

## NARRACIONES IMPOSIBLES Y CADAVÉRICAS: LAS ALEGORÍAS DE LA DERROTA EN *HASTA QUE MUERAS* (2019), DE RAQUEL ROBLES

ROCÍO SIMÓN MORA

<https://orcid.org/0000-0002-8025-2683>

[marsim03@ucm.es](mailto:marsim03@ucm.es)

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

**Resumen:** Esta propuesta analiza la novela postdictatorial *Hasta que mueras* (2019), de la argentina Raquel Robles, a través de las teorías expuestas por Idelber Avelar en su obra *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo* (2000). El objetivo principal es comprender en qué medida el duelo por el desamor y por la derrota de la dictadura se superponen y dan lugar a obras que tratan de nombrar lo indecible a través de una especie de *narrar-imposible*, y que son escritas desde lo cadavérico y los espacios repletos de restos. En este sentido, los procedimientos metonímicos de la alegoría se revelan como mecanismos para afrontar el trauma por parte de los personajes, dando lugar a relatos que se cuestionan a sí mismos y que, a su vez, proponen la textualidad como el camino para la superación.

**Palabras clave:** Alegorías de la derrota, Duelo, Amor, Dictadura argentina, Memoria.

**Abstract:** This essay analyses *Hasta que mueras* (2019), a postdictatorial novel by the Argentinian author Raquel Robles, drawing on Idelber Avelar's theories on mourning and postdictatorial fiction in *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo de duelo* (2000). My aim is to explore how the grief of heartbreak and the demise of dictatorship are superposed in Robles' work, leading to novels which attempt to address the ineffable through a form of "impossible narration", and call on the macabre and burial spaces. In this context, metonymic processes are revealed as an expressive tool with which Robles unravels her characters' traumas, and textuality appears as a coping mechanism.

**Keywords:** Defeat's allegories, Grieve, Love, Argentinian dictatorship, Memory.

—Imposible. Está la marca. La nuestra y la de ellos. Demasiados cadáveres allá, contra uno solito aquí.  
 —Estás loco. Los de allá no son tuyos.  
 —Como si lo fueran. Todos somos responsables. Escarban y sacan cadáveres de todas partes, de debajo de las piedras. Es intolerable. Es una ciudad construida sobre cadáveres, un país de desaparecidos. No hay vuelta posible.  
 —Escapar.

*Novela negra con argentinos* (1992), Luisa Valenzuela

## 1. Introducción: la lengua de la pérdida

La pérdida es un lugar incómodo para la escritura: las palabras son, con frecuencia, incapaces de sustituir al objeto que nos abandona. Con manos de mendigo, vaciadas, anhelantes, el abandonado trata de dar forma a las ruinas de lo que es y no es ya un cuerpo, una casa, un proyecto o un ideal. El recuerdo del sujeto amado trata de atraparse o comprenderse mediante la palabra. Entender que la memoria está mediatizada por la afectividad es crucial para comprender el lugar de enunciación de las obras que forman parte del corpus de la literatura postdictatorial o de hijos, como es el caso de *Hasta que mueras* (2019), de la argentina Raquel Robles, la cual analizaremos en este estudio. En este sentido, Ana Casas señala que estas obras «exploran los límites del lenguaje al referir, y tratar de expresar, el padecimiento» (2016: 140). En otras palabras, los narradores y personajes que se encuentran en este tipo de textos tratan de romper con la cúpula creada por los límites de la palabra, una palabra que deja de nombrar realidades ordinarias.

La memoria puede concebirse como el engranaje principal que vertebra el trauma y el posterior duelo. El dolor de la pérdida se articula siempre en torno hacia el pasado: el Yo se descompone en tanto que recuerda la antigua presencia del Otro, en tanto que conoce un pasado previo al cambio de estatus de la realidad. Me veo inmerso el camino del duelo en la medida en que conozco el tiempo anterior a él. Recorro a la palabra en el presente para rescatar las textualidades del pasado. Y, sin embargo, cuando el Otro abandona al sujeto, el quiebre de la estructura usual de la realidad, de la vida anterior a la violencia provoca una especie de mutismo, un habla que se interrumpe y atropella a sí misma, buscando la forma de señalar la fractura.

El argumento de la novela de Robles gira en torno a la labor de escritura de un texto encargado por Rita, quien le pide al narrador que escriba un libro sobre la historia de su hija

Nadia: «un libro que explicara, que ayudara a entender, un libro que las consolara a las dos de tantas desgracias» (Robles, 2019: 17). La composición de ese texto se realiza a través de los testimonios de Nadia, que ha asesinado a 36 hombres que fueron cómplices de la dictadura, motivo por el que está encarcelada, y la propia Rita. A partir de este momento, la narración alternará la voz del protagonista, abordando el proceso de elaboración del texto, junto con fragmentos de informes forenses, desgajando así la manera en que se produjeron los asesinatos y sus motivaciones, así como el pasado de los tres personajes y las relaciones que se fraguan entre ellos. De este modo, se pone en cuestión la legitimidad de la venganza y se realiza una crítica a la impunidad de los responsables de la violencia dictatorial.

En un estudio que propone un modelo ético de acercamiento a la narración de experiencias traumáticas desde las ciencias sociales, Juan Pablo Aranguren apunta la dificultad, por parte de las víctimas, del trasvase de la experiencia a la palabra. La propia situación de quiebre es la que impulsa la necesidad de testimonio y, a su vez, la imposibilidad de su verbalización:

Los límites de posibilidad y de enunciabilidad estarían dados, por lo tanto, por esta situación de quiebre y, en consecuencia, en los diferentes enunciados y narraciones, testimonios escritos, biografías e historias de vida u otras situaciones en las que distintas personas planteen su interés o necesidad de “contar su historia”, el investigador se hallará ante silencios, huecos y vacíos (Aranguren, 2008: 22).

Esta reflexión da cuenta de cómo la ruptura de la realidad tal y como la conocemos desenaja los paradigmas a través de los cuales los sujetos conciben la realidad mediante el lenguaje o discurso, como se refleja en la obra de Robles. Asimismo, señala Aranguren, existe una relación entre las «formas de “acceso” al pasado y los estatutos de verdad» (2008: 22), lo que implicaría que la relación con una memoria llena de silencios da lugar a un relato más fragmentado, ruinoso. ¿Qué sucede cuando los recuerdos de esta violencia son parcialmente imaginados, recreados? Los huecos que se encuentran en ese relato del pasado se van a trasladar a la escritura, también llena de agujeros y contradicciones. Marianne Hirsch señala, en *Family frames: photography, narrative and memory*, lo siguiente:

Postmemory is a powerful and very particular form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not through recollection but through and imaginative investment and creation. This is not to say that memory itself is unmediated, but that it is more directly connected to the past. Postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated (Hirsch, 1997: 22).

Han corrido ríos de tinta sobre la ‘posmemoria’ como un concepto operativo para leer los relatos postdictatoriales. La denominación propuesta por Hirsch (1997) vendría a aludir a ese archivo memorialístico que una segunda generación hereda y, en parte, ‘imagina’. Sin haber vivido los recuerdos que forman parte de este pasado, la existencia de estos individuos ‘hijos de’ se ve cruzada por el pasado de sus familiares, como le sucede al personaje de Nadia. La manera en que esas narrativas ‘dominan’ a los sujetos nacidos después del hecho traumático transforma, necesariamente, la relación que tienen con la propia memoria. Por ello, estas escrituras necesitan de un lenguaje nuevo que les ayude a referirse al hecho traumático con palabras que recojan los restos de ese pasado y rellenen los huecos de lo indecible, como señala Nelly Richard en *Residuos y metáforas*: «Son lo que excede y desborda la síntesis explicativa de una razón que busca parchar los huecos de lo ininteligible o de lo irrepresentable» (1998: 78).

Un camino para este lenguaje que persigue traducir aquello que se desborda podría ser el de la alegoría, como plantea Idelber Avelar en *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo* (2000). A través de los conceptos desarrollados por Avelar, este trabajo analizará el diálogo entre la experiencia del fracaso del amor con la derrota de la dictadura argentina en *Hasta que mueras*. Para ello, interesarán las ideas de la ‘imposibilidad de narrar’ y lo ‘cadavérico’, como reflejo de la recurrente fractura entre el trauma y la palabra en las ficciones postdictatoriales. De esta forma, se observará cómo el carácter metonímico de la alegoría, según la define Avelar, puede ser clave operativa para leer la obra de Robles. Se reflexionará sobre cómo la posmemoria se traduce en el presente en forma de desechos que transforman el lenguaje y lo vuelven alegórico —en términos de Avelar—, y la medida en que el desamor —y, a su vez, la pérdida— se constituye en sí como una alegoría de la derrota sociopolítica, la cual trasciende la experiencia individual. Si los afectos frustrados son una forma de remitir a la catástrofe colectiva, puede decirse que esta novela se configura como un Eros-Tánatos que denuncia la violencia producida en la dictadura, así como la posterior impunidad de torturadores, asesinos, etcétera.

## 2. El *narrar-imposible*

En *Diario de duelo*, Roland Barthes escribía, tras la muerte de su madre: «ella no ha sido “todo” para mí. Si no, yo no habría escrito *obra*. Desde que la cuidé, desde hace seis meses, efectivamente, ella era “todo” para mí, y olvidé completamente que había escrito. Yo era perdidamente para ella. *Antes, ella se hacía transparente para que yo pudiese escribir*» (2009: 26. La segunda cursiva es mía). En el momento en que la madre vuelve a hacerse transparente, el autor vuelve a ser capaz de la escritura. De nuevo, es en esa relación con el pasado que deja restos en el presente donde se componen las narraciones de duelo. Los sujetos que abandonan al Yo dejan de ser visibles, pero su transparencia es capaz de marcar la realidad, en lugar de suponer un borrado de estos.

Avelar (2000) señala que el funcionamiento de la memoria se puede equiparar a dos procedimientos retóricos: la metáfora y la metonimia<sup>1</sup>. Así, la memoria que promueve la lógica capitalista se corresponde con la metáfora, aquella que ‘sustituye’ lo viejo por lo nuevo sin un residuo que permita rastrear un pasado anterior; es decir, en ella se produce una «operación sustitutiva sin restos» (Avelar, 2000: 14). Por el contrario, en la memoria metonímica, el objeto recordado tolera la presencia de las huellas de un origen. La alegoría se vincula a lo metonímico, de lo que se deduce que el lenguaje de la derrota es alegórico y se encarga de decir lo indecible: «los índices del fracaso pasado interpelan al presente en condición de alegoría» (Avelar, 2000: 15).

Raquel Robles prelude su novela *Hasta que mueras* con la siguiente dedicatoria: «Al desamor, que me enseñó a hablar la lengua de la derrota» (2019: 11). Este paratexto es revelador porque condensa dos ideas: la existencia de un lenguaje vinculado a la narración del fracaso y el desamor como un correlato íntimo de una derrota a mayor escala. Por ello, cabe pensar que los relatos de desamor funcionan, en esta obra, como alegorías de la derrota en tanto que mantienen una relación metonímica con la derrota de la dictadura: son ‘restos’ y no ‘sustitutos’.

De este modo, nos encontramos con una novela que aborda lo general desde lo particular, la parte por el todo: no se persigue el análisis total de la realidad argentina a través de la literatura, sino que se sugiere el quiebre de una sociedad mediante la selección de algunos archivos memorialísticos —en este caso, ficcionales— que la componen, encarnados en personajes que padecen, sufren y que, sobre todo, se relacionan entre sí. En ese tejido

---

<sup>1</sup> Esta teoría nace de la unión entre el psicoanálisis de Freud y las teorías benjaminianas sobre el carácter alegórico de la memoria (Dema, 2021: 16).

Rocío Simón Mora (2023): «Narraciones imposibles y cadavéricas: Las alegorías de la derrota en *hasta que mueras* (2019), de Raquel Robles», *Cuadernos de Aleph*, 16, pp. 97-109.

interrelacional se revela una desazón compartida y una imposibilidad de apresar las posibilidades lingüísticas de la violencia, que expanden cualquier significante.

Así, la narración alegórica de *Hasta que mueras* sería una forma de construir un camino para el duelo por los desaparecidos, los asesinados y los olvidados; como señala Fernando Reati, una manera de «enterrar [...] los espectros de una vez por todas» (2013: 82), es decir, una suerte de escritura terapéutica. No obstante, el entierro de los espectros no implica su desaparición, sino que viene a referirse el cierre del sufrimiento postraumático. Contra el olvido, Avelar (2000) propone el duelo como el elemento que permite un recordar activo que se resiste a la sustitución, en contra de las formas de representación que caen en la lógica metafórica del mercado.

Frente al instante aislado del trauma, que pertenece al pasado hacia el que los sujetos dirigen la mirada, el duelo es un proceso durativo instalado en el presente, el único capaz de impulsar la narración, ya que se basa, por definición, en la reescritura de una realidad tras su ruptura. El duelo sería entonces la «resistencia a la metáfora no simplemente como una fase transitoria y al fin superable del trabajo de duelo, sino como el *locus* mismo en el que el duelo se convierte en una práctica afirmativa» (Avelar, 2000: 283), o lo que es lo mismo: el duelo está ligado al ensanchamiento del lenguaje, al propio proceso de escritura como correlato de la refundación de una realidad en la que el individuo pueda estar en paz con su pasado.

Si bien Pablo Dema señalaba la obra de Avelar (2000) como una posibilidad para leer la obra de Raquel Robles (2021: 16), este trabajo pretende hacer hincapié en cómo la articulación del duelo, de manera simultánea y contradictoria, revela una narración contrariada. A la hora de contar el trauma, el duelo sería, entonces, obstáculo y motor y, como señala Nelly Richard, el único camino capaz de «convertir lo *desunificado*, lo *inconexo* y lo *vagabundo* de los restos en una “poética de la memoria”» (1998: 79). De este modo, puede decirse que el espacio de la narración se configura como un lugar propicio para el trabajo del duelo y, a su vez, como la máxima expresión de la imposibilidad de narrar el trauma, revelando así, la gran paradoja de la literatura postdictatorial, como señala Mariela Peller: «Si los acontecimientos trágicos generan huecos en la memoria y grietas en la capacidad narrativa, las producciones culturales de la generación de la post-dictadura argentina se presentan como intentos de lidiar con esa imposibilidad de dar sentido al pasado» (2016: 117).

Este *narrar-imposible* se explicita en el incipit de la novela: «Es imposible de escribir. Por lo menos para mí. Que lo escriba otro» (Robles, 2019: 16). Desde el comienzo, se hace patente una reflexión que va a cruzar una parte de la obra: la imposibilidad de narrar, no solo por la ausencia de palabras para nombrar el dolor, sino por la pregunta perpetua por la legitimidad de un narrador ajeno a los hechos de contar la historia de Nadia. El cuestionamiento de esta legitimidad da cuenta de la dimensión performativa que tiene la escritura en relación con el compromiso político. ¿Quién soy yo para escribir sobre esto? ¿Quién soy yo para hablar de tanta violencia si mi lugar de enunciación es diferente, si es más fácil? Este tipo de reflexiones se observan ya en diversas obras pertenecientes a la narrativa de hijos, como en el caso de *Formas de volver a casa* (2011), de Alejandro Zambra, cuando el narrador se pregunta:

Soy el hijo de una familia sin muertos, pensé mientras mis compañeros contaban sus historias de infancia. Entonces recordé intensamente a Claudia, pero no quería o no me atrevía a contar su historia. No era mía. Sabía poco, pero al menos sabía eso: que nadie habla por los demás. Que aunque queramos contar historias ajenas terminamos siempre contando la historia propia (Zambra, 2011: 105).

Todo ello se suma a las expectativas que la madre deposita en la escritura del libro; Rita parece pedir que el narrador escriba el libro precisamente para poder reconstruir la narración desecha de la historia de su hija:

La chica no quiere hablar. No dijo una sola palabra después de la única entrevista que dio. En el juicio, cuando le ofrecieron a hacer su descargo, se negó. La madre no sabe casi nada. El expediente es como todos los expedientes: datos, relatos mal contruidos, sin continuidad, todos pegados de cualquier manera (Robles, 2019: 16).

En este sentido, se observa en la obra de Robles una progresiva revelación de ciertos sentimientos de culpa en cuanto a su labor escritural, los cuales se relacionan, a su vez, con la historia de cómo su pareja anterior lo abandonó. Así, el narrador se enfrenta a una doble derrota (y una doble culpa) durante ese trabajo en que trata de volver la vista atrás, de rastrear la memoria<sup>2</sup>. En definitiva, todo ello se revela como un doble duelo: la supuesta hipocresía del narrador de verse escribiendo una historia en contra de la impunidad, mientras que él vivió seguro, en Europa, los años de la dictadura («Pero todo eso lo viví en Madrid, en Barcelona, en París» [Robles, 2019: 40]); y el abandono amoroso, el cual se narra como el fruto de una actitud tan evasiva como la de huir del país:

Ella había estado detenida. Solo quince días repetía [...]. Quince días que alcanzaron para mucho. Todo lo hacía con los ojos abiertos por ejemplo. Nunca se bañaba con los ojos

<sup>2</sup> Señala Avelar (2000): «El recuerdo y la culpa (dos nociones que parecen inseparables en Nietzsche, como si el recuerdo [...] ya implicara el peso de una deuda) se imponen cada vez que uno se enfrenta a la derrota en una confrontación de fuerzas. *El legado de la derrota es, entonces, una memoria sumergida en la culpa, incapaz de ese olvido activo*» (2000: 186-187. La cursiva es mía).

Rocío Simón Mora (2023): «Narraciones imposibles y cadavéricas: Las alegorías de la derrota en hasta que mueras (2019), de Raquel Robles», *Cuadernos de Aleph*, 16, pp. 97-109.

cerrados, nunca hicimos el amor con la luz apagada y nunca, ni en los momentos en los que yo sentía temblar su placer en mi boca, en mis manos, nunca, nunca cerró los ojos. Quince días que sirvieron también para no tener hijos. [...]. Me rompieron, no pide. Nunca hubo dramatismo en esa pequeña frase y no supe si le habían roto el cuerpo o si le habían roto algo en su interior, en el alma, que le había impedido tener hijos. ¿Por qué nunca le pregunté más? ¿Puedo creerme ahora que eso era respeto? ¿Por qué merece respeto el silencio? *¿Cómo podía creerme ella que la amaba como nunca antes había amado si la dejó sola con esas frasecitas cortas, informativas?* (Robles, 2019: 75. La cursiva es mía).

La incapacidad de afrontar la ‘ruina’ en el cuerpo e identidad de su mujer, la cual ha sido violada y torturada, imposibilita el avance en el duelo. Todo ello, se traduce en una narración que se cuestiona a sí misma, que es eminentemente autorreflexiva, metalingüística, suspendiendo así, la temporalidad de la acción. La narración se vuelve atropellada, ya que la propia indecibilidad invita al sujeto a preguntarse por su incapacidad de nombrar la violencia.

De nuevo, al escuchar a Nadia y Rita produce en el narrador sentimientos de culpa y arrepentimiento, como si la escucha hubiera podido revertir la derrota pasada:

Pienso fugazmente que podría invitarla a ella, a la madre, a visitarme algún día. Lo pienso y todavía siento *una punzada de culpa, como si fuera a serle infiel a ella*, a ella que me dejó hace ya tanto, o tan poco, pero que me dejó de forma tan definitiva como puede una mujer dejar a un hombre. Me afito con el piso. Me siento todas las huérfanas maltratadas de la historia. Cenicienta, Verónica, Annie [...]. Parece un castigo, me digo. ¿Un castigo por cuál de todos los delitos? *Por no haber sido el hombre que la escuchara, me digo. Por no haberle hecho sentir que conmigo podía hablar, que yo no tenía miedo de lo que tuviera para contar. Pero yo sí tenía miedo* (Robles, 2019: 76. La cursiva es mía).

Con todo esto, cuando el narrador comienza a sentir atracción por Rita, se pregunta a sí mismo por la legitimidad de sus sentimientos, como lo hacía con su escritura, lo que se configura como el reverso de una culpa de la que aún no se ha deshecho y que provoca una mirada alegórica sobre la nueva amante, impregnándola de los restos de la anterior: «Me siento algo menos traidor porque al menos todavía me duele. El dolor a veces sana. Amar a otra dolido, amar pidiéndole perdón a su fantasma, a su ausencia material que, para colmo de males, no me reclama nada» (Robles, 2019: 219).

No obstante, el acto de tomar parte activa de la construcción del relato se configura como una redención, lo que provoca que, al menos, uno de los dos duelos pueda cerrarse para él, como sucede en cuanto consigue entablar una relación con Rita. La escritura sirve, entonces, como mecanismo para trabajar la derrota del amor, a falta de poder reencontrarse con los sujetos perdidos por la violencia dictatorial. Así, el narrador comienza a encontrar una reconciliación. Se abandona a la derrota y, de este modo, consigue comenzar a aceptarla:

«La derrota puede ser esto entonces: un alivio. Dejar de buscar con desesperación *otra cosa, otro lugar, otro sentimiento, otro mundo*, algo que aunque sea pueda ser el eco de la victoria que vendrá. Decido que el libro puede no ser tan malo» (Robles, 2019: 48. La cursiva es mía). Deja de buscar, entonces, una metáfora que sustituya lo perdido y se entrega a la ruina, a la capacidad alegórica de la narración. En definitiva, cuando se pregunta «qué tenía que ver escribir un libro con el amor o con la imposibilidad de amar o con los amores malogrados o muertos» (Robles, 2019: 85) revela, en realidad, un vínculo crucial.

### 3. La narración desde el cadáver

Además del concepto del *narrar-imposible*, otra idea que parece operativa para leer *Hasta que mueras* es la colocación del sujeto en un espacio cadavérico<sup>3</sup>. Si el personaje de Roberta en *Novela negra con argentinos*, de Luisa Valenzuela habla de escribir con el cuerpo («escribí con el cuerpo. Es lo único que puede tener cierto viso de verdad» [1992: 16]), Robles propone la escritura desde el cadáver, en un sentido literal —con los muertos ejecutados por Nadia— y figurado —el abandono que sufre el narrador por parte de su mujer—.

En este sentido, es relevante pensar cómo, en el duelo, el sujeto abandonado pierde el «interés por el mundo exterior -en cuanto no recuerda a la persona fallecida-» y se aparta «de toda actividad no conectada con la memoria del ser querido» (Freud, 1988: 2092). Esta idea freudiana refuerza la concepción de Avelar del duelo como una entidad vinculada a la culpa, en la medida en que vuelve a los sujetos incapaces de un olvido activo (2000: 186-187). Al mismo tiempo, esa memoria que persiste permite pensar en la obsesión de Nadia con la venganza, es decir, con la devolución de la violencia, como una manera de focalizarse en lo perdido y narrar, no solo desde el cadáver del Amarillo, su padre, y aquellos caídos en la dictadura, sino desde todos aquellos cuerpos asesinados por ella misma.

De igual manera, esta conducta obsesiva con respecto al trauma se configura también como una mirada alegórica contra la impunidad y una negación a realizar el trabajo de duelo, a aceptar la derrota: «Mi mamá me habla de la derrota y no sé qué. No entiende nada. Yo vencí» (Robles, 2019: 44). Como Nadia, Rita y el narrador también construyen sus discursos desde el cadáver solo que, en ellos, la pérdida no es solo material sino también amorosa. Así,

---

<sup>3</sup> Avelar afirma que «el cadáver se afirma como el objeto alegórico por excelencia porque el cuerpo que empieza a descomponerse remite inevitablemente a esa fascinación por las posibilidades significativas de la ruina que caracteriza la alegoría» (2000: 18).

Rocío Simón Mora (2023): «Narraciones imposibles y cadavéricas: Las alegorías de la derrota en *hasta que mueras* (2019), de Raquel Robles», *Cuadernos de Aleph*, 16, pp. 97-109.

el abandono de la ex-pareja del protagonista o la muerte de su hermana<sup>4</sup> también se constituyen como un resto cadavérico que caracteriza su narración. Desde estos cuerpos perdidos se escribe la novela, se construye el lenguaje de la derrota. En realidad, incluso en *Nadia, la asesina*, hay un rastro del amor:

¿Qué pasa, Nadia? ¿Por qué quieres repartir el dinero? ¿Estás pensando en morirme? ¿Y ese hombre que te ama? Estoy de rodillas, le tomo las manos laxas, frías, flacas. Ella se dobla en dos contra mis manos y llora. Pero llora sin ruido. El amor, el amor, el amor. Lo dice así, tres veces pero no suspira. Lo dice como nombrando un defecto, una debilidad. Después me mira a los ojos y es una mirada que da escalofríos (Robles, 2019: 72).

Como señala Nelly Richard, las narraciones postdictatoriales se sitúan en contra de una modernidad «experta en multiplicar sanciones de desahucio contra lo que no quiere obedecer la consigna de ruptura temporal que usa lo nuevo para despedirse -sin afectos- de lo viejo y tirar a la basura lo rezagado por la velocidad de producción de la mercancía» (1998: 77). Por el contrario, en la obra de Robles todos los personajes se ven anclados a las personas que han perdido «Todos, ella, yo, José, y tal vez incluso Nadia, estábamos anudados a personas muertas o ausentes» (Robles, 2019: 93) y, a su vez, se produce rechazo a la sustitución, a la metáfora, como se observaba en el narrador que dudaba de la legitimidad de entablar una relación con Rita.

Con todo esto, cabe destacar cómo la estructura de la obra también remite a la condición de la ruina, debido a su fragmentariedad. La composición interrumpida (o apoyada) por materiales como los informes forenses y la transcripción de los vídeos que graba Nadia durante los asesinatos se configuran como documentos y, a su vez, restos que se intercalan con la narración principal. Asimismo, durante la labor de escritura, estos materiales se revelan una capacidad de la escritura de ser, en palabras de Mirian Pino, «una forma de ajuste de cuentas frente a la impunidad, y al mismo tiempo dicha voz, encarnada en un escritor, también alude a la complejidad de componer una narración cuya protagonista, Nadia, hija de militantes, es una asesina serial» (2021: 107).

De este modo, la narración se configura, ya desde la forma, como un espacio residual. Si Nelly Richard señalaba la recurrencia, en la literatura postdictatorial, de «la imagen de un paisaje en descomposición, reducido a un basural de recuerdos, cadáveres, escombros, vestigios de experiencia, a los que se suma una serie de desechos culturales compuestos por

---

<sup>4</sup> A pesar de que su hermana muere a causa del cáncer, sí que es relevante destacar que se hace mucho hincapié a lo largo de la obra en el carácter comprometido de este personaje, de lo que se deduce que, aunque la muerte no haya sido causada por la violencia dictatorial, sí que hay cierto dolor que se desprende de su figura vinculado a la causa política.

Rocío Simón Mora (2023): «Narraciones imposibles y cadavéricas: Las alegorías de la derrota en hasta que mueras (2019), de Raquel Robles», *Cuadernos de Aleph*, 16, pp. 97-109.

ilusiones perdidas, narraciones obsoletas, estilos pretéritos, tradiciones caducas» (1998: 80), en *Hasta que mueras* se apreciará una descomposición del espacio privado del narrador, donde se encuentran los espectros de su antigua pareja en forma de desorden, suciedad y abandono:

La casa está hecha un completo desastre. Los libros siguen tirados en el piso donde los dejé varias noches atrás, el piso de madera que alguna vez fue marrón claro está virando hacia chocolate oscuro, los vasos de whisky usados se acumulan en la pileta [...]. Cuando ella vivía conmigo nunca llegábamos a este punto (Robles, 2019: 74).

Su casa sería, entonces, una alegoría de la derrota más, de lo que se extrae que la materialidad de los objetos es capaz de albergar en sí mismos el espectro de una derrota total, sin pasar a ser metáforas. De esta forma, el narrador que habita este espacio alegórico no busca la sustitución de estos objetos, sino que persigue la reordenación de estos, del mismo modo en que lo hace al ordenar los relatos de Nadia y Rita, con el fin de abrir las puertas a un futuro que no niegue al pasado: «Primero barro, después un trapo mojado [...]. Enseguida se ve que debajo de la grasa de los meses sin siquiera barrer está aquel piso marrón claro, aquel parquet que tanto nos gustaba» (Robles, 2019: 76).

#### 4. Conclusiones

El análisis de la obra *Hasta que mueras* (2019), de Raquel Robles desde la clave de las alegorías de la derrota propuesta por Idelber Avelar (2000) resulta productivo para pensar de qué forma se ven interpelados los sujetos envueltos en el trauma de la dictadura desde la memoria, la pérdida y el duelo y, a su vez, cómo esta intersección provoca cambios en escritura de la narrativa de hijos. Se observa una narración que trata de rellenar los huecos de la memoria pero que, aun con todo, se ve interrumpida por sí misma, instalando la voz en un tiempo sin tiempo, autorreflexivo, que a veces paralice la narración del trauma pasado.

Así, el amor se revela como la última consecuencia del dolor y, a su vez, como el principal paliativo de este: «Sé que estamos viendo los dos a la monja morir en quince minutos. Minuto a minuto, en sus ahogos, sus enrojecimientos, sus retorcionas. Pero sé también que quiero besarla más que cualquier otra cosa en el mundo. Que quiero meterme en ese cuerpo pequeño hasta perder la cabeza, la memoria, y todo lo que duela» (Robles, 2019: 180). Los espacios, los discursos, la construcción narrativa se ven permeadas por los residuos, los cadáveres, generando así un artefacto que da cuenta de la posibilidad de construir *desde y con* la ruina, sin la necesidad de eliminarla.

En este sentido, quizá sea interesante concluir este estudio aludiendo a algo que señalaba la autora de esta novela en su ensayo «Lo imposible sólo tarda un poco más»:

«Hagamos algunas locuras, besemos las bocas prohibidas, bailemos hasta el amanecer. Nos lo merecemos. mañana, con el pecho abierto y los brazos tatuados de tanto amor, miremos de frente a nuestros hijos, a los que tenemos, a los que vendrán, a los que todavía son el sueño que nuestros padres no sueñan, y volvamos a empezar» (Robles, 2003: 333). Quizá, los hijos del dolor merezcan un reencuentro con la diversión sin culpas, a modo de pequeña victoria personal.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARANGUREN ROMERO, Juan Pablo (2008), «El investigador ante lo indecible y lo inenarrable (una ética de la escucha)», *Nómadas* (Col), 29, pp. 20-33.
- AVELAR, Idelber (2000), *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio.
- BARTHES, Roland (2009), *Diario de duelo: 26 de octubre de 1977 - 15 de septiembre de 1979*, Barcelona, Paidós.
- CASAS, Ana (2016), «Narrativas de las (pos)memorias: autoficción, subjetividad y emociones», *Letras Hispanas*, 12, pp. 140-153.
- DEMA, Pablo (2021), «¿Qué hacer con el pasado? Algunas respuestas desde las ficciones de posdictadura de Raquel Robles y Patricio Pron», *Boletín GEC*, 27, pp. 11-34.
- FREUD, Sigmund (1988), *Obras completas. Los instintos y sus destinos. La represión. Lo inconsciente. Duelo y melancolía. Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte y otros ensayos*, Barcelona, Ediciones Orbis.
- HIRSCH, Marianne (1997), *Family frames: photography, narrative and memory*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- PELLER, Mariela (2016), «La historia de las niñas. Memoria, ficción y transmisión en la narrativa de la generación de la post-dictadura argentina», en Luis A. Escobar, Juan Pablo Giordano y Roberto Pittaluga (eds.), *Figuraciones estéticas de la experiencia argentina reciente*, Santa Fe, María Muratore Ediciones, pp. 115-141.
- PINO, Mirian (2021), «Sensible/visible: les hijes de detenidas desaparecidas en *Hasta que mueras*, de Raquel Robles (2019) y *Yo la quise* (2020), de Josefina Giglio», *Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 9, 16, pp. 104-129.

REATI, Fernando (2013), «Culpables e inocentes, héroes y traidores, cómplices y espectadores: representaciones de la violencia política en Argentina desde 1980 hasta el presente», en Lucero de Vivanco (ed.), *Memorias en tinta. Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, pp. 81-106.

RICHARD, Nelly (1998), *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio.

ROBLES, Raquel (2019), *Hasta que mueras*, Buenos Aires, Factotum Ediciones.

ROBLES, Raquel (2003), «Lo imposible sólo tarda un poco más», *Debate Feminista*, Centro de Investigaciones y Estudios de Género (CIEG), 28, pp. 331-333.

VALENZUELA, Luisa (1992), *Novela negra con argentinos*, Plaza & Janes Editores, Barcelona.

ZAMBRA, Alejandro (2011), *Formas de volver a casa*, Anagrama, Barcelona.