertheless present melodramatic features, to then analyze the specific cases of two novels –*Una muchacha muy bella* (2013) by Julián López and *Magdalufi* (2018) by Verónica Sánchez Viamonte– in which the melodramatic mode functions as the articulating matrix.

Keywords: narrative of Argentinean HIJOS; melodrama; testimony; intergenerational bonds; family narrative.

El objetivo de la contribución es avanzar la hipótesis de una posible lectura bajo el prisma del modo melodramático de narraciones pertenecientes al corpus de la generación de HIJOS argentinos que enfocan el tema de los vínculos afectivos intergeneracionales. Tras una reflexión sobre las características del melodrama y de su tradición en América Latina, la atención se focaliza en cartografiar textos de matriz testimonial que sin embargo presentan rasgos melodramáticos, para luego analizar los casos específicos de dos novelas –*Una muchacha muy bella* (2013) de Julián López y *Magdalufi* (2018) de Verónica Sánchez Viamonte– en las que el modo melodramático funciona como matriz articuladora.

Palabras clave: narrativa de HIJOS argentinos; melodrama; testimonio; vínculos intergeneracionales; narrativa familiar.

Entre las distintas voces que dentro del campo cultural argentino siguen pensando y repensando tanto en los dramáticos acontecimientos de la última dictadura cívico-militar (1976-1983), como –y sobre todo– en sus reverberaciones en el presente postdictatorial, la así llamada ‘generación de HIJOS’¹ ocupa un lugar sin duda central desde hace por lo menos casi tres décadas. De hecho, desde su configuración institucional en la asociación H.I.J.O.S. (acrónimo de ‘Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio’) entre 1994 y 1995², estos sujetos han ido armando, paulatina pero consistentemente, un discurso heterogéneo en tanto a perspectivas y formas textuales, y cuyo objetivo es iluminar las contradicciones intrínsecas tanto al peculiar contexto de impunidad, inestabilidad económica e inseguridad social que caracteriza la década de los Noventa en Argentina, como a su posicionamiento frente a la experiencia de sus padres.

No sorprenderá entonces que las primeras producciones narrativas de HIJOS encuentren en el testimonio³ una matriz articuladora privilegiada: de hecho, el ingreso de la voz de HIJOS en el campo cultural argentino es a través de la recolección de testimonios *Ni el flaco perdón de Dios. Hijos de desaparecidos*, editada por Juan Gelman y Mara La Madrid en 1997, que no sólo inaugura la primera etapa de la producción narrativa de HIJOS, sino que es paradigma de la misma. La característica fundamental de estos primeros textos es la de perfilar a la figura del HIJO ideal, tematizando el compromiso con las políticas de la memoria y la militancia en H.I.J.O.S., agrupación que le otorga a estos sujetos un espacio

¹ Al escribirlo con mayúsculas me refiero a la distinción operada por Teresa Basile entre el término ‘hijos’, que se refiere genéricamente a un lazo familiar, y ‘HIJOS’, que alude a la generación específica de los hijos de víctimas de terrorismo de Estado argentino, más allá de su configuración institucional (Basile 2019, 19).

² Dependiendo de las unidades locales de la agrupación, H.I.J.O.S. elaboró tres estrategias para decidir quien tenía derecho a sumarse: “En primer lugar, estaban quienes creían que a la organización debían entrar sólo los hijos de los desaparecidos y asesinados (dos orígenes). La segunda posición aceptaba también hijos de exiliados y ex presos políticos (cuatro orígenes). En último término estaban los que no querían hacer restricciones al ingreso (población abierta)” (Cueto Rúa 2010, 133).

³ Prada Oropeza define el testimonio como “un mensaje verbal en primera persona, preferentemente escrito para su divulgación editorial aunque su origen primario y estricto sea oral, cuya intención explícita es la de brindar una prueba, justificación o comprobación de la certeza o verdad de un hecho social previo a un interlocutor, interpretación garantizada por el emisor del discurso al declararse actor o testigo (mediato o inmediato) de los acontecimientos que narra” (Prada Oropeza 1989, 443), definición profundizada por Santos Herceg al señalar como “los autores de los testimonios reivindican la verdad de lo que relatan, pero esta reivindicación no puede ser entendida en el sentido de que se pretenda entregar [...] una reproducción exacta de la experiencia. Quienes los escriben reconocen expresamente que sería imposible pretenderlo. [...] La verdad no es lo que se pone de manifiesto en la historia contada en los escritos testimoniales, sino lo que se produce mediante la escritura (Santos Herceg 2019, 13-14).

privilegiado para brindar testimonio de su experiencia (Bonaldi 2006, 162), pero al mismo tiempo para “recuperar aquello que el padre fue como persona, no simplemente aquello que fue como padre y en relación con sus hij[o]s” (Sarlo 2005, 155).

Si bien la primera etapa de la producción narrativa de HIJOS se mantiene firmemente anclada a los patrones del testimonio, la segunda –que se desarrolla tras la crisis de 2001– empieza a socavar, desviar e incluso parodiar esta matriz para armar narraciones que encuentran en el humor negro, la ironía y el sarcasmo las herramientas para lanzar un discurso renovador de retóricas que ya en aquel entonces se consideraban cristalizadas⁴, y que diferentes críticos interpretan acudiendo a categorías como “irreverencia” (Basile 2019, 45), actitud “mutante” (Prividera 2009) e “incorrección”, que propuse en un ensayo del 2021 (Cantoni 2021a, 79).

Todas estas etiquetas ponen de relieve el interés, transversal a la obra narrativa de HIJOS, en poner en escena las dinámicas de construcción identitaria de estos sujetos, que muy a menudo pasan por una problematización de la experiencia de los padres y por una reflexión sobre las consecuencias de esta en la vida adulta de los autores, directores y artistas que alimentan el corpus. Si en la primera etapa de la narrativa de HIJOS los textos recurrían de manera directa al testimonio en tanto matriz capaz de articular un discurso que enfocaba su identidad de ‘hijo de’ y que señalaba clara y explícitamente el vínculo con la generación de los padres a través de la reivindicación de su acción político-militante, en la segunda etapa el interés testimonial se traslada hacia la formulación de un discurso identitario a través del cual los HIJOS reivindican el hecho de no ser testigos vicarios, sino testigos de primer grado de una historia intrínsecamente propia (Sarlo 2005). Sería entonces equivocado considerar el recurso al testimonio como característica exclusiva de la primera etapa de la narrativa de HIJOS: de hecho, el interés de las voces de la segunda etapa en formular un discurso identitario justifica el recurso a patrones del testimonio –que muestra de manera definitiva su carácter modal⁵ y no genérico–, ‘diluidos’ en

⁴ Textos como la película *Los rubios* (2003), dirigida por Albertina Carri; la novela *Los topos* (2008) de Félix Bruzzone y el libro *Diario de una princesa montonera* (2012) de Mariana Eva Perez sólo son una pequeña muestra del heterogéneo corpus que reúne a los textos de esta segunda etapa.

⁵ Entiendo el testimonio en tanto modo, y no género, literario según la definición de ‘modo’ de Remo Ceserani, “un conjunto de recursos retórico-formales, actitudes cognoscitivas y agregaciones temáticas, formas elementares del imaginario históricamente concretas y utilizables por distintos códigos, géneros y formas en la realización de textos literarios y artísticos” (Ceserani 1999, 548. La traducción es mía), y en continuidad con una tradición crítica enraizada en la propuesta de Jaime Concha de considerar el testimonio como una “función” que “puede coexistir con diversos géneros, en ropajes y envolturas diferentes” (Concha 1978, 33), y que estimula diferentes críticos a avanzar diferentes, pero sintónicas, propuestas de conceptualización del testimonio como género “poroso” (Achúgar 2002, 63), “híbrido” (Nagi-Zekmi 2002) y “omnívoro” (Pizarro Cortés 2017, 23-24).

textos de distinta naturaleza genérica (autobiografía, *bildungsroman*, crónica, *blog post*, policial, ciencia ficción...).

Sin embargo, una perspectiva volcada en el reconocimiento de rasgos testimoniales en la obra de HIJOS sólo funciona como herramienta hermenéutica en la medida en que el interés analítico quede focalizado en el discurso identitario puesto en escena en los textos, o en la tensión entre el deber de memoria y su constante cuestionamiento (Daona, 2017; Chiani y Sánchez 2020, 361-362), pero hay otro tipo de discurso que articula, de manera igualmente consistente, un considerable número de narraciones, y que requiere otro tipo de enfoque. Me refiero a la cuestión de las relaciones intergeneracionales, del vínculo entre la generación de HIJOS y la anterior, que en la segunda etapa se articula a partir no tanto de la reivindicación política de los padres en tanto militantes –y por ende figuras públicas–, sino por una mirada íntima y privada que focaliza las relaciones intergeneracionales en su dimensión doméstica y familiar, y que, desde el punto de vista epistemológico, encuentra un eficaz prisma de interpretación en la teoría de los afectos (Ahmed 2015), como ya demuestran diferentes trabajos (Jelin 2010; Blejmar, 2015; Rodríguez y Tavernini, 2020; Gallardo y Saban 2021).

La lectura en clave testimonial de las narraciones de HIJOS enfoca entonces la subjetividad de los autores en tanto testigos –con todas las complejidades semánticas intrínsecas al término (Perassi 2013; Scarabelli 2017)–, investigando las maneras a través de las cuales este papel cobra consistencia en las mallas textuales, pero se centra menos en la cuestión intergeneracional. Para dar cuenta de este aspecto será entonces necesario acudir también a otra herramienta teórico-hermenéutica capaz de enfocar la puesta en escena narrativa de las complejidades de la relación entre los HIJOS y la generación anterior.

La propuesta que se quiere avanzar es que esta temática encuentra una clave interpretativa eficaz en otro modo literario, a saber, el melodramático. Las preguntas que guiarán la reflexión a lo largo de las próximas páginas son, por lo tanto, las siguientes: ¿es posible una lectura melodramática del corpus de narraciones de HIJOS? ¿Cuántas y qué características del modo melodramático ponen en escena estos sujetos?

El modo melodramático y la narrativa de HIJOS

La hipótesis que ve en el melodrama una clave de interpretación potencialmente eficaz en la reflexión alrededor de la narrativa más reciente de HIJOS surge de la comparación con una amplia bibliografía dedicada a cartografiar la historia y las características del modo melodramático⁶ (Elsaesser

⁶ Fabio Vittorini interpreta el melodrama como un “modo de representación multiseccular” que tiene su origen en el “género históricamente determinado del *mélodrame*” (Vittorini 2020, 24. La

1972; Brooks 1976; Singer 2001; Gledhill e Williams 2018; Vittorini 2020), que pone de relieve como el melodrama, ya desde sus primeras manifestaciones, presta una atención especial a la dimensión doméstica y a las relaciones de sangre: “[...] la dimensión doméstica [...] es aquella en la que más a menudo deflagran las paradojas de la vida” (Vittorini 2020, 20⁷).

A partir de esta sugerencia, se plantea la cuestión de si es posible pensar en una lectura de la narrativa de HIJOS en clave melodramática, que surge inevitablemente de la comparación entre las principales características del modo, tal y como está codificado desde su surgimiento en el siglo XVIII hasta la época contemporánea, con las especificidades del corpus examinado, vinculadas al contexto cronotópico de producción y derivadas de las características explicitadas en el párrafo anterior.

Desde este punto de vista parece haber poca o ninguna correspondencia: el melodrama se configura como modo que traduce la “pretensión totalizante del Yo moderno [...] al enfocar de manera sistemática el poder familiarizador del estereotipo” (Vittorini 2020, 28) a través de la puesta en escena de entramados que “están fagocitados por pasiones devorantes y sin escape” (Vittorini 2020, 37), y que por ende exhiben una marcada tendencia “a reducir los diferentes planes semánticos [...] en el plan totalizador del sentimiento [...] y a desarticular la complejidad del lenguaje resguardándose en el lenguaje unidimensional, ritualizado e iterativo de la pasión” (Vittorini 2020, 38). Tal reducción impone una verdadera “teleología de las emociones” (Gerould 1991, 121), según la cual “los posibles desenlaces [del entramado] [...] están subordinados a un sentido último [...] que [...] solo puede tener dos caras: la continuidad de la vida, la inevitabilidad de la muerte” (Vittorini 2020, 38), síntoma definitivo de la tendencia maniquea del melodrama a traducir “el real en término de oposiciones éticas” (Vittorini 2020, 11).

En contra, en las narraciones de HIJOS es imposible encontrar un ‘yo’ totalizador, remplazado por identidades híbridas, fluidas y liminales, constantemente negociadas y fragmentadas de manera muy a menudo ambigua y contradictoria, expresadas a través de narraciones en las que el plan del sentimiento no es totalizador, sino que se acompaña a aquellos de la memoria, de la ironía y del extrañamiento, razón por la cual – de manera contraria con respecto al modo melodramático – a la falta unidimensional de “detalles y ambigüedades” (Vittorini 2020, 38) se opone una tendencia a la polisemia, y a las oposiciones

traducción es mía), entendiendo la categoría de ‘modo’ según la ya mencionada definición de Remo Ceserani (1999, 548). En términos similares, aunque sin recurrir a la noción de ‘modo’, se expresan Williams, que interpreta el melodrama como una “forma” (1994, 1-22), Herlinghaus y Salinas Muñoz, que en su lugar recurren a la categoría de “matriz” (Herlinghaus 2002, 23; Salinas Muñoz 2015, 57).

⁷ Todas las traducciones de las citas de Vittorini son mías.

maniqueas se oponen programáticas difuminaciones de sentido: cualquier orientación teleológica está rechazada, los desenlaces del entramado (si presentes) no responden a un sentido último, sino a una entrópica casualidad, resultado del posicionamiento de estos sujetos en un panorama existencial cuya cifra fundamental es la ruina y el resto post-catastrófico (Gatti 2011).

Si el melodrama “cierra [...] los ojos frente a la complejidad del mundo” (Vittorini 2020, 46-47), la narrativa de HIJOS la acoge en toda su problematicidad para formular un discurso que encuentra su cifra medular en la falta de transparencia y linealidad tanto a nivel de significado, como de significante. Más aún, si en el melodrama familiar “el hijo muere dejando atónito el padre [...] o viceversa [...], o la familia conjura la catástrofe y se recompone” (Vittorini 2020, 39), también en este caso la narrativa de HIJOS se escapa de una posible interpretación melodramática: la catástrofe no sólo es inevitable, sino que es la premisa de narraciones que precisamente a partir de la “ausencia de sentido” (Gatti 2011, 176) impuesta por la catástrofe –de la desaparición, del exilio o de la clandestinidad– entretejen sus entramados y avanzan sus tentativas interpretaciones de tal experiencia.

Por ende, si el modo melodramático articula textos poblados por personajes cuya característica fundamental es su “superficialidad constitutiva” (Vittorini 2020, 43) y cuyas acciones sólo manifiestan la fuerza de sus emociones (Gerould 1991, 122), motivadas por lógicas binarias que hacen que cada personaje se convierta en “el polo de una oposición que encontrará su polo complementar en otro personaje” (Vittorini 2020, 45), la praxis narrativa de HIJOS, en contra, crea personajes constitutivamente complejos, ambiguos tanto desde el punto de vista identitario, como en su trayectoria en el entramado textual, que no encuentra una solución en desenlaces definitivos, y que prefiere las preguntas a las respuestas, la ambigüedad a la clara legibilidad.

Entonces, ¿por qué recorrer al modo melodramático como herramienta de lectura productiva en la reflexión sobre las relaciones intergeneracionales en un corpus que parece contradecir esta clave hermenéutica? La respuesta a esta pregunta no tiene que ver tanto con las características teóricas del modo melodramático, como con su tradición específica en el continente latinoamericano.

El melodrama en América Latina

El melodrama tiene una amplia tradición en el territorio latinoamericano⁸, enraizada en una etapa peculiar de la historia del continente, el siglo XIX, marcado

⁸ En este contexto me limito a señalar las principales coordenadas histórico-literarias funcionales al objeto de estudio de la contribución, para un análisis exhaustivo de las peculiaridades del melodrama latinoamericano véase Barbero (1992), Herlinghaus (2002) y Sadlier (2009).

por el paulatino proceso de independización de las colonias empezado en 1804 en Haití y terminado en 1898 en Cuba. En el contexto de formación de los nuevos estados nacionales surge la necesidad de formular narraciones con función unificadora, capaces de sentar las bases de nuevas identidades nacionales. Se trata de verdaderas narraciones fundacionales, que encuentran en el relato amoroso y en entramados emocionales con altos niveles de drama e intriga –rasgos típicos del modo melodramático– un repositorio de elementos pedagógicos funcionales para armar narraciones en las que reconocerse (Salinas Muñoz 2015, 55). Así, los nuevos sujetos sociales “construyen [...] su identidad a través de historias que cuentan a ‘sí mismos’, sobre sí mismos” (Herlinghaus 2002, 282). Precisamente por su valor pedagógico y fundacional, estas narraciones muestran una triple dimensión: “formal, sentimental y política al mismo tiempo” (Sommer 2004, 106), que permanecerá invariada también en el siglo XX, en la medida en que las narraciones melodramáticas se vuelven herramientas eficaces para ‘nacionalizar’ a las masas que emigran desde las periferias rurales hacia las enormes y modernas ciudades metropolitanas (Barbero 1998).

A partir de los años Noventa del siglo XX empieza a afirmarse una importante tradición crítica latinoamericana que estudia el melodrama desde una perspectiva político-progresista, al interpretarlo como un género que pone en tela de juicio los valores de la burguesía y su representación (Chappuzeau 2018, 244). El conjunto de volúmenes y artículos escritos en este periodo muestran el entendimiento por parte de la crítica de la dimensión social del melodrama – especialmente en su concreción en el género de la telenovela– al plantear preguntas sobre las claves interpretativa que este otorga a los lectores/espectadores en la gestión de la relación entre su vivencia cotidiana y el contexto sociopolítico de naciones que empiezan a enfrentar los problemas vinculados a la incorporación en un sistema económico global de signo neoliberal (Salinas Muñoz 2015, 56). Las estructuras del modo melodramático se convierten en herramientas a través de las cuales diferentes públicos logran reconocerse y situarse en sus espacios, incluyendo también a otros actores y armando un imaginario social común y compartido. Se trata, por ende, de una matriz cultural que no sólo habilita el (auto)reconocimiento de los sujetos, sino que plantea las modalidades para vivir en la ciudad moderna (Brooks, en Herlinghaus 2002, 26-28), una ciudad que, lejos de aquella “letrada” (Rama 1984), se articula como “ciudad melodramática” (Herlinghaus 2000)⁹.

⁹ ‘Ciudad melodramática’ llama [...] Herlinghaus al nuevo espacio en el que, frente a las exclusiones socioculturales de la ‘ciudad letrada’, adquieren visibilidad cultural y relieve político las narraciones en las que se expresan y constituyen nuevas subjetividades e identidades que [...] apuntan a la transgresión social desde lo emocional convirtiendo ‘los desafíos del amor en derecho a la felicidad’ y a esta en ‘problema de justicia’” (Barbero 1992, 32).

Frente a una tradición que interpreta el texto melodramático en términos de subproducto cultural, la nueva crítica que surge en los Noventa subraya en cambio como el “melodrama no designa un déficit estético ni un género, sino una manera de dirigir preguntas a la vida y de arrancarle respuestas” (Herlinghaus 2002, 11) al configurarse como una matriz “que ayuda a producir sentido en medio de las experiencias cotidianas de los individuos y grupos sociales diversos” (Herlinghaus 2002, 23), hasta tal punto que el contexto de producción moldea la forma que el modo adquiere en sus concreciones textuales a lo largo del tiempo:

[...] mientras lo melodramático clásico [...] inserta en su performance una moraleja que se desprende casi siempre de relaciones familiares enarbolando fidelidades primordiales; el melodrama contemporáneo no necesariamente lo insertará en las historias narradas [...]. No es lo mismo que [el melodrama] aparezca en el marco del desarrollismo económico [...] que en una economía globalizada que ha asumido un carácter netamente neoliberal, en la que se premia el emprendimiento individual y castiga la ‘historia colectiva’ o el despliegue de la comunidad, entendida como la expresión de un determinado tejido social (Salinas Muñoz 2015, 63-64).

Por supuesto esto no significa que no se puedan rastrear constantes en el melodrama latinoamericano –“la materialidad del melodrama y lo melodramático siempre aparecerá compuesta de elementos anacrónicos y se vinculará con algún aspecto de lo afectivo y de lo amoroso trasladado a una puesta en escena” (Salinas Muñoz 2015, 64)–, sino que estas siempre están vinculadas al contexto social, económico y cultural de producción:

[...] cuando hablamos que el melodrama moviliza afectos y pasiones extremas, estamos señalando que bajo determinadas condiciones de enunciación, bajo ciertos contenidos posibles y bajo ciertas intenciones narrativas [...], este puede apelar al entendimiento y a la comprensión [...] de distintas modalidades en que los sujetos de la modernidad experimentan y significan sus propias modernidades. [...] El destino trágico en el melodrama tendrá que ver con el padecimiento sufrido por unos sujetos de la modernidad representados en relación con cambios radicales o situaciones traumáticas visibles en sus sociedades (Salinas Muñoz 2015, 68-70)¹⁰.

¹⁰ Beatriz Sarlo se expresa de manera similar al señalar como el melodrama otorga posibilidades para narrar de manera afectiva las vicisitudes de sujetos contextualizados en diferentes épocas y en distintas condiciones históricas (Sarlo 1985).

Hijos melodramáticos

Es pues en las peculiaridades que adquiere el modo melodramático en el continente latinoamericano donde podemos encontrar claves hermenéuticas funcionales a la lectura de ciertos aspectos del corpus de narrativas de HIJOS. De hecho, un considerable número de textos se construye a partir de la voluntad de no narrar historias épicas y monumentales, sino de poner en escena la cotidianidad familiar en la que viven los protagonistas. Sobra decir que la mayoría de estos textos enfocan un momento específico de la vida de HIJOS en el que el núcleo familiar queda, al fin y al cabo, intacto (aunque, como veremos, con excepciones). Por supuesto me refiero a la infancia, recordada de manera anacrónica por los autores y directores en su madurez, de la que se reconstruyen tanto los acontecimientos dramáticos (capturas, clandestinidad, desapariciones), como escenas de vida cotidiana, íntima y familiar.

Por ende, los elementos melodramáticos a los que la narrativa de HIJOS acude no serán las pasiones abrumadoras, los “signos psíquicos puros” (Vittorini 2020, 44), sino más bien el interés en una mirada anacrónica focalizada en las vivencias íntimas y en el entorno doméstico, enfocando la experiencia de la infancia de niños (muy a menudo los mismos autores) que viven la irrupción violenta de la represión dictatorial dentro del hogar. Dentro de la estructura narrativa de estos textos es posible detectar elementos centrales que parecen confirmar una posible, aunque parcial, lectura melodramática de los mismos. Antes que nada, el hogar adquiere un papel fundamental al convertirse en espacio cerrado y de protección frente a la amenaza militar que permea la esfera pública de la ciudad, pero también espacio “de las relaciones de sangre” (Vittorini 2020, 20) que garantiza cohesión familiar a pesar de las intimidaciones exteriores.

En este sentido, la película *El premio* (2011) –dirigida por Paula Markovitch¹¹– es paradigmática: la narración se centra de la historia de una madre y una hija que viven bajo falso nombre en una cabaña en la playa de San Clemente del Tuyú para esconderse de las patrullas militares. La angustia de la madre la lleva a convertir la clandestinidad en un verdadero insilio¹² doméstico: madre e

¹¹ Paula Markovitch (Buenos Aires, 1968) es una cineasta y escritora argentina, naturalizada mexicana, país donde vivió desde los 22 años. Hija de disidentes políticos, vivió junto a su familia la peculiar condición de exilio interno (o insilio) al país para escapar de la persecución militar, experiencia que constituye el núcleo de la película *El Premio*, galardonada con Oso de Plata a la mejor fotografía y a mejor diseño de producción en el Festival de Cine de Berlín en 2012.

¹² “El insilio es lo contrario al exilio; es decir, una forma de irse sin moverse del sitio físico, o de quedarse sin en realidad estar. Es el encierro/destierro dentro de uno mismo” (Espinoza en Guzmán 2017), “es un encierro psicológico [...], inducido por el propio orden político y por supuesto, el económico, porque ese sistema amenaza, cierra las puertas y cercena las libertades individuales de los ciudadanos” (Andrade Quiroz 2019, 251).

hija se encierran en la cabaña rechazando cualquier contacto con el exterior. De tal manera, la casa se convierte en refugio salvífico de las protagonistas, único baluarte que se erige entre ellas y la amenaza del mundo externo, metafóricamente representada por las violentas ráfagas de viento que sacuden la cabaña y por la marea que infiltra desde las tablas del piso, a pesar de los intentos de la madre de taparlas.

El hogar desempeña un papel central también en otras dos películas – *Kamchatka* (2002) de Marcelo Piñeyro e *Infancia clandestina* (2012) de Benjamín Ávila¹³–, cuyas narraciones se desarrollan de manera casi total dentro de espacios domésticos cerrados, otra vez refugios contra el riesgo de la captura. Es dentro de estos hogares que los niños protagonistas arman su propia percepción de los acontecimientos históricos de la dictadura, muy a menudo filtrada por la mirada de los padres que intentan atenuar la dramaticidad de los hechos y salvaguardar una apariencia de ‘normalidad’ en la vida de sus hijos (un ejemplo es el hecho de que les permiten seguir atendiendo clases en la escuela, aunque bajo falsa identidad). Los afectos funcionan así como una especie de ‘amortiguador’ frente a la dura realidad externa al hogar, lo que vuelve todavía más dramáticas las escenas en la que esta ingresa de manera violenta en el entorno doméstico. En este sentido, la escena final de *Infancia clandestina* es ejemplar: la casa es allanada por los militares que secuestran a los padres y a la hermana menor del protagonista, mientras que a él lo llevan a casa de sus abuelos. La escena es enteramente contada a través de dibujos animados, que proporcionan

una representación de gran fuerza expresiva del terrorismo de Estado de la época, dando acceso, además, a los procesos psíquicos profundos del personaje, que conforman una suerte de reflexión subconsciente o intuitiva acerca de su historia, en relación con su identidad y la de su familia (Rocco 2019, 153).

A pesar del final, que al abrir una ventana hacia el subconsciente del protagonista niega una posible lectura melodramática, *Infancia clandestina* reelabora el contexto de la militancia de Montoneros a través de un enfoque marcadamente emocional centrado en las “emociones previas a lo que vino después” (Ávila en Chappuzeau 2018, 259), con un preciso objetivo de revisión histórica:

Siempre se construyó [la imagen de] la militancia [...] como asociada a la muerte, digamos. [...] Yo no la recuerdo de esta manera y no fue así. Y yo, de algún modo, lo que quería mostrar en realidad era que esa época estaba muy asociada a la vida,

¹³ Benjamín Ávila (Buenos Aires, 1972) es hijo de desaparecidos, empezó su carrera como fotógrafo y actor, para luego convertirse en director. *Infancia clandestina*, su ópera prima, fue galardonada con 10 Premios Sur.

y no a la muerte, porque en realidad tenía que ver con las creencias, con la fe. Nadie de los que estaban militando creía en ese momento [en] la muerte (Ávila en Chappuzeau 2018, 259).

A través del filtro emocional, marcadamente melodramático, Ávila construye la figura de un niño protagonista que no es receptor pasivo, víctima, de una clandestinidad impuesta, sino que se involucra en la militancia de los padres, aunque no por razones políticas, sino afectivas:

La película se presenta como revisión de la historia, en la que se reproduce un acontecimiento experimentado en el pasado y se recupera a través de la memoria colectiva, para resistir el discurso de victimización perpetua. Ávila confunde aquí la nostalgia del ex guerrillero con la posición de un niño para así provocar una resistencia contra las ganas sentimentalistas del público acerca de una identificación falsa con el niño-víctima (Chappuzeau 2018, 260).

La figura del niño-militante se opone de manera directa a la del niño-víctima, central en cambio en *Kamchatka* de Piñeyro, película en la que el director “confunde el trauma de la ausencia con la intervención de un sueño en un fuera de tiempo y lugar” (Chappuzeau 2018, 258) al poner en escena mecanismos psíquicos a través de los cuales la ausencia de los padres es sustituida por los recuerdos de su presencia antes de la catástrofe. Recuerdos que, al adquirir tratos oníricos, se construyen enteramente en la dimensión emotiva.

Otro texto que arma su discurso acudiendo a los tópicos melodramáticos del hogar y de los afectos es la novela *La casa de los conejos* (2008) de Laura Alcoba¹⁴. El espacio doméstico, señalado de manera directa ya desde el título, es central en la obra: la narración enfoca la historia de Laura, una niña de ocho años, y de su madre, obligadas a vivir en clandestinidad tras la captura del padre. Las dos encuentran refugio en la casa de un joven matrimonio que las acoge y que proporciona a la madre un cuarto escondido para seguir con su actividad de impresión del periódico *Evita Montonera*. En la novela, la casa se configura como un microcosmos autónomo, extremadamente poblado (la casa funciona como célula local de Montoneros en la ciudad de La Plata), con normas intransigentes de conducta encarnadas en la figura de la madre de Laura. La mujer, de hecho, no perdona a su hija ninguna transgresión de estas normas, tanto que Laura, voz narradora de la novela, en varias ocasiones se las repite casi como si fuera mantras interiorizados. Como en el caso de la película de Ávila, la narración presenta a una

¹⁴ Laura Alcoba (La Plata 1968) es una escritora argentina naturalizada francesa. Hija de dos militantes montoneros, su padre fue detenido por el gobierno militar, mientras que la madre y la autora vivieron en clandestinidad, escondidas por la pareja Daniel Mariani y Diana Teruggi, hasta que en 1976 la madre decidió exiliarse en Francia, trayendo consigo a la autora.

niña que muestra una completa interiorización de los mandatos de la militancia debido al afecto que la vincula a la madre y al deseo de no decepcionarla.

La dimensión afectiva no surge entonces de la relación entre madre e hija (que parece más una relación entre un líder político y su subordinado), sino entre Laura y Diana, la joven dueña de la casa, a su vez madre de una niña de pocos meses. Al hacerse cargo de la tarea de cuidado de la protagonista, Diana se convierte en sustituto de la madre, que en contra permanece incesantemente comprometida con su actividad militante. También en este caso, como en *Infancia clandestina*, el énfasis puesto en la relación afectiva entre Laura y Diana (a quien la novela está dedicada) intensifica el efecto dramático del trágico epílogo: poco después de que Laura y su madre dejan la casa para exiliarse en Francia un compañero de militancia delata bajo tortura la ubicación del lugar, que es allanado por los militares. En el enfrentamiento fallecen todos los habitantes, Diana incluida, su niña es apropiada y sigue todavía desaparecida¹⁵.

Sin embargo, aunque los textos mencionados articulen en sus narraciones temáticas potencialmente melodramáticas, sería difícil interpretarlos como ejemplos de concreción textual del modo melodramático: el modo testimonial sigue siendo el prisma hermenéutico privilegiado para acceder a los significados más profundos de los textos, que, más allá de la representación de las relaciones intergeneracionales de carácter afectivo, enfocan su discurso en la voluntad de los autores y directores de brindar un testimonio de primer grado de su propia experiencia y al mismo de hacerse cargo de una palabra capaz de aproximarse a lo impensable y de entregar consistencia ontológica a los que el terrorismo de Estado quiso aniquilar.

La perspectiva melodramática resulta sin embargo eficaz al analizar otros dos textos pertenecientes al corpus de HIJOS, aunque por razones y con intensidad diferentes. Ambas novelas, se trata de narraciones que de alguna manera desequilibran la relación de subordinación del modo melodramático con respecto a lo testimonial: en el primer caso – *Magdalufi* (2018) de Verónica Sánchez Viamonte¹⁶ – nivelando la relación entre los dos, que ingresan en el texto de manera ‘democrática’; mientras que en el segundo – *Una muchacha muy bella* (2013)

¹⁵ Clara Anahí, hija de la pareja Mariani-Teruggi y nieta de Chicha Mariani (una de las fundadoras de Abuelas de Plaza de Mayo), sigue desaparecida. La casa donde estuvo Alcoba, y donde Diana Teruggi fue asesinada y Clara Anahí apropiada, hoy en día es un espacio de memoria gestionado por una asociación que en su nombre hace homenaje a la niña. Para más información: <http://asociacionanahi.org.ar/casa/>.

¹⁶ Verónica Sánchez Viamonte (La Plata 1974) es arquitecta y docente de la cátedra de Historia de la Universidad Nacional de La Plata. Hija de desaparecidos, *Magdalufi* es su primera novela.

de Julián López¹⁷ – el modo melodramático funciona como matriz principal, sin por eso expulsar del texto elementos típicamente testimoniales.

Magdalufi es una novela enteramente construida a través de la superposición no cronológica de fragmentos textuales en los que Sánchez Viamonte relata episodios de su infancia, adolescencia y madurez. Un verdadero “mosaico de recuerdos” (Cantoni 2021b, 239), cuyo mínimo común denominador es el énfasis que la autora pone en la dimensión afectiva que vincula a los miembros de su familia, a pesar de la desaparición de sus padres. En este sentido la cifra fundamental de la novela debe ser buscada en la coexistencia ‘democrática’ entre rasgos melodramáticos y testimoniales: *Magdalufi* pone en escena el testimonio de afectos que permanecen no después, sino a pesar de la pérdida, la falta y el trauma. La fuerte carga melodramática del texto se vuelve evidente en la elección de la autora de superponer fragmentos dedicados a su infancia – vivida con los abuelos, verdaderos sustitutos de las figuras paternas para la autora y su hermana, y además capaces de volver la “catástrofe de sentido” (Gatti 2011) de la desaparición comprensible para las niñas al desplazarla de manera lúdica – con otros que enfocan su vida adulta de madre que tiene que explicar lo que pasó a su familia a su hija de cinco años de edad a través de los mismos desplazamientos lúdicos y haciendo hincapié no tanto en la racionalidad de una explicación histórica de lo que pasó, sino en la dimensión íntima y emocional de las relaciones de afecto entre las diferentes generaciones de la familia.

El énfasis puesto en los vínculos de sangre llega a su cumbre en una de las escenas más emocionales de la novela, en la que Emilia (la hija de la protagonista) encuentra una carta escrita por la madre de Sánchez Viamonte antes de su desaparición y destinada a su propia madre. Al leer la carta, Emilia – última en un linaje familiar femenino que vincula a cuatro generaciones de mujeres – se hace cargo de la voz de su abuela desaparecida y cierra el proceso de transmisión intergeneracional tanto de la memoria, como – y sobre todo – del afecto que une a las mujeres de la familia. Más aún, la carta no menciona en ningún momento las contingencias históricas de la dictadura o de la militancia de los padres (a las que Sánchez Viamonte nunca se refiere de manera directa en la novela), sino que contiene instrucciones que la madre de la protagonista entrega a su propia madre para que la mujer sepa cómo cuidar a sus dos nietas:

Levanté la vista del libro, y la vi acercarse a mí. Mientras caminaba se recogía el pelo desprolijamente sin soltar el papel amarillento que llevaba en la mano izquierda. Emi se sentó a mi lado en el sillón, me abrazó y luego leyó:

¹⁷ Julián López (Buenos Aires 1965) es un escritor argentino. Empezó su carrera en 2004 con la publicación del poemario *Bienamado*, para luego participar en diferentes antologías poéticas. *Una muchacha muy bella* es su primera novela, seguida en 2018 por *La ilusión de los mamíferos*.

“Les mando los juguetes que más les gustan; al mono hay que coserle un brazo ya que no pude hacerlo antes, a la muñeca que habla le sacamos las pilas porque nos volvía locos, y vero duerme abrazada al payasito. Las dos se acuestan temprano, dan un poco de vueltas pero si se quedan con ellas se duermen (son bastante mimosas). Puse toda la ropa que me entró en las valijas, acá no quedó casi nada. En lo posible traten de que los fines de semana vean a la otra abuela y díganles que en cuanto podamos vamos a volver. Lamento no poder escribir más líneas, no se preocupen, va a salir todo bien” (Sánchez Viamonte 2018, 147).

Esta escena es quizás la mejor muestra de cómo la vertiente melodramática y aquella testimonial encuentran en la novela una síntesis a través de la cual ambas se alimentan de manera recíproca: *Magdalufi* es al mismo tiempo un melodrama testimonial y un testimonio melodramático.

Con respecto a la co-presencia democrática de los dos modos en *Magdalufi*, la novela de exordio de Julián López –*Una muchacha muy bella* (2013)– se opone a la mayoría de las narraciones de HIJOS –caracterizadas por la primacía del modo testimonial con respecto a lo melodramático– al presentar un entramado que se articula a partir de las ya cartografiadas características melodramáticas detectables en todo el corpus (especialmente el énfasis en los vínculos y los afectos familiares), a las que López que ‘subordina’ la componente testimonial de la novela.

También en este caso la fuerte carga melodramática del texto surge de la elección de López de narrar la historia de una infancia, aunque no su propia infancia,¹⁸ y por ende de adoptar una perspectiva infantil que, otra vez, filtra la narración por el prisma del amor familiar, en este caso entre un hijo y su madre. Así, la novela cuenta de los dos a mediados de 1975, y como en otros casos termina con el secuestro y la desaparición de la mujer. La primera parte de la novela es una larga analepsis narrada por el hijo ya adulto, mientras que la segunda enfoca el presente (2012 circa).

La peculiaridad de la novela de López se encuentra precisamente en la elección de adoptar el punto de vista diegético de un niño de siete años (aunque reconstruido anacrónicamente a través del dispositivo narrativo de la analepsis): en este sentido “el confinamiento en el mundo infantil obliga a enfocar la experiencia desde el ámbito doméstico” (Logie 2016, 61). Tal como *Magdalufi*, *Una muchacha muy bella* focaliza la atención en el espacio físico, pero sobre todo afectivo, del hogar, aunque con una importante diferencia: si en la novela de Sánchez Viamonte los padres son ausentes – y su ausencia no se menciona, ni tampoco se explica –, en aquella de López la figura de la madre ‘habita’ la totalidad de la narración, a partir del mismo título. La historia contada por López se convierte así

¹⁸ López no es hijo de víctimas del terrorismo de Estado, sino uno de los que Logie define como “hijos afiliativos” (Logie 2016, 60), individuos coetáneos de los hijos de las víctimas y que comparten sus perspectivas ético-políticas.

en una elegía en memoria de la mujer (Perassi 2017, 371; Mandolessi 2019, 63), de la que no se rescata la acción político-militante, sino el papel de madre afectuosa, premurosa y amorosa:

Though the mother is disappeared because of her involvement with a militant group, she is never directly referred to in this way. Her political activities are alluded to, but never described. By downplaying this aspect of the mother's life, López chooses to focus on her relationship with her son (McGowan 2022, 39).

No se trata de una elección inconsciente: en la segunda parte de la novela la voz narradora del hijo adulto comenta de manera explícita su voluntad de no ser “el hijo de ese cuerpo en los días entre el secuestro y el final” (López 2013, 151). En este sentido, la elección narrativa de López parecería coincidir con la de Sánchez Viamonte, lo que significaría que también en *Una muchacha muy bella* los modos melodramático y testimonial coexistirían de manera democrática e igualitaria. Sin embargo, entre las dos novelas subsiste una diferencia sustancial: mientras en *Magdalufi* nunca se mencionan directa o indirectamente la militancia de los padres y su desaparición, ambas dejadas a la inferencia del lector, en *Una muchacha muy bella* López inserta un considerable número de alusiones al compromiso político de la madre, aunque los deja caer de manera sistemática:

La violencia creciente de los años setenta [...] se vislumbra en unos pocos incidentes narrados desde la perspectiva ingenua del niño: una amenaza de bomba que obliga a evacuar la escuela [...]; un tío que, contra su costumbre, un día llega con la cara seria y le pide que se retire a su habitación [...]; un convoy militar que pasa por la calle [...]. La militancia política de la madre queda envuelta en un cono de sombra [...], no vemos aquí armas, reuniones clandestinas ni nada que indique una vida fuera de lo normal (Reati 2017, 100).

Paradójicamente, la mención tan sólo aludida a las actividades políticas de la madre termina debilitando la carga testimonial del texto y favoreciendo aquella melodramática. En otros términos, si la inferencia que *Magdalufi* requiere al lector admite una doble lectura de la novela que puede seguir tanto la vertiente melodramática, como la testimonial, la rápida inserción de tópicos vinculados al campo temático testimonial, dejados inmediatamente al lado para enfocar otros pertenecientes al campo melodramático, hace que el lector no tenga que elegir cuál de las dos vertientes seguir, ya que la elección es tomada *a priori* por la perspectiva diegética del narrador. En este sentido en *Una muchacha muy bella* la lectura melodramática prevalece con respecto a aquella testimonial: la novela articula su discurso únicamente alrededor de la “afectividad de una memoria íntima y propia” (Perassi 2017, 372. La traducción es mía) intrínseca a la narración, hasta tal

punto que también los datos históricos y políticos terminan potenciando la carga emotiva del texto: “[...] justamente porque todos sabemos que a esa muchacha muy bella le queda poco tiempo, cada miniatura cotidiana [...] se va presentando con belleza delicada” (Logie 2016, 63-64).

Esto no significa que el narrador no presente a la madre en términos de víctima, sólo que no como víctima de la violencia militar. El campo temático al que López acude es, otra vez, aquello melodramático: la madre es víctima de la pasión amorosa que la lleva a tener un hijo con un hombre que deja a ambos antes del comienzo de la narración, obligándola a criar el hijo sola: “pero no es difícil suponer que de ser una muchacha muy bella, enamorada de un hombre increíblemente apuesto que le proponía romance perpetuo, a convertirse en una madre abandonada hay un largo trecho” (López 2013, 16). La condición de mujer abandonada es además la razón que empuja madre e hijo a establecer un estrecho vínculo afectivo con Elvia, su vecina, una mujer mayor y un poco excéntrica, que comparte con la madre el hecho de haber sido abandonada por el marido. Aunque en un primer momento las dos mujeres tienen alguna fricción después de que la madre crítica el apego de Elvira a su perrita Ñata, la reacción de la vecina, que empieza a llorar, deja expuesta su profunda soledad. La reacción de llanto de la vecina “[...] hizo que Elvira se hiciera parte de nuestra familia y que Ñata y sus ojos de Niágara... fuese una más de nosotros. También hizo que mi madre y yo adoptáramos en pleno acuerdo tácito a esa familia vecina que solía parecernos tan tierna como ridícula y solidaria” (López 2013, 84).

Durante la narración el nuevo núcleo familiar comparte comidas, fiestas y momentos de diversión hasta forjar una relación tan estrecha que, tras la desaparición de la madre, Elvira será la tutora del protagonista. En la última parte de la novela, la mujer –ya anciana y enferma– es el único vínculo afectivo del protagonista, que cada día la visita para acompañarla en sus últimos momentos y, sobre todo, para darle la sepultura que fue negada a su propia madre: “Elvira se va a morir y voy a estar ahí para acompañarla, para poder verla, para dársela a la tierra o para dársela al fuego” (López 2013, 147).

Elvira se configura entonces como sustituto de la madre, así como lo eran los abuelos en *Magdalufi*. Sin embargo, y para evidenciar otra vez la eficacia de una lectura melodramática de las dos novelas, el vínculo entre el protagonista y su vecina no será tan sólido como aquello de Verónica con sus abuelos: las relaciones de sangre siguen siendo un factor imprescindible para estos hijos sin padres. El protagonista de *Una muchacha muy bella* nunca podrá encontrar un verdadero sustituto de la madre – en efecto “lo que queda insustituible de la madre es la prueba de que en nuestro tiempo todavía puede existir un cuidado que no sea anónimo” (Recalcati 2015, 17¹⁹), ya que “a la Ley del Universal el cuidado materno

¹⁹ Todas las traducciones de las citas de Recalcati son mías.

contrapone el particular como irreducible, [...] [frente] al descuido de la vida atareada [...] hace existir una atención que valora las singularidades de la vida” (Recalcati 2015, 77) –, nunca encontrará otros brazos que lo acojan así como lo hicieron los de su madre en una de las escenas más emocionales de la novela:

Salí corriendo para abrir la puerta porque quería conocer a la hermana de nuestra vecina, y sobre todo ver a los teros sin alas, pero mi madre me retuvo antes de que pudiera salir de la cocina. Con el dedo índice en la boca me indicó silencio y sonriendo pícaro me llevó hasta la puerta para quedarnos cerca y poder escuchar qué hablaban las hermanas. Mi madre se sentó en el suelo y apoyó la espalda contra la puerta, en una coreografía muda, lenta, hermosa. Yo me quedé mirándola y ella estiró uno de los brazos invitándome a sentarme en el hueco que dejaban sus piernas, apoyar mi espalda en su pecho y mi nuca en el espacio entre su cuello y su hombro.

Traté de comportarme, de respetar al pie de la letra mi parte en la coreografía, de ser plástico y natural y desenrollarme de mí para enrollarme en ella como un partenaire experto que trabaja prolijo para que se luzca su *prima donna*. Cada hueso de cada falange de mi mano, la pelvis en la cadera, los tobillos, la solidez móvil de mis pies y finalmente mis isquiones: no sé si estuve a la altura de Nureyev o de Astaire, pero sé que fui eficaz, que llegué entero y gracioso a ese regazo prometido. Sentado en el hueco de mi madre, abrazado por las piernas de esa muchacha bella, acariciado por sus manos de piel de habas, a merced del aroma dulce y lábil de su pelo negro, tan cerca de la piel pavorosamente húmeda y sugerente de su cuello y, sobre todo, en la ocasión inaudita de hacer algo indebido, algo que mi madre en funciones hubiera objetado: escuchar detrás de la puerta no se hace.

De eso no creo recordar nada, pero del momento tengo una memoria única acerca de la calidez, la liviandad y la cercanía de un cuerpo palpitante. Creo que tuve claro que debía relajarme lo suficiente para que sucediera y a la vez registrar la escena a la perfección para poder atesorarla, para, llegado el caso, contármela a mí mismo en los momentos en que la incredulidad arrecia.

No me animé a abrir la boca pero no podía contener la ansiedad por preguntarle si ella sentía lo mismo, si mi cuerpo también irradiaba, si le transmitía calor, si yo estaba tan vivo como ella. Pero no me animé a abrir la boca por temor a que mi pregunta hiciera apurar el tiempo de ese abrazo y lo disolviera mi ansiedad por saber qué tan vivo estaba. ¿Cuánto duró ese abrazo inigualable y cómo retomamos los pasos del baile ordinario en el devenir del día? (López 2013, 114-115).

Conclusiones

El recorrido armado en este artículo tuvo como objetivo visibilizar los mecanismos típicos del modo melodramático que articulan unas tantas narraciones que suelen ser interpretadas bajo la perspectiva testimonial. Con esto no se quiere rechazar este segundo tipo de lectura, sino matizarlo y

problematizarlo para abrir las mallas de narraciones que exceden de categorías demasiado fijas y rehúsan cualquier síntesis hermenéutica. En este sentido, considerar el testimonio y el melodrama en términos de modos literarios – y no géneros – habilita un posicionamiento crítico que se coloca a medio camino entre las dos perspectivas, buscando señales de ambas en las multifacéticas narraciones de HIJOS.

Sin embargo, se trata tan sólo de un primer paso en un recorrido que queda abierto a la búsqueda de difuminaciones e hibridaciones de las matrices modales tanto en obras ya ‘canónicas’, como en nuevos aportes a este corpus, que hasta el día de hoy sigue abierto y extremadamente productivo.

La esperanza es que lo que se ha planteado aquí pueda resultar útil para futuros estudios que sigan desmontando taxonomías quizás demasiado fijas, que se interesen en desarticular categorías hermenéuticas y epistemológicas hegemónicas para abrir nuevos horizontes de análisis, instalando la mirada en las intersecciones más que en las diferencias.

Bibliografía

- Achúgar, Hugo. 2002. “Historias paralelas/ejemplares: la historia y la voz del otro”. En *La voz del otro*, coordinado por John Beverly y Hugo Achúgar, 61-83. Guatemala: Ediciones Papiro.
- Ahmed, Sara. 2015. *La política cultural de las emociones*. Ciudad de México: Programa Universitario de Estudios de Género de la UNAM.
- Alcoba, Laura. 2008. *La casa de los conejos*. Buenos Aires: Edhasa.
- Andrade Quiroz, Francia. 2019. “Insilio e inxilio, otras formas de vivir en Venezuela”. *Democrazia e Sicurezza – Democracy and Security Review* IX(1): 245-264.
- Ávila, Benjamin, director. 2012. *Infancia clandestina*. Pyramide International. 112 min.
- Barbero, Jesús Martín. 1998. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Bogotá: Convenio Andrés Bello-Gustavo Gili.
- — —. 1992. *Televisión y melodrama*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Basile, Teresa. 2019. *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*. Córdoba: Eduvim.
- Blejmar, Jordana. 2015. “Una colección afectiva de la ausencia”. En *Pretérito Indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*, coordinado por Cecilia Macón y Mariela Solana, 275-286. Buenos Aires: Título.
- Bonaldi, Pablo. 2006. “Hijos de desaparecidos. Entre la construcción de la política y la construcción de la memoria”. En *El pasado en el futuro: los movimientos*

- juveniles*, coordinado por Elizabeth Jelin y Diego Sempol, 143-184. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Brooks, Peter. 1976. *The Melodramatic Imagination*. New Heaven: Yale University Press.
- Cantoni, Federico. 2021a. "Figli mutanti. La narrativa degli *hijos* argentinos e il caso di Félix Bruzzone". En *Normal People. Gender e generazioni in transito tra letteratura e media*, coordinando por Fabio Vittorini y Federico Bortolini, 75-92. Bologna: Pàtron.
- — —. 2021b. "Fragmentos de un recuerdo amoroso. Infancia, memoria y afectos en *Magdalufi* de Verónica Sánchez Viamonte". *Orillas* 10: 231-251.
- Ceserani, Remo. 1999. *Guida allo studio della letteratura*. Roma: Laterza.
- Chappuzeau, Bernhard. 2018. "Melodrama y reelaboración del pasado: la memoria de la dictadura militar en el cine argentino coproducido con España". *Bulletin of Spanish Visual Studies* 2(2): 241-266.
- Chiani, Miriam y Silvina Sánchez. 2020. "Prójimos". En *Voces de la violencia: Avatares del testimonio en el Cono Sur*, coordinado por Teresa Basile y Miriam Chiani, 349-383. La Plata: UNLP.
- Concha, Jaime. 1978. "Testimonios de la lucha antifascista". *Araucaria* 4: 129-146
- Cueto Rúa, Santiago. 2010. "HIJOS de víctimas del terrorismo de Estado. Justicia, identidad y memoria en el movimiento de derechos humanos en Argentina, 1995-2008". *Historia crítica* 40: 122-145.
- Daona, Victoria. 2017. "Las voces de los/as hijos/as de desaparecidos/as en Argentina: un género". *El Taco en la Brea* 6: 37-55.
- Elsaesser, Thomas. 1972. "Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama". *Monogram* 4: 2-15.
- Gallardo, Milena y Karen Saban. 2021. "Búsquedas estéticas para el afecto y la desafección. La memoria de hijos de sobrevivientes y desaparecidos en Chile y Argentina". *Acta Poética* 42(1): 13-42.
- Gatti, Gabriel. 2011. *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido de los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires: Prometeo.
- Gerould, Daniel. 1991. "Russian Formalist Theories of Melodrama". En *Imitations of Life: A Reader on Film & Television Melodrama*, coordinado por Marcia Landy, 118-134. Detroit: Wayne State University Press.
- Gledhill, Christine y Linda Williams, ed. 2018. *Melodrama Unbound: Across History, Media and National Cultures*. Nueva York: Columbia University Press.
- Guzmán, Ivonne. 2017. "El insilio nace de la ansiedad". *El Comercio*, 08/04/2017. <https://www.elcomercio.com/tendencias/sociedad/insilio-nace-ansiedad-sociedad-opinion.html>.

- Herlinghaus, Hermann. 2000. "Hacia una hermenéutica de la comunicación. Narraciones anacrónicas de la modernidad en América Latina". *Diálogos de la Comunicación* 59-60: 281-291.
- — —. 2002. *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Jelin, Elizabeth. 2010. *Pan y afectos. La transformación de las familias*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Logie, Ilse. 2016. "Una muchacha muy bella de Julián López, o el gesto reparador de la escritura". *Acta Literaria* 52: 59-79.
- López, Julián. 2013. *Una muchacha muy bella*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Mandolessi, Silvana. 2019. "Escribir (contra) el trauma: elegía y memoria en *Una muchacha muy bella* (2013), de Julián López". *Bulletin of Contemporary Hispanic Studies* 1(1): 61-74.
- Markovitch, Paula, directora. 2011. *El premio*. Kung Works. 115 min.
- McGowan, Michelle. 2022. "Julián López's *Una muchacha muy bella*: breaking the autofictional pact and re-configuring remembering". *Romance Notes* 62(1): 31-41.
- Nagi-Zekmi, Silvia. 2002. "¿Testimonio o ficción?". *Ciberletras* 5. <https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v05/nagy.html>
- Perassi, Emilia. 2017. "Testimonianza e genealogía: Marta Dillon, Sebastian Hacer, Julián López". En *Letteratura di testimonianza in America Latina*, coordinando por Emilia Perassi y Laura Scarabelli, 365-385. Milano: Mimesis.
- — —. 2013. "Testis, superstes, testimonium: colectivizar memoria: la literatura italiana y la dictadura argentina". *Confluencia* 29(1): 23-32.
- Piñeyro, Marcelo, director. 2002. *Kamchatka*. Buena Vista International. 105 min.
- Pizarro Cortés, Carolina. 2017. "Formas narrativas del testimonio". En *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en Chile*, coordinando por Laura Scarabelli y Serena Cappellini, 23-42. Milano: Ledizioni.
- Prada Oropeza, Renato. 1989. "El discurso-testimonio". *Semiosis* 22-23: 437-460.
- Prividera, Nicolás. 2009. "Plan de evasión". <http://haciaelbicentenario.blogspot.com/2009/05/plan-de-evasion.html>
- Rama, Ángel. 1984. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte.
- Reati, Fernando. 2017. "Memoria de los hijos de desaparecidos: una autoficción ficticia en *Una muchacha muy bella*". *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en Argentina*, coordinado por Emilia Perassi y Giuliana Calabrese, 99-112. Milano: Ledizioni.
- Recalcati, Massimo. 2015. *Le mani della madre. Desiderio, fantasmi ed eredità del materno*. Milano: Feltrinelli.
- Rocco, Alessandro. 2019. "Cine y memoria de la dictadura en Argentina: la condición de la infancia y su mirada en el film *Infancia clandestina*". *Altre*

- Modernità* número especial "Literatura y derechos humanos. Nuevas violencias, nuevas resistencias": 145-157.
- Rodríguez, Samanta, y Emiliano Tavernini. 2020. "Introducción Al Dossier: Literaturas, Memorias, Testimonios". *Aletheia* 11(21). <https://doi.org/10.24215/18533701e063>.
- Sadler, Darlene, ed. 2009. *Latin American Melodrama: Passion, Pathos, and Entertainment*. Chicago: University of Illinois Press.
- Salinas Muñoz, Claudio. 2015. *La modernidad sucia. Melodrama y experiencia en el cine argentino y colombiano de fin de siglo*. Santiago de Chile: Ceibo.
- Sánchez Viamonte, Verónica. 2018. *Magdalufi*. La Plata: EME.
- Santos Herceg, José. 2019. *Lugares espectrales Topología testimonial de la prisión política en Chile*. Santiago de Chile: Editorial USACH.
- Sarlo, Beatriz. 1985. *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- — —. 2005. *Tiempo pasado. Cultura de la Memoria y Giro Subjetivo*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Scarabelli, Laura. 2017. "La voce e il testimone". En *Letteratura di testimonianza in America Latina*, coordinando por Emilia Perassi y Laura Scarabelli, 387-391. Milano: Mimesis.
- Singer, Ben. 2001. *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and its Context*. Nueva York: Columbia University Press.
- Sommer, Doris. 2004. *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Vittorini, Fabio. 2020. *Melodramma. Un percorso intermediale tra teatro, romanzo, cinema e serie tv*. Bologna: Pàtron.
- Williams, Linda, ed. 1994. *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Federico Cantoni

Es doctor en Visual & Media Studies por la Universidad IULM de Milán. Especializado en literatura hispanoamericana, con especial atención al escenario contemporáneo del Cono Sur (Argentina y Chile), sus principales intereses de investigación son el estudio de las relaciones entre narración, memoria y procesos de formación de la identidad en escenarios postdictatoriales y las relaciones entre literatura testimonial y modos narrativos no miméticos. Es autor del volumen *HIJOS argentini. Trame intergenerazionali e percorsi identitari* (Pátron, 2023) y de numerosos artículos científicos.

Contacto: federico.cantoni@unimi.it

Recibido: 07/08/2023
Aceptado: 27/10/2023