




PATRICIO FONTANA

Instituto de Literatura Argentina "Ricardo Rojas" – Universidad de Buenos Aires – CONACyT

patriciofontana@gmail.com

 orcid.org/0000-0002-5810-1416

HIJOS BIÓGRAFOS, PADRES BIOGRAFIADOS: UNA LECTURA DE *NUESTRO PEOR FRACASO*, DE CRISTIAN GODOY

Fecha de recepción: 14.03.2024

Fecha de aceptación: 22.07.2024

Resumen: En este artículo propongo un análisis de *Nuestro peor fracaso*, de Cristian Godoy, como ejemplo de un tipo de escritura biográfica que en los últimos años ha proliferado en la Argentina: textos en los que un hijo cuenta la vida de su padre y la relación que ambos mantuvieron. El análisis del libro de Godoy me permite avanzar en la indagación de algunos rasgos de este subgénero biográfico cuya emergencia se remonta a la primera década del siglo xx que ya inicié en algunos trabajos previos a este. Entre esos rasgos aquí me focalizo especialmente en tres: (1) la índole relacional de estos textos, (2) cómo en ellos se negocia el vínculo entre biógrafo y biografiado y (3) cómo desestabilizan la oposición entre vida y muerte para constituirse en algo más que formas de tramitar el duelo. Asimismo, aquí esbozo alguna hipótesis preliminar respecto de cómo estos textos se instalan en relación con las discusiones sobre el patriarcado que caracterizan nuestra contemporaneidad.

Palabras clave: hijo, padre, biografía, autobiografía, muerte, patriarcado

Title: Sons as Biographers, Fathers as Biographed: A Reading of *Nuestro peor fracaso* by Cristian Godoy

Abstract: In this article, I propose an analysis of *Nuestro peor fracaso* by Cristian Godoy, exemplifying a recent proliferation in Argentina of a biographical subgenre: texts in which sons narrate the lives of—and relationships with—their fathers. The analysis of Godoy's book allows me to elaborate on certain features of this biographical form, tracing its emergence to the early 20th century—a theme I have previously explored. I focus particularly on three aspects: (1) the relational nature of these texts, (2) their handling of the connection between biographer and biographee, and (3) their ability to destabilize the binary opposition between life and death, thereby serving as more than mere vehicles of processing grief. Additionally, I offer a preliminary hypothesis on how these texts position themselves within contemporary discussions about patriarchy.

Keywords: son, father, biography, autobiography, death, patriarchy

Vos ya conocés la vida entera de tu papá, no toda, obvio, debe haber cosas que no te contó, ni a vos ni a nadie, son las famosas cosas que la gente se lleva a la tumba, pero vos ahora sos libre, aunque sea en el plano paterno, podés contar su vida, y cuando lo extrañes, tenés que pensar: qué dulce que soy, extraño a mi padre, y qué dulce que fue mi padre que después de muerto todavía se lo extraña.

Ángeles Salvador, *El papel preponderante del oxígeno*

En el cierre de “Nuestros amigos los muertos”, un ensayo fechado en 2002, Michael Holroyd escribe:

Creo que en el futuro tendremos menos biografías que abarquen toda una vida, del nacimiento a la muerte, y más relatos selectivos que se centren en una relación particular, en un año de vida, de los que haya surgido alguna obra, o simplemente retratos en miniatura de gente que no fue famosa. (2011: 38)

No estoy en condiciones de informar que a más de dos décadas de enunciada esa profecía se hayan multiplicado esos “relatos selectivos” que ilusionaban a Holroyd, aunque es probable que, en el marco del llamado “giro biográfico” (Renders, De Haan y Harmsma 2016), eso haya ocurrido. De todos modos, sí puedo informar sobre la existencia, dentro de la literatura argentina, de un numeroso conjunto de textos biográficos publicados en este siglo que responden a menudo a una de las características que enumera Holroyd –son retratos de “gente que no fue famosa”– y siempre a otra: narran una “relación particular”. Se trata de textos en los que un hijo o una hija cuenta su vida y la de su padre haciendo especial foco en la relación que mantuvieron.

En un trabajo previo (Fontana 2023) expliqué que fue la lectura de *El salto de papá* y también de algunos reportajes que Martín Sivak dio con motivo de la aparición de su libro la que me dio las primeras señales claras de la existencia de esos textos y de su inscripción en una tradición biográfica que se remonta a comienzos del siglo xx. De todos los autores argentinos que escribieron textos sobre sus padres, Sivak es el que se muestra más consciente de la inscripción de *El salto de papá* en una biblioteca de “memorias sobre padres” (Sivak 2017: 14) que conoce muy bien. Se trata de un subgénero biográfico que se inicia en 1907 cuando el poeta y crítico inglés Edmund Gosse da a conocer, primero de manera anónima, *Padre e hijo*, cuyo subtítulo es *Estudio de dos temperamentos*. Celebrado por Virginia Woolf (2022) como un libro que, junto con los aportes de Lytton Strachey, revolucionó el género biográfico, con *Padre e hijo* emerge además una tradición que se consolida en las dos últimas décadas del siglo xx, cuando la publicación de este tipo de textos empieza a proliferar desde la aparición de *La invención de la soledad*, de Paul Auster, o *Patrimonio*, de Philip Roth. De hecho, el interés crítico y teórico en esta zona específica de la literatura biográfica es reciente. Por ejemplo, fue solo hace unos pocos

años que G. Thomas Couser (2014) acuñó un término para referirse a ella que, traducido al español, he adoptado: *patriography* (patriografía)¹.

La lista de patriografías argentinas publicadas desde inicios de los 2000 es profusa; entre ellas pueden computarse *Papá*, de Federico Jeanmaire, *La hija de Singer*, de María Inés Krimer, *Un prólogo a los libros de mi padre*, de Reinaldo Laddaga, *Un comunista en calzoncillos*, de Claudia Piñeiro, *Mi libro enterrado*, de Mauro Libertella, *Volver a donde nunca estuve*, de Alberto Giordano, *Un temporal*, de Ansilta Grizas, *Imprenteros*, de Lorena Vega, y *Vida de Horacio*, de Mercedes Halfon. A esos libros se agregan algunos de poesía –*El año del fantasma*, de Gabriel Reches, *Charo*, de Juan Fernando García, o *Un brote de pino*, de Carolina Esses– y varias películas documentales que responden a esa misma premisa: *La sombra*, de Javier Olivera, *El silencio es un cuerpo que cae*, de Agustina Comedi, *Adiós a la memoria*, de Nicolás Prividera, o *Clorindo Testa*, de Mariano Llinás. De entre todas esas patriografías en estas páginas me enfocaré en *Nuestro peor fracaso*, de Cristian Godoy, publicada en 2022. A partir de este caso particular me interesa seguir avanzando en la indagación de algunas características de este subgénero de la literatura biográfica que inicié en algunos trabajos anteriores.

Nuestro peor fracaso, un libro que no supera las cien páginas, presenta esos dos rasgos listados por Holroyd: es el retrato “en miniatura” de un individuo que “no fue famoso” (el padre de Godoy) y evoca una “relación singular” (la del hijo con el padre). Como todas las patriografías, esta pone en evidencia la dimensión relacional que caracteriza la escritura biográfica que siempre es, ostensiva o veladamente, la historia del vínculo entre el biógrafo (en este caso el hijo) y el biografiado (en este caso el padre): la historia de un “nosotros” contada en primera persona. ¿Qué son entonces las patriografías? ¿Biografías o autobiografías? La respuesta a esa pregunta no es una sola: así como algunos autores consideran que pertenecen a la literatura biográfica, otros parecen más bien encasillarlas dentro de las escrituras del yo. Por mi parte, menos que despejar esa incógnita, me interesa que estos textos son siempre resultado de la confluencia de un impulso autobiográfico (el hijo cuenta su vida) y uno biográfico (el hijo cuenta la vida del padre) y que, por esa razón, se instalan cómodamente en la porosa frontera entre uno y otro. Enfocarse en esa confluencia del interés en la vida propia y en una vida ajena permite desentenderse de esa incógnita acaso irresoluble, y en todo caso no demasiado interesante, y habilita a priorizar que estos textos narran cómo se entramaron dos vidas. En uno de los clásicos del género (*Mi padre y yo*, de 1968), su autor, Joseph Randolph Ackerley, escribe sobre el final: “Este libro no es una autobiografía, su propósito es más limitado y se declara en el título y en el texto, no es más que la investigación de las relaciones entre mi padre y yo y se debería atener a ese tema lo más estrictamente posible” (2011: 235). Más

¹ Estos textos forman parte de lo que Manuel Alberca llamó “biografías consanguíneas”, es decir, “las escritas por hijos o hijas, maridos o esposas, sobrinos, nietos, parejas, amantes, etcétera” y que “constituyen un subgénero biográfico creciente” (2021: 127). Alberca no parece demasiado entusiasmado respecto de estos textos, porque considera que a menudo solo sirven para “lavar los trapos sucios de la familia en el detergente del folio en blanco” o para canalizar “un tremendo resentimiento o resquemor” (127). No obstante, rescata algunos títulos, entre ellos el de Martín Sivak y *Tiempo de vida*, la patriografía del español Marcos Giralt Torrente.

recientemente, el escritor uruguayo Roberto Appratto definió su libro *Íntima* como “una versión de los hechos de mi padre en relación conmigo” (2022: 12).

Otro clásico indiscutible de este género –*Patrimonio*– lleva como subtítulo “una historia verdadera” (*a true story*) y esa parece ser la mejor definición para estos libros (y, de manera más general, para toda biografía). No obstante, varias de las patriografías publicadas en la Argentina no se presentan como lo que a grandes rasgos podríamos llamar “literatura de no ficción”, sino como novelas, y entre ellas las de María Inés Krimmer, Federico Jeanmarie, Claudia Piñeiro o Ansilta Grizas y, también, *Nuestro peor fracaso*, cuya contratapa notifica que es “una novela que, aun en su lectura ágil y sencilla, nos dejará con toda la profundidad y el peso de las cosas no dichas”. La opción de estos autores –o acaso de sus editores– por inscribir sus textos en un género que no promete el relato de “una historia verdadera” parece deberse menos a que en ellos se distorsionen novelescamente materiales biográficos y autobiográficos que a la dificultad para decidir cuál es su estatuto genérico. Y esa dificultad se resuelve –o se elude– contrabandeándolos en un género que, según lo advirtió Mario Levrero, es hoy en día “casi cualquier cosa que se ponga entre tapa y contratapa” (2008: 26). En este sentido, la decisión de incorporar al corpus con el que estoy trabajando patriografías que se presentan como novelas me permite examinar dos cuestiones. Una consiste en evaluar cómo la opción por la novela resulta en algunos casos un avatar más de la relación de estos autores con sus padres. Daré al respecto dos ejemplos: los de las patriografías de Claudia Piñeiro y de Ansilta Grizas.

Sobre el final de *Un comunista en calzoncillos*, que en la contratapa se presenta como una novela, Piñeiro informa en un “Epílogo”: “Parte de lo que cuento en este libro sucedió y parte no. La ficción nos permite mejorar o empeorar la realidad según nos convenga. Mejorar para tolerarla; empeorar para que tenga tensión dramática. La vida, a veces, no la tiene” (2013: 193). Pero además, sobre el final de ese mismo texto, Piñeiro precisa cuáles acontecimientos de la vida de su padre que narra en las páginas de su “novela” efectivamente ocurrieron y cuáles no. Habría que decir, por lo tanto, que esta patriografía escrita por Piñeiro es una novela culposa; también, que ese texto de cierre coloca su libro en un no-lugar genérico que lo empapa de inverosimilitud: ni verdad biográfica ni ficción novelesca. Por lo demás, la pregunta más inquietante que quizá deba hacerse respecto de esta novela y de ese curiosísimo “Epílogo” sea inquirir por qué razones –razones que acaso sean otras que las esgrimidas– esta hija se sintió conminada no solo a mejorar o empeorar novelescamente la vida de su padre sino, además, a dar noticias de que lo hizo.

El caso de *Un temporal*, de Ansilta Grizas, es algo distinto. Esta patriografía que, como la de Piñeiro, se presenta como novela, narra el gradual deterioro de un padre que padece una enfermedad degenerativa. Pese a que *Un temporal* (2021a), está dedicado a “Mi papá que todavía está”, la narradora comunica hacia el final que su papá murió. No obstante, en una entrevista, Grizas aclaró que su padre aún no murió pero que, en su novela, eligió dar a entender que esa muerte había ocurrido: “Fue una liberación para mí decir: «Hasta acá llegó la historia», y también fue mucha más libertad para seguir escribiendo. Avancé muchísimo cuando me dije que tenía que matar a mi papá porque, si no, no iba a poder seguir escribiendo” (Grizas 2021b). Aquello que mata al padre en *Un temporal* es

primero la letra de la hija y no la enfermedad que padece². En los casos de Piñeiro y Grizas la novela sirve entonces para mejorar, empeorar o darle una conclusión a una vida que se considera que así como fue no podría transformarse en libro. Podría decirse que en ellos la opción por la novela es un componente más del modo como estas hijas negocian la relación con sus padres (en otros términos: que esa opción se debe a razones que son menos literarias que psicológicas).

Pero más allá de esos casos extremos, en otros –y, entre ellos, esta novela de Godoy– las distorsiones voluntarias de aquello que efectivamente ocurrió son nimias y no van más allá del reemplazo de algún nombre propio –en *Nuestro peor fracaso* el padre se apellida “Garay” y no “Godoy”– o del ajuste de algún episodio biográfico o autobiográfico para que tenga más fuerza narrativa³. Podría conjeturarse entonces –y esta es la segunda cuestión a la que hice referencia más arriba– que esas distorsiones mínimas, en especial la de los nombres propios, fueron motivadas por el decoro o el pudor: para opacar o disimular, bajo el cielo protector de la novela, la decisión, discutible éticamente, de hacer públicas unas vidas –en primer lugar la del padre, pero también las de otros miembros de la familia– que nunca tuvieron la voluntad de trascender el ámbito privado. Pero acaso habría que concluir en otra cosa: que, por el momento, es prioritariamente el género novela el que puede amparar la narración de vidas de “gente que no fue famosa”, para decirlo con Holroyd. Las vidas de estos padres no famosos solo acceden a lo que Iuri Lotman (1995) llamó “derecho a la biografía” si sus hijos las presentan como ficciones novelescas que, de todos modos, informan de alguna manera –en el texto o en alguna instancia paratextual– que lo que en ellas se cuenta son hechos que efectivamente ocurrieron⁴. La novela –y no la biografía– parece seguir siendo el salvoconducto merced al cual las vidas anónimas acceden a la literatura.

En el trabajo previo al que ya hice referencia (Fontana 2023) señalé, a partir de una observación de Alberto Giordano, que la relación entre padre e hijo está a menudo marcada por una imposibilidad; en la historia de esa relación hay una escena que nunca ocurre: la conversación sincera, catártica, del hijo con el padre. Giordano cita al respecto un cuento de Marina Yuszczuk en el que se lee: “Al padre se lo piensa mucho pero apenas se le dice nada. Las cosas que pensás sobre tu padre, en realidad, se las querés decir a otros” (Giordano 2020: 121). La cuestión de la conversación imposible entre padre e hijo es una que registran muchas patriografías: se trata de un *leitmotiv* de esta zona de la literatura biográfica. Y el libro de Godoy no es ajeno a ese rasgo; por el contrario, está estructurado en torno a ese vacío: que no haya ocurrido una conversación entre el padre y el hijo acerca de la homosexualidad de este último. Y en esto se parece mucho a un clásico

² Algo muy distinto ocurre en *Vida de Horacio*, en el que Mercedes Halfon confiesa que teme que escribir sobre el padre antes de que este haya muerto implique estar matándolo con su escritura: “Dejé de escribir para alargarle la vida a mi padre. Para no pensar si estaba escribiendo sobre él para darle un final, para leerlo al final” (2023: 11).

³ Consulté a Krimer y Godoy al respecto.

⁴ Lo que Virginia Woolf entendió que constituía el núcleo de la biografía: “los hechos que puedan ser verificados por otras personas además del artista. Si [el biógrafo] inventa hechos como un artista o si crea hechos que nadie puede verificar e intenta combinarlos con hechos del otro tipo, se destruyen el uno al otro” (2022: 99-100).

del género que ya mencioné, *Mi padre y yo*, en el que Ackerley registra las varias ocasiones en las que se frustró una conversación con su padre acerca de su sexualidad. Por ejemplo, una en el Bois de Boulogne en 1923 que desaprovechan porque se entretienen en conjeturar quién pisará primero “un gran excremento de perro en medio del paseo” (Ackerley 2011: 127). Pero no se trata –la aclaración es importante– de que el hijo que escribe *Nuestro peor fracaso* haya escondido ese dato y de que en su libro revele tardíamente, cuando el padre ya murió, un secreto⁵. Godoy narra varias situaciones que son testimonio de que el padre sabía –que no podía no saber– cuál era su vida afectiva y sexual. El hijo sabe que su padre sabía y es acerca de ese saber tácitamente compartido –de ese secreto a voces– que los dos nunca dialogaron de manera franca: ese es su “peor fracaso”. En el capítulo final, Godoy escribe: “Es la primera vez que compartimos un espacio a solas desde que papá se enteró de que soy puto. Aun nos adeudamos esa charla”, a lo que poco después agrega: “Nos adeudamos una charla y, más que ninguna otra cosa, una pelea. Una buena agarrada a piñas” (2022: 100). Mucho antes, en el primer tercio del libro, ya había adelantado que, al momento de la muerte del padre, esa deuda no se había saldado: “Así y todo, la conversación entre papá y yo sigue pendiente. Es nuestro peor fracaso. Una deuda que no lograremos saldar” (31).

Habría que preguntarse ahora si las patriografías –esta de Godoy y todas las que registran una imposibilidad similar– funcionan tan solo como melancólico asiento contable en el que la conversación del hijo con el padre se registra como deuda: algo que no ocurrió y ya no ocurrirá. Al respecto, mi propuesta es, en principio, que funcionan como un espacio biográfico –para decirlo con Leonor Arfuch (2002)– sobre el que los hijos montan una escena confesional ante la cual los lectores fungen como esos “otros” a los que se refieren Giordano y Yuszczuk. Desde esta perspectiva, la patriografía resulta ser un escenario donde el hijo les dice a otros –y no al padre– lo que piensa sobre ese padre o lo que no pudo conversar con él. Pero a esta hipótesis me interesa sumar otra, que abrevia en las varias propuestas que postulan que el biógrafo debe operar como médium o como resucitador de muertos: darle una vida póstuma a su biografiado.

En *A la salud de los muertos* la filósofa Vinciane Despret propone una crítica al monopolio de la noción de “hacer el duelo” como único modo de tramitar nuestra relación con los muertos y, a partir del análisis de varias prácticas que no se corresponden con ese mandato, pone de relieve otro tipo de vínculos. Escribe Despret: “Los que aprenden a cuidar las relaciones con sus muertos asumen efectivamente un trabajo, entonces, que no tiene nada que ver con el trabajo del duelo. [...] A lo largo de la historia no hemos dejado de buscar [...] un lugar donde alojarlos, donde cobijarlos, donde pueda continuar la conversación [con nuestros muertos]” (2021: 23).

Un segmento del libro de Godoy puede ser leído en serie con esas prácticas que investiga Despret que no son –o no solo son– trabajo de duelo: formas de “matar al muerto” (Laplanché y Pontalis 2004: 436). Godoy cuenta que, en razón de que su padre murió durante los meses más arduos de la pandemia de COVID-19, no pudo tener un velorio ni un entierro normal. A propósito de esto cuenta que un amigo de su padre lo llamó por teléfono

⁵ Otra patriografía argentina en la que la cuestión de la sexualidad como secreto –o como secreto a voces– es fundamental es *El silencio es un cuerpo que cae*, el documental de Agustina Comedi.

para darle el pésame y también asegurarle que “con los muchachos planean ir juntos a visitar la tumba, apenas se acabe la pandemia” (2022: 92). Enseguida, agrega:

A la cabeza se me viene la imagen de todos ellos a la salida del cementerio, yendo a comer pizza a la Imperio de Chacarita, a recordar anécdotas de papá cuando era joven –en ese coro de voces papá recupera su pelo morocho, la vista, la pierna sana, los dientes y el bigote sin las manchas del cigarrillo–. Un velatorio infinitamente mejor del que no se le permitió tener. (92-93)

¿No es un similar ejercicio de resucitación por la palabra el que realiza este hijo? Como en esa escena conjetural en la que las voces de “los muchachos” resucitan y aun rejuvenecen al amigo muerto, en *Nuestro peor fracaso* la voz del hijo resucita al padre muerto: lo devuelve a la vida.

A partir de las consideraciones de Despret sobre las múltiples formas en las que los vivos continúan su relación con los muertos y de ese fragmento del libro de Godoy que puse en vínculo con ellas, mi propuesta es sumar las patriografías a esas prácticas que ambicionan seguir teniendo presentes a los muertos. La patriografía, entonces, como un “lugar donde pueda continuar la conversación [con nuestros muertos]”, en términos de Despret. Desde esta perspectiva debe entenderse que en las páginas de *Nuestro peor fracaso* padre e hijo conversan sobre aquello que no habían conversado antes y saldan la deuda que habían contraído.

Nuestro peor fracaso comienza con un entierro: como muchísimas patriografías, esta también se empieza a escribir inmediatamente después de la muerte del padre. Pero lo que me interesa en especial de ese comienzo es que en él Godoy consigna: “El chico de la funeraria me pregunta si traje auto. No tengo. No saqué registro, ni sé manejar. Nunca me llamó la atención. Soy torpe calculando distancias” (9). Enseguida, en el segundo capítulo, después de contar sucintamente la vida de su padre hasta el nacimiento del hijo, informa:

Al tiempo nazco. Vengo con el pan bajo el brazo: papá consigue trabajo como supervisor en una fábrica de circuitos impresos. Empieza a ganar más y se compra su primer auto, un Fiat 600 color turquesa en el que apenas cabe la butaca del bebé. Aunque no hay otra persona con auto en toda la familia, papá sabe manejar desde el día cero, sin haberlo aprendido de ningún lado. Enciende el motor del Fiat, mueve confiado la palanca de cambios y sale andando sin inconvenientes por la calle, como si ese saber le bajara del cielo. (12)

De ahí en más, luego de esos dos capítulos iniciales que instalan esa diferencia entre padre e hijo –uno maneja y el otro no–, en los 29 restantes Godoy trama la vida de un padre que, antes que cualquier otra cosa, fue propietario y conductor de automóviles. De hecho, su vida laboral se pone siempre en relación con el automóvil que pudo adquirir en cada segmento de esa vida: a tal trabajo, tal auto⁶.

⁶ Por esa razón el momento más dramático de esta vida laboral es cuando este hombre se ve en la necesidad de trabajar de remisero: es decir, cuando el automóvil deja de ser un objeto que se adquiere con lo que

En las patriografías es frecuente la construcción del padre en vínculo con un lugar o un objeto que funciona como sinécdoque, metonimia o símbolo. Entre las patriografías argentinas hay dos especialmente evidentes al respecto. En *Un prólogo a los libros de mi padre*, de Reinaldo Laddaga, ese lugar es una habitación en la que el padre escribe sistemáticamente unos libros que nadie lee y que, en el final, ocupa el hijo. Por su parte, en *Imprenteros* –la obra de teatro y el libro–, ese lugar del padre es un taller gráfico al que los hijos no pueden ingresar (la obra y el libro funcionan como conjuro de esa imposibilidad: como regreso figurado al lugar del padre). En el libro de Godoy el lugar del padre es un automóvil a cuyo volante se aferra y no puede soltar. Podría decirse incluso que en este libro se realiza un desplazamiento metonímico por el cual el auto es el padre: “Papá no es del todo él sin un volante en la mano” (41). Además de ese primer Fiat 600 que puede comprar cuando nace el hijo, por *Nuestro peor fracaso* desfilan un Ford Galaxy “usado” (42), un Ford Sierra blanco “que no llega a ser un cero kilómetro pero lo compró con apenas dos años y poquísimos usos” (63) y finalmente un Ford Focus al que accede cuando “tiene más de sesenta” y con el que “cumple el sueño del cero kilómetro” (85).

Varios trabajos encuadrados en los denominados *masculinity studies* señalan la importancia que la posesión y la conducción de automóviles asumen en la construcción de ciertas modulaciones de la masculinidad. Y esto porque en el lazo entre hombre y automóvil se juegan cuestiones como la autonomía, el control o la temeridad. Dag Balmark, por ejemplo, señala que “el automóvil es producido cultural y simbólicamente como tecnología masculina a pesar de que tanto hombres como mujeres conducen, cuidan y «aman» los automóviles en todo el mundo” (2020: 355; mi traducción)⁷. Así ocurre en *Nuestro peor fracaso*, en el que la apreciación que el hijo hace del padre está condicionada en buena medida por los autos –por “el auto de papá”, como reza la famosa canción infantil del cantautor argentino Pipo Pescador– que este pudo o no comprar y por su destreza para conducirlos⁸. Tan es así que la decadencia del padre –su debilitamiento: la pérdida de su poder– se computa prioritariamente en esos términos. En el mismo capítulo en el que se informa que, pasados los 60 años, el padre pudo adquirir un automóvil cero kilómetro, se informa

se gana trabajando y se transforma en instrumento de trabajo. Por el contrario, el mejor trabajo que tiene es uno en el que, entre otros beneficios, le dan “un estacionamiento propio y una secretaria que cariñosamente lo llama El Jefe” (78). La vida laboral es un insumo esencial de las patriografías en razón de que casi todas dan cuenta de cómo cada padre intentó constituirse en el proveedor de la familia.

⁷ Para una discusión de esta conexión “natural” entre hombres y autos, cf. el apartado “A «natural» connection” en Redshaw (2008: 83-86). Para una historia de la “vida cultural del automóvil”, cf. Giucci (2007).

⁸ Más allá del caso puntual de *Nuestro peor fracaso*, las patriografías ofrecen un material muy valioso para analizar el vínculo entre automóvil e identidad masculina. En *Vida de Horacio*, Mercedes Halfon escribe: “podría afirmar, a riesgo de ser levemente injusta, que mi padre quiere a sus autos tanto como a sus hijos. Para ser exacta, debería decir que la relación que tiene con ellos no es instrumental, sino afectiva” (2023: 51). La canción de Pipo Pescador a la que hice referencia fue compuesta en 1968, fue grabada por primera vez en 1972, cuando vendió más de 2 000 000 de discos, y todavía hoy es escuchada y cantada por los niños de la Argentina. Tiene versiones en portugués, inglés e italiano. Su primera estrofa dice así: “El viajar es un placer/ que nos suele suceder/ en el auto de papá/ nos iremos a pasar”. Mientras terminé de escribir este texto leo un artículo que informa que un tal “Julio Del Carlo, un cordobés de 52 años, logró, luego de 15 años de perder el rastro del auto soñado de su padre, volver a tenerlo con él y, de esta forma, «sentir cerca a su padre un ratito más»” (Dorado 2023).

también que lo chocó a los pocos días de haberlo retirado de la concesionaria. Ante esto, el hijo escribe: “Me cuesta entender que papá haya podido chocar con algo inmóvil, perfectamente visible y contundente como una columna, si es el mejor conductor que conozco y siempre se mantuvo a la altura de su fama” (2022: 86). Y a eso agrega:

Me siento genuinamente apenado por él, una entre varias emociones nuevas e incómodas que vengo descubriendo en el último tiempo [...]. Pienso en el día que papá vaya a renovar el registro y lo rechacen. O cuando él mismo se vea forzado a admitir que no puede manejar más porque ya no le responden los reflejos. Cuando deba usar el transporte público o llamar a un remis y dejarse conducir mansamente a los lugares. No guardo un solo recuerdo de mi papá arriba de un auto en el que no esté al volante. Se me hace menos doloroso imaginarlo con la cara llena de arrugas, los pelos saliéndole de las orejas y la espalda encorvada, que resignado a ocupar cualquiera de los demás asientos, excepto el suyo. (86-87)

Ya mencioné que al comienzo de *Nuestro peor fracaso* el hijo asegura: “No saqué registro, ni sé manejar. Nunca me llamó la atención. Soy torpe calculando distancias” (9). No obstante, poco después, comunica algo diferente: “Papá trató de enseñarme a manejar una sola vez y nos llevamos bastante bien, únicamente me costó la marcha atrás. No sé por qué no continuamos con las clases. Éramos torpes frente a esas chispas de entendimiento” (18). Varias páginas más adelante, cuando se demora en la descripción de algunos juegos de su infancia, escribe:

Mi colección de autitos. Tengo antiguos o de carrera. Un descapotable. Un camión con remolque. Un patrullero de los Estados Unidos. Uno que lleva cebitas [...]. Uno que cambia de color cuando lo sumerjo en un balde con agua helada. El Batimóvil. Y mis preferidos, los a fricción, los más ruidosos y veloces. No me reconozco en este arrebatado amor por los autos. (88-89)

En serie con esos dos fragmentos de *Nuestro peor fracaso* puede ponerse uno más. En el capítulo 14 el hijo cuenta que en algún momento de su adolescencia unos chicos más grandes lo atacaban con gomeras cuando paseaba con su bicicleta “violeta con rayas rosas” (24). El padre le pregunta: “¿Y vos no te defendés?”, a lo que añade una amenaza: “la próxima me va a llevar a la rastra hasta donde estén esos pibes para que me agarre a las piñas. Y que, si no le hago caso, él mismo me va a fajar a la vista de todo el barrio” (48). Enseguida el hijo notifica que, inopinadamente, se defendió: sin saber “de dónde me nació la fuerza” enfrentó a uno de los que lo atacaban, le arrebató la gomera y le pegó un empujón –¿no será que esa fuerza nace de la demanda autoritaria del padre?–. Pero el padre no se entera de esto porque en el auto –“único lugar donde ocurren esta clase de charlas que raramente ayudan y me hacen sentir incómodo”–, cuando le asegura que “él también sufrió abusos” y le describe cómo se enfrentó a su agresor y “le ganó”, el hijo decide callar y no *ponerlo contento*: “Yo no le cuento que me defendí y empujé a Jorgito. Eso lo pondría contento, pero me quedo callado y me detengo en la distancia infinita que va desde su hombro hasta el volante del auto” (49-50). No se trata simplemente de que

el hijo de *Nuestro peor fracaso* no reciba el patrimonio automovilístico del padre, y así rechace un modelo de masculinidad que no quiere o no puede encarnar, sino de algo más enmarañado –menos esquemático o maniqueo– que caracteriza el nexo entre ellos y que ocurre especialmente en los automóviles. En *Nuestro peor fracaso* el automóvil reúne y a la vez distancia al padre y al hijo: es el lugar en el que los dos protagonizan una *torpeza frente al entendimiento* o un *arrebatao amor* en el que no se reconocen o en el que no quieren reconocerse.

Tomar como objeto de estudio estos materiales obliga a pensarlos en relación con un término vinculado estrechamente a la cuestión de la paternidad que, en los últimos años, cobró especial protagonismo: el patriarcado. En la introducción a su reciente libro *¿Qué es más macho?*, Gonzalo Aguilar señala que la palabra patriarcado “tiene la virtud de asociar tres figuras: el padre, el varón y el poder” (2023: 28). Además, a partir de un análisis de la novela *Poeta chileno*, de Alejandro Zambra, apunta en principio a una especie de callejón sin salida en el que estaría hoy la paternidad que, no obstante, pareciera poder encontrar una solución en “nuevas éticas paternas” (40) que se traducirían en otras formas de ejercer ese rol⁹. En este sentido, una pregunta que habría que hacerse es cómo se instala esta proliferación de literatura biográfica y cine documental sobre padres respecto de las discusiones sobre el patriarcado que caracterizan la contemporaneidad. Cada texto, por supuesto, se ubica en una posición singular respecto de esas discusiones –enseguida me demoraré en cuál es esa posición en *Nuestro peor fracaso*–. No obstante, de manera general, todos ellos dan cuenta de algo que señaló Luigi Zoja en su estudio sobre la “figura del padre”: que la primera tarea del hijo es, antes que la de matar al padre, la de buscarlo, la de reencontrarse con él. Y así, todas estas memorias sobre padres parecen querer decir que la *caída del patriarcado* no debería involucrar, necesariamente, la *caída del padre*, aunque sí la necesidad de interpelar críticamente esa figura¹⁰.

El padre de *Nuestro peor fracaso* comparece ante un estereotipo de padre que, por adjetivarlo de algún modo –y no sin cierta imprecisión–, calificaré como tradicional o hegemónico: se trata de uno que se ve conminado a ser, entre otras cualidades, proveedor, invencible, autoritario y muy moderado a la hora de exhibir sus sentimientos. Pero menos que criticar abiertamente las zonas más negativas de esa modulación de la paternidad –de su *toxicidad*, como suele decirse ahora–, Godoy parece estar interesado en demostrar

⁹ En *Poeta chileno* esa “nueva paternidad” se asocia con una “afectividad pura” que implica incluso abandonar las relaciones sexuales. Aguilar propone además que buena parte de la obra de Zambra, y no solo *Poeta chileno*, se presenta como una reflexión sobre la paternidad. En este sentido, no es casual que Godoy haya elegido como uno de los epígrafes de su libro un segmento de otra novela de Zambra, *Formas de volver a casa*: “Pensé en mi madre. Pensé: de qué tienen cara mis padres. Pero nuestros padres nunca tienen cara realmente. Nunca aprenderemos a mirarlos bien” (2022: 7).

¹⁰ A propósito de esas nuevas paternidades a las que se refiere Aguilar, en el prólogo a la nueva edición de *El gesto de Héctor. Prehistoria, historia y actualidad del padre*, fechado en 2016, al tiempo que asegura que no está “de acuerdo con regresar a ningún tipo de patriarcado [...] porque restablecería una primacía masculina rica en abuso y pobre en derechos democráticos”, Luigi Zoja también afirma que “la figura del «padre nuevo» solo puedo aceptarla en cierta medida. Es justa, pero derrotista. Se trata de una figura propuesta como una vicemadre: a menudo resulta indispensable para los niños pequeños en la pareja actual, en la que ambos progenitores trabajan, pero desatiende la mayoría de las tareas psicológicas relacionadas con el padre desde la noche de los tiempos” (2018: 17-18).

lo difícil que fue para su padre, como para cualquier otro, estar siempre a la altura de ese muy exigente estereotipo. Ciertas características de ese estereotipo le otorgan a este hombre, por supuesto, derechos y prerrogativas; pero también, este libro pareciera argumentar que ese estereotipo solo puede ser encarnado fallida o paródicamente: que no siempre se puede ser “el mejor conductor” (2022: 86). Porque así como el hijo declara sobre sí mismo que su falta de interés en “las máquinas y los artefactos” lo hicieron sentir que “vino fallado al mundo” (43) –y esto porque no puede corresponder al deseo del padre *ferrero*– en la biografía de este padre muchos hechos acaso insignificantes en otro relato biográfico –en otra historia de vida– resultan fallas de un hombre que quiere –y no siempre puede– corresponder a ese estereotipo. Por este motivo, una “caída tonta” por una escalera, una equivocación respecto de la ubicación del departamento de un pasajero que no le pagó un viaje o un módico accidente con el auto parecen solo poder considerarse como hechos que connotan un debilitamiento de su autoridad, su entereza o su confianza. Menos que víctimas de los aspectos más dañinos de ese padre, o además de víctimas de ellos, la madre y el hijo parecen preocupados porque este hombre –a la vez victimario y víctima de un estereotipo– no se desmorone; por ejemplo: “[Mamá] Está determinada a restaurar la antigua confianza de papá de cuando era supervisor, a hacerle enderezar la espalda” (57). Desde el tercer capítulo, en el que se narra una caída que sufrió en un hotel en el que vacacionaba la familia, el padre de *Nuestro peor fracaso* está siempre a punto de derrumbarse literal o metafóricamente. Además, a sus espaldas, el hijo y la madre hacen a menudo lo que quieren y así, mediante el secreto o el complot, eluden esa autoridad patriarcal.

Pero lo anterior de ningún modo significa que *Nuestro peor fracaso* tan solo presente una imagen negativa de este padre o, de manera más general, de esa modulación de la paternidad que este hombre intenta trabajosamente –con muchas “caídas y tropiezos” (77)– encarnar. Por lo pronto, el libro está dedicado “a vos, viejo querido, por todo lo que sí pudimos lograr” (101). Y en efecto, varios pasajes dan noticias de esos logros y de ese amor. Asimismo, el hijo notifica un logro incontestable de esta vida: que al graduarse como ingeniero mecánico el padre fue la “primera generación de universitarios” (11) de su familia. Pero Godoy se ocupa además de que en su texto conste que, como toda biografía, esta solamente puede reconstruir una de las vidas del biografiado: la que puede contar el hijo. En efecto, las patriografías siempre ofrecen evidencia de que toda biografía cuenta una vida de modo fragmentario –que el biógrafo selecciona– y así divulgan aquello que las formas más adocenadas del género disimulan sin éxito: que no hay biografía total. En *Nuestro peor fracaso* eso se dice varias veces; por ejemplo, en este fragmento del capítulo 9:

Cada vez que lo llaman a su casa, se queda hablando una hora. Levanta la voz y se ríe fuerte, con ganas. Lo suelen invitar a cenas y asados. Le dicen Negro. Estoy seguro de que afuera hace chistes y da consejos, una persona radicalmente distinta a la que conozco. Ese lado de papá que, por mucho que me esfuerce, jamás llego a descubrir en vida, se aparece en los relatos y las anécdotas de cada uno de sus amigos cuando llaman para darnos el pésame. Es una carta que él, sin proponérselo, me dejó escrita. (30)

Nuestro peor fracaso da noticias de que podrían escribirse otras biografías de este mismo hombre de las que surgiera “una persona radicalmente distinta”; pero, también, de que no es el hijo quien está en las mejores condiciones para escribirlas. Más aún: la muerte del padre le permite acceder a esas otras vidas que desconocía.

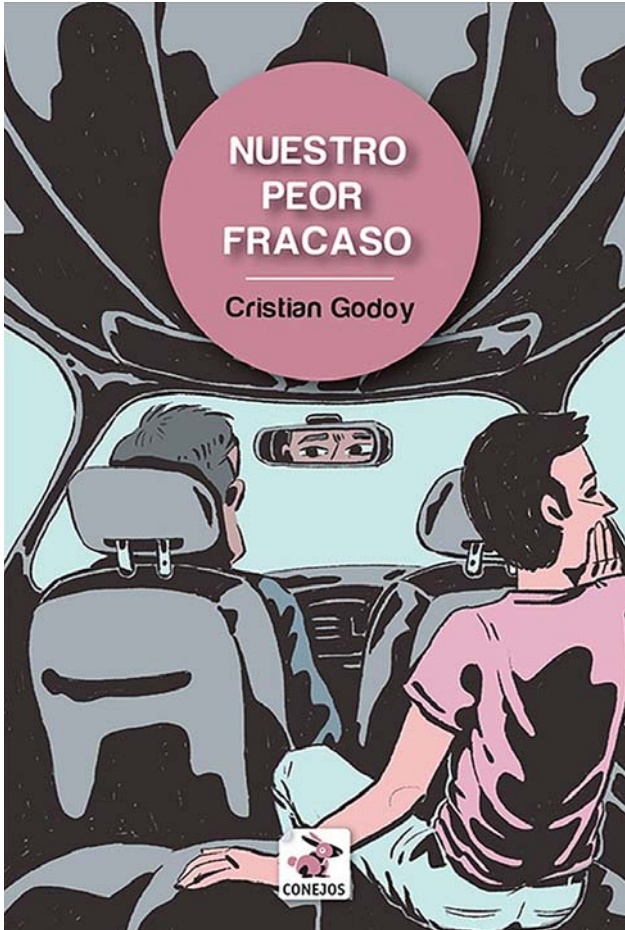


Fig. 1 Tapa de *Nuestro peor fracaso*.

Como ya dije, en *Nuestro peor fracaso* el lugar del padre –el automóvil– es aquel en el que no puede ocurrir la conversación. La ilustración que José Stramucci realizó para la tapa (Fig. 1) parece ya anunciar que es especialmente ahí donde padre e hijo fracasaron. Y esto porque en ese automóvil, como en otros lugares, el padre impuso un silencio casi inexpugnable. Aunque se refieren a una situación muy puntual, las dos oraciones que cierran el capítulo 6 definen lo que ocurrió ahí muy a menudo: “A papá lo noto rígido, con el cuello duro. No intenta ninguna conversación ni despega su atención del tránsito. Como si viajara solo” (23). Porque el padre de *Nuestro peor fracaso* es no solo uno que prefiere no hablar, aunque sí monologar o dar órdenes, sino también uno que prefiere

que no le hablen. Por ejemplo, cuando el hijo refiere las circunstancias en las que consiguió su último y más prestigioso trabajo, aquel en el que lo llaman “El Jefe”, agrega que de ese acontecimiento positivo conversó poco y nada: “A nosotros evita soltarnos demasiados detalles sobre el nuevo trabajo. A mamá y a mí. Quizá porque su relato personal sería una forma de mostrarnos afecto. Responde de compromiso. Usa monosílabos con la voz entrecortada, que apenas se escucha” (76). Poco antes, y en el mismo sentido, cuenta que debió ser otro hombre –el “doctor Pisano”– quien le explicó algo que debió explicar el padre (algo que, no casualmente, está vinculado a la sexualidad): “El doctor me explica eso que papá nunca: cómo debo tirar la piel hacia abajo mientras estoy en la ducha y lavarme bien con agua y jabón” (70). En esta misma línea, en el capítulo 15, cuando el hijo cuenta que a los 11 años sus padres decidieron consultar a una psicóloga para hallar una respuesta a sus frecuentes y al parecer inmotivados llantos, fue la madre la que habló del problema y de su posible solución, mientras que el padre optó por el silencio y a reducir su participación al rol de conductor:

Mis papás averiguan para enviarme a una psicóloga. Mamá tiene una confianza ciega en la psicología. Opina que todos, absolutamente todos, deberíamos ir a terapia. Que a ella es lo único que logró sacarla adelante. Aunque también me aconseja que no lo ande contando entre mis compañeros de grado. Papá no opina y se limita a llevarme con el auto. Sé que preferiría tener un hijo normal para llevarlo a fútbol. (51-52)

Como se advierte en esos ejemplos, el padre de *Nuestro peor fracaso* no es un padre ausente sino uno que, aunque presente, hace de su presencia una presencia silenciosa; un silencio que, no obstante, el hijo sabe interpretar muy bien. Pero a ese lugar que el padre deja vacante –después de su muerte nadie se atreve a tocar el auto y tampoco a venderlo, como si hacer alguna de esas dos cosas fuera profanatorio– lo sucede otro: el lugar del hijo¹¹. Ese lugar es el de la literatura, que no le llega por vía paterna, sino por vía materna.

En varias patriografías literarias o cinematográficas del corpus que listé parcialmente al comienzo de este artículo, el origen de la vocación artística del hijo –ser escritor o cineasta– se instala en el padre: en esos libros y *films* se cuenta que el hijo recibe del padre el interés en la literatura o en el cine, a veces incluso como mandato. Esto ocurre, por ejemplo, en libros como *Un prólogo a los libros de mi padre* o *Mi libro enterrado* y en películas como *La sombra*, *El silencio es un cuerpo que cae* o *Adiós a la memoria*. En esas patriografías se cuenta que el interés en la literatura o en el cine pasa, por supuesto que no sin cortocircuitos, del padre al hijo: se trata de *hijos de la literatura*

¹¹ El desplazamiento metonímico del padre al auto se verifica aun en el hecho de que, luego de su muerte, para el hijo la tumba es menos la que está en un cementerio porteño que el Ford Focus estacionado en la cochera que es “color gris lápida”, que nadie se atreve a conducir, y que “me habla mucho más de mi papá que una tumba en Chacarita”; asimismo, cuando puede volver al cementerio, el hijo se detiene en “la tumba de un niño” que está “decorada don sus autitos de juguete, puestos prolijamente en hilera” que parece aludir a su propia tumba como hijo que, entre sus juguetes favoritos, tenía, como señalé, una “colección de autitos”.

o de *hijos del cine*¹². En esas obras se narra cómo el hijo recibe como herencia –como patrimonio– unos intereses artísticos que, a su debido momento, servirán para evocar al padre. Por el contrario, en *Nuestro peor fracaso* es la madre quien lee con fruición –se describen las pilas de libros que acumula– y le abre al hijo la puerta de acceso al mundo de la literatura:

A mí me convierte en lector desde bastante pequeño. Un libro se vuelve mejor regalo que un juguete. Aprendo a leer antes de empezar la escuela. Entierro la nariz entre las páginas y me embriago con el olor a tinta y a papel viejo. En las librerías el tiempo se nos escapa de las manos. (82)

El padre no solo está por fuera de esa comunidad lectora que forman madre e hijo –ese es otro “nosotros” que postula este libro–, sino que además la observa con desdén. El padre le exige a la madre que se deshaga de los libros que acumula luego de haberlos leído y, no casualmente en el auto, les hace sentir silenciosamente su desprecio:

Papá jamás entra a las librerías con nosotros, pero se queda fumando afuera, a la vista. Cada tanto estira el cuello por encima de los libros de la vidriera y nos señala su reloj Casio de malla metálica. Cuando estamos de vuelta en el auto, observa con desprecio a través del espejo retrovisor las bolsas de libros recién comprados. Para qué tantos, dónde los vas a meter, en qué momento los vas a leer. (83)

Pero esta pasión lectora que comparten madre e hijo y que el padre menosprecia es, paradójicamente, la que permitirá que se reencuentre con el hijo. Porque es ahí –en la literatura que le llega por vía materna– donde se realiza finalmente la conversación y, en consecuencia, dejan de fracasar. El hijo saca al padre del automóvil –de “la escasez de emociones y de palabras” (99)– y lo lleva a la literatura –a la abundancia de palabras y emociones–. El hijo, que además luego de la muerte del padre se anota en el Profesorado de Letras, crea otras condiciones para que el vínculo asuma una nueva dinámica: ahora es él quien *conduce* la relación. (Podría al respecto imaginarse que la pila de libros leídos por la madre está ahora coronada por los libros del hijo y, entre ellos, *Nuestro peor fracaso*).

Pese a que Godoy, cuando narra su primera visita a la tumba del padre, asegura “Ya no siento ganas de llorar o estar triste [...] no le converso a mi papá muerto, lo dejo irse” (97), su patriografía funciona como el lugar –en el sentido en que usa este término Despret– en el que este hijo no se calla y le conversa a un padre al que no deja ir; un padre que, gracias a las palabras escritas del hijo, gracias a la literatura que el hijo no solo lee sino que ahora escribe, sigue junto a él después de muerto. El narrador cuenta que, luego de la muerte, habló por teléfono con el mejor amigo del padre, un tal Rubén, al que le contó que había tomado la decisión de abandonar el trabajo en una oficina y anotarse en el Profesorado en Letras, y que lamentaba no poder dialogar de ese hecho con su padre. A eso, agrega:

¹² Analicé este rasgo de los documentales de Olivera, Comedi y Prividera en Fontana (2022).

Al mismo tiempo me pregunté por qué, si eran tan torpes y forzadas nuestras conversaciones, tan incompleto y superficial lo que compartíamos en la vida del otro. Por qué esta obligación de extrañar aquello que nunca tuve. Rubén me responde que está plenamente convencido de que papá de alguna manera lo sabe. Y yo, a pesar de no guiarme jamás por pensamientos mágicos, y de no creer que exista algún lugar posible después de la muerte, me siento tan necesitado de volver a ocupar mi lugar de hijo que por un rato me dejo convencer. (94)

Esto que manifiesta el narrador respecto de esa conversación con un amigo del padre puede ser leído como una caracterización del libro que la registra: de la *magia* que en él ocurre. Las páginas de este libro son también un “lugar posible después de la muerte” en el que Godoy vuelve a ocupar su “lugar de hijo”. Y en esto *Nuestro peor fracaso* no hace más que ratificar una cualidad de todas las patriografías, que son siempre textos que, más allá de la cercanía o la distancia que cada hijo profese hacia su padre, imponen una continuidad para el vínculo entre ellos: una continuidad hecha de palabras.

Como en todas las patriografías, en *Nuestro peor fracaso* se juega el juego de las diferencias y las similitudes entre padre e hijo. En este caso hay, por supuesto, una diferencia clave de orden genérica: el estereotipo de masculinidad ante el que comparece el padre –y al que no siempre, como se vio, puede adecuarse plenamente– es considerado con alguna ironía por el “hijo puto” (20) –por el hijo que no es “normal” (52)– que no se identifica con él y no lo reproduce. Pero esa diferencia evidente –el hijo no es o no hace lo que el padre desea– está compensada por un mimetismo físico y temperamental que la madre se ocupa de indicar: “Luego [mamá] me hace mirar al espejo y busca las pocas fotos en blanco y negro que hay de papá a mi edad: somos la misma persona, una en blanco y negro, la otra en colores. [...] Mamá insiste en que soy una copia carbónica de papá, aun en el carácter podrido” (62). La madre funciona en *Nuestro peor fracaso* como quien, directa o indirectamente, reúne al padre y al hijo: señala las similitudes entre ambos y le transmite al hijo ese interés en las letras que permitirá el reencuentro¹³.

Por lo demás, lo que acabo de señalar respecto de este libro de Godoy –cómo se resuelve en él la cuestión de los parecidos y las diferencias entre biógrafo y biografiado– alude a una característica común a toda escritura biográfica. Ya desde su título, el ensayo de Holroyd que cité al comienzo remite al fuerte lazo que habría entre biografía y muerte: los biografiados son “nuestros amigos los muertos”. Se ha dicho que la biografía se alimenta de cadáveres –“quizá no pueda haber verdadera biografía más que de los muertos”, conjeturó por ejemplo Benoît Peeters (2020: 30)– pero, también, que la labor del biógrafo es la de dar a esos cadáveres una vida *post mortem*. En el caso de las patriografías esa supervivencia ocurre de dos maneras. Por un lado, como toda biografía, estos textos regresan a la vida a un muerto, el biografiado, transfigurándolo en palabras. Pero además, todos estos libros y *films* documentales traman entonaciones diversas de una misma cuestión: qué rasgo del padre sigue vivo en el hijo. La muerte del padre o su inminencia que

¹³ Un rasgo notable de *Nuestro peor fracaso* es que sin dejar de ser un libro sobre el padre logra, de manera no forzada o culposa, darle a la madre contornos más o menos definidos y despertar en ella cierto interés genuino; es decir, logra que la madre no sea un personaje que se desdibuja en un segundo o tercer plano.

casi siempre están en el origen de estas obras –así sucede en *Nuestro peor fracaso*– resultan conjuradas por el hecho de que en ellas se anuncia que en el hijo sobrevive algo de ese padre: un rasgo físico, una voz, un temperamento, una vocación, incluso una enfermedad, como ocurre en *Mi papá alemán*, de Mónica Müller.

Entonces, si un peligro que acecha a la biografía es el de la mimetización de biógrafo y biografiado, en el caso de las patriografías esa mimetización deja de ser un peligro para transformarse en algo inevitable e incluso esperable. En consecuencia, una tarea de cada hijo será la de demostrar que ese interés en la vida del padre no implica necesariamente que su propia vida haya cristalizado tan solo en ser *el hijo de* y así también ganarse, por mérito propio, el derecho a la biografía¹⁴. Godoy triunfa en la realización de esa tarea de diferenciación: en *Nuestro peor fracaso* su vida no es en modo alguno una mera “copia carbónica” de la de su padre.

BIBLIOGRAFÍA

- Ackerley, J. R. (2011) *Mi padre y yo*. Barcelona: Anagrama
- Aguilar, G. (2023) *¿Qué es más macho? Ensayos sobre las masculinidades*. Buenos Aires: FCE
- Alberca, M. (2021) *Maestras de vida. Biografías y bioficciones*. Málaga: Pálido fuego
- Appratto, R. (2022) *Íntima/El origen de todo*. Santiago de Chile: Bulk Editores
- Arfuch, L. (2002) *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: FCE
- Balkmar, D. (2020) “Men on the Move: Masculinities, (Auto)mobility and Car Cultures”. En *Routledge International Handbook of Masculinity Studies*, ed. por Gottzén, L., Mellström, U. y Shefer, T. London – New York: Routledge, 351-359
- Couser, G. T. (2014) “Paper Orphans: Writers’ Children Write their Lives”. *Life Writing*. 11 (1), 21-37
- Despret, V. (2021) *A la salud de los muertos. Relatos de quienes quedan*. Buenos Aires: Cactus
- Dorado, C. (2023) “Su papá tuvo que vender su auto soñado, él lo compró y lo dejó como nuevo: «Me subo y siento su presencia»” [en línea] disponible en <<https://tn.com.ar/sociedad/2023/12/23/su-papa-tuvo-que-vender-su-auto-sonado-el-lo-compro-y-lo-dejo-como-nuevo-me-subo-y-siento-su-presencia/>> [15.03.2024]
- Fontana, P. (2022) “Hijos del cine. En torno a *Adiós a la memoria*, de Nicolás Prividera, y otros documentales argentinos recientes”. *Kilómetro 111* [en línea] disponible en <<http://kilometro111cine.com.ar/hijos-del-cine-en-torno-a-adios-a-la-memoria-de-nicolas-prividera-y-otros-documentales-argentinos-recientes/>> [03.04.2022]

¹⁴ Héctor Abad Faciolince, el autor de una de las patriografías más importantes publicadas en América Latina –*El olvido que seremos*–, fue acusado por dos escritores de su país –Fernando Vallejo y Carolina Sanin– de no ser más que “un huerfanito” (Vallejo) o un “hijito eterno” (Sanin).

- Fontana, P. (2023) “La continuidad de un vínculo. Hijos y padres en la literatura argentina contemporánea”. *Orbis Tertius*. 28 (37), e266. DOI: 10.24215/18517811e266
- Giordano, A. (2020) *Volver a donde nunca estuve. Algo sobre mi padre*. Santiago de Chile: Bulk Editores
- Giucci, G. (2007) *La vida cultural del automóvil. Rutas de la modernidad cinética*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes – Prometeo
- Godoy, C. (2022) *Nuestro peor fracaso*. Buenos Aires: Editorial Conejos
- Grizas, A. (2021a) *Un temporal*. Buenos Aires: Entropía
- Grizas, A. (2021b) “Ansilta Grizas: No escribí un libro sobre la muerte sino sobre el dolor” (entrevista realizada por E. Marabotto). *Diario Tiempo Argentino*. 11.11.2021 [en línea] disponible en <<https://www.telam.com.ar/notas/202111/574452-ansilta-grizas-alzheimer-novela.html>> [01.03.2023]
- Halfon, M. (2023) *Vida de Horacio*. Buenos Aires: Entropía
- Holroyd, M. (2011) “Nuestros amigos los muertos”. En *Cómo se escribe una vida*, selecc. y pról. de Serra Bradford, M. Buenos Aires: La Bestia Equilatera, 25-38
- Laplanche, J. y Pontalis, J.-B. (2004) “Trabajo del duelo”. En *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 435-436
- Lotman, I. (1995) “La biografía literaria en el contexto histórico-cultural (la correlación tipológica entre el texto y la personalidad del autor)”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*. 4
- Levrero, M. (2008) *La novela luminosa*. Barcelona: Random House Mondadori
- Peeters, B. (2020) *Tres años con Derrida. Los cuadernos de un biógrafo*. Buenos Aires: Ubu Ediciones
- Piñeiro, C. (2013) *Un comunista en calzoncillos*. Buenos Aires: Alfaguara
- Redshaw, S. (2008) *In the Company of Cars. Driving as a Social and Cultural Practice*. Great Britain: Ashgate
- Renders, H., De Haan, B. y Harmsma, J., comps. (2016) *The Biographical Turn*. New York: Routledge
- Sivak, M. (2017) *El salto de papá*. Buenos Aires: Seix Barral
- Wolf, V. (2022) “El arte de la biografía”. En *Los artistas y la política*. Buenos Aires: Godot, 95-109
- Zoja, L. (2018) *El gesto de Héctor. Prehistoria, historia y actualidad de la figura del padre*. Madrid: Penguin Random House