

Restos de la memoria en la narrativa de «hijas de desaparecidos» argentinos. Las escrituras de Marta Dillon y Eugenia Guevara

The remains of memory in the narrative of desaparecidos's daughters. The writings of Marta Dillon and Eugenia Guevara

Andrea Cobas Carral¹

Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina
acobascarral@yahoo.com.ar

RESUMEN

En el presente trabajo abordamos los textos *Aparecida* (2015), de Marta Dillon, y *Veintiocho. Sobre la desaparición* (2015), de Eugenia Guevara, para analizar en ellos los procedimientos de recuperación del pasado reciente ligado con la última dictadura militar argentina, desde la mirada de dos hijas de «desaparecidos».

PALABRAS CLAVE

Narrativa argentina, violencia de Estado, memoria, hijos

ABSTRACT

This paper analyzes *Desaparecida* (2015), by Marta Dillon, and *Veintiocho. Sobre la desaparición* (2015), by Eugenia Guevara, to explore the strategies of recovery of the recent past ligated with Argentina's last military dictatorship from the perspective of two «desaparecido's children.

KEYWORDS

Argentinian narrative, State violence, memory, second generation

1 Profesora y licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA) donde enseña en las cátedras de Literatura Latinoamericana Contemporánea y de Semiología. Profesora adjunta de la cátedra de Literatura Argentina y Latinoamericana en la Universidad del Cine (FUC). Investigadora del Instituto de Literatura Hispanoamericana (ILH-UBA). Candidata a doctora por la Universidad de Buenos Aires, donde finaliza su trabajo de tesis con una investigación acerca de la narrativa de «hijos de desaparecidos». Ha publicado numerosos estudios sobre su especialidad en revistas y libros académicos editados en Argentina y en el exterior.

Los que vamos y venimos con ese ayer desenterrando restos en el nervio de la noche. Nosotros sepultureros de osario, detectives afásicos, mestizos, plagiarios, menores, literales, inevitablemente huérfanos y olvidados; heridos por la derrota, nunca obnubilados por ella. Nosotros, tan maravillosos o decadentes como el lugar contra el que elegimos escupir este manojo de versos.

Julián Axat y Juan Aiub (2010, p. 11)

La sentencia adorniana que advierte sobre el lugar de la literatura ante las grandes masacres que el hombre provoca al hombre, lejos de reclamar una clausura para el arte, muestra la necesidad de creación de poéticas capaces de figurar la violencia política y sus huellas sobre los cuerpos, sobre el imaginario cultural, sobre la sociedad. Poéticas, en suma, capaces de una indagación que permita dar cuenta de aquello que por su brutalidad parece inenarrable, pero que no lo es. Como señala Esther Cohen en su trabajo sobre los escritores que —casi desde el momento final de la Segunda Guerra— testimonian la experiencia en los campos de concentración, es a través de la escritura recuperada en su potencialidad política que el escritor emprende su lucha contra el olvido: la escritura en tanto desafío al silencio permite urdir las voces de aquellos aniquilados por la «barbarie» (2006, p. 17). La última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983) —y sus consecuencias que aún nos interpelan— se constituye en uno de los episodios que la narrativa indaga, revisa, vuelve a pensar para poner con palabras esa devastación². Como repertorio de «temas», como telón de fondo que permite proyectar otras historias, como matriz narrativa que propone modos de organización del relato o maneras de decir la violencia, el terrorismo de Estado y sus efectos tienen una presencia relevante en buena parte de la narrativa argentina de los últimos 40 años.

Dentro de esa constelación de narrativas sobre la violencia cuyos rasgos centrales delineamos, proponemos detenernos en la caracterización de los textos escritos por hijos de «víctimas» de la violencia de Estado como marco para el análisis de dos de sus más recientes manifestaciones: *Veintiocho. Sobre la desaparición* (2015), de Eugenia Guevara, y *Aparecida* (2015), de Marta Dillon.

2 El 24 de marzo de 1976 se produce el golpe de Estado que derroca el gobierno constitucional de María Estela Martínez de Perón. El autodenominado Proceso de Reorganización Nacional toma el poder para —como señalan en su primera proclama pública— «terminar con el desgobierno, la corrupción y el flagelo subversivo». El gobierno *de facto* despliega un proceso de exterminio por motivos políticos inédito en la Argentina moderna por su magnitud y por sus métodos. Cuando la dictadura deja el poder en 1983, deja también un saldo de 30 000 desaparecidos, 500 niños apropiados, miles de exiliados, cientos de jóvenes muertos en la guerra de Malvinas y una nación cultural, política y económicamente devastada. Para un acercamiento a este período, ver Novaro y Palermo (2003).

Los relatos de Guevara y de Dillon construyen como su centro el hallazgo de los restos de la madre desaparecida. La identificación de los huesos opera como clausura para la búsqueda al posibilitar un duelo largamente aplazado al tiempo que impulsa la escritura y habilita la creación de poéticas que releen los tópicos sobre la desaparición, indagan los procedimientos de reconstrucción del pasado reciente, materializan estrategias para tramar historias familiares y colectivas rotas por la violencia de Estado y, finalmente, confrontan a esas «hijas» con un paradójico nuevo comienzo para sus biografías que se da, esta vez, más allá de la «desaparición».

Modos de narrar la violencia: entre la transición democrática y la emergencia de H.I.J.O.S.

Si toda masacre histórica deriva en la ruptura de las cadenas causales fundantes de un orden social —disrupción que explicaría la «sensación» de irrepresentabilidad del horror y el impulso por ponerlo en palabras— (Burucúa y Kwiatkowski, 2014, p. 40), entonces la persistencia del «tema de la dictadura» en la narrativa argentina parece mostrar la importancia de una problemática que continúa siendo significativa en términos sociales y cuyas transformaciones pueden ser historizadas. Así la violencia represiva tramada desde la literatura se teje a través de una escritura pensada casi como un testimonio en su definición legal que garantizaría una «verdad» formada en la experiencia de aquel que dice, pero también a través de expresiones literarias que asumen como centro su carácter ficcional sin por ello renunciar necesariamente a su referencialidad ni a su potencialidad como textos que denuncian. En principio, a través de la creación de escrituras que en general apelan al realismo, la alegoría o lo testimonial, el corpus ficcional que se edita durante la dictadura y los años iniciales de la transición democrática busca intervenir en un entramado social y cultural destruido por la represión dispuesta por las sucesivas juntas militares³. En una segunda etapa que arriba a partir del fortalecimiento de la democracia —con el Juicio a las Juntas y la publicación del informe *Nunca más* como hechos fundantes⁴— y que se extiende con variaciones hasta los

3 Para un acercamiento a los rasgos de las ficciones que se publican en el periodo, ver los volúmenes colectivos editados por Daniel Baldeston (1985) y Saúl Sosnowski (1988), en los que se recogen intervenciones críticas que intelectuales hacen durante los primeros años del gobierno de Raúl Alfonsín (1983-1989). Las diversas perspectivas de análisis de los artículos permiten entrever las principales polémicas y preocupaciones que pueden hacerse públicas luego del final de la dictadura.

4 Por decisión del recién asumido presidente Raúl Alfonsín, el 12 de diciembre de 1983 se presenta ante el Congreso el pedido de derogación de la Ley de «Autoamnistía» dictada por las Fuerzas Armadas y se inicia el procesamiento de los responsables por los hechos de violencia. Asimismo, se crea el 15 de diciembre de 1983 la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (Conadep), comisión encargada, en primer término, de recoger denuncias sobre los secuestros y desapariciones ocurridos durante los años de dictadura y,

primeros años del siglo XXI, la simbolización de la violencia política se consolida como uno de los rasgos hegemónicos de la literatura del periodo.

El volumen *Lo que sobra y lo que falta en los últimos veinte años de la literatura argentina* (2004) muestra una selección amplia de las posiciones críticas acerca de ese corpus en constante crecimiento y permite entrever el impacto de la dictadura como zona de ficcionalización en el contexto global de la narrativa argentina⁵. El carácter ostensiblemente polémico de la consigna que motiva las exposiciones —qué sobra, qué falta— deriva en fundamentaciones que trazan un mapa de la literatura argentina en el que «el tema de la dictadura» aparece con sentidos contrapuestos en lecturas que pueden ser ordenadas en dos series. Por un lado, la que apela a criterios de análisis que, paradójicamente, proponen un vaciamiento del sentido político asociado a la elección del tema: como respuesta a las necesidades de un pequeño grupo de profesores universitarios norteamericanos que demandan un corpus para el análisis (Olguín, 2004, p. 30) o como parte de un oportunismo «casi turístico» (Link, 2004, p. 113) la extendida presencia de «la dictadura» en la literatura argentina se filia con demandas del mercado editorial. Por otro lado, se recupera el «tema de la dictadura» con un sentido claramente político en tanto habilita la construcción de poéticas aptas para narrar la desintegración social, la pérdida de los vínculos de solidaridad y «los años de decepción» que van desde la década de 1970 hasta el fin de siglo (Astuti, 2004, p. 52). En la misma línea, en oposición a la novela histórica que propondría una versión clausurada y tranquilizadora de la historia, se reivindica la «novela política», constituida como una «continuidad peligrosa con el presente» y que, por lo tanto, desbarata las versiones cristalizadas sobre el pasado reciente (Gamerro, 2005, p. 67). Sobre todo en el filo de los años 90 —década en la que desde el Estado se emprende una política de «pacificación» y «olvido» respecto de la dictadura⁶— la literatura propone otras líneas poéticas para la

en segundo lugar, de redactar un informe para sistematizar la información reunida. De este modo, comienzan a circular socialmente testimonios que dan cuenta de manera inequívoca del horror sufrido durante el Proceso de Reorganización Nacional: la desaparición, la tortura, el asesinato, los campos, el robo de bebés irrumpen en la escena pública en la voz de los sobrevivientes. La relevancia que en ese contexto adquiere el informe *Nunca más* de la Conadep es innegable. Para un análisis pormenorizado de estas problemáticas, ver Hugo Vezzetti (2001) y Emilio Crenzel (2008).

5 El libro recoge las intervenciones que 20 poetas, dramaturgos, narradores y críticos pronuncian en 2004 en un ciclo de mesas redondas organizado por el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires.

6 Durante las presidencias de Carlos Saúl Menem (1989-1999) en los planos jurídico y legal se profundiza la impunidad en relación con los crímenes de la dictadura. Por un lado, el gobierno impulsa activamente un proceso de «borramiento» del pasado: la década de 1990, marcada por una política económica neoliberal que continúa la iniciada durante la dictadura, puede ser considerada como la década en la que, desde el Estado, se impulsa el olvido sobre el pasado reciente. Dos ejemplos paradigmáticos del accionar del Estado en esa

figuración del pasado reciente. Las producciones más relevantes del corpus no se caracterizan ya por la narración sesgada del horror, sino por el intento de mostrar desde todas las perspectivas y de modo directo lo más inefable de la experiencia represiva aunque componiendo un verosímil que no cae ni en la estetización de la violencia ni en la «moral del realismo» que asocia sujeto y experiencia, narración y sentido (Dalmaroni, 2004, p. 159)⁷.

Entre los rasgos que las ponencias reunidas en *Lo que sobra y lo que falta en los últimos veinte años de literatura argentina* identifican como marcas de la narrativa sobre «la dictadura», los textos con hijos —escritos por ellos o no— aparecen indiferenciados dentro del corpus general y supeditados a otras articulaciones que obturan la percepción de las particularidades de una problemática que requiere otras estrategias para su narración. Si durante la transición democrática el estreno en 1985 de *La historia oficial*, dirigida por Luis Puenzo, difunde de modo masivo la cuestión de los niños apropiados en dictadura, también en los años siguientes muchos nietos serán encontrados y los procesos judiciales y científicos de restitución de la identidad tendrán diversos grados de exposición pública a través de los medios de comunicación y de las acciones de agrupaciones como Madres y Abuelas de Plaza de Mayo⁸. Cuando en 1996 Alejandro Agresti presenta *Buenos Aires viceversa* en el Festival de Cine de Mar del Plata, recorta la especificidad de su película en la Argentina de los años 90: «De los hijos de desaparecidos nadie habló. Los que desaparecieron ya están muertos. El problema lo tienen sus hijos. Ellos heredaron el mundo que les dimos y no reciben respuestas. Cada película habla de su momento en la historia y esta no es la excepción»⁹. En ese contexto en el que los

dirección son, por un lado, el proyecto de demolición de la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) —símbolo del accionar represivo del Estado— para erigir allí un Monumento a la Unión Nacional y, por otro, los indultos con los que Menem deja en libertad, entre otros, a los jefes de las Juntas —condenados en el histórico juicio realizado durante el gobierno de Alfonsín—, indultos que legitiman la impunidad y que se suman a las leyes de Punto Final y de Obediencia Debida, que seguirán vigentes hasta 2003, cuando sean anuladas por el Congreso Nacional y, dos años más tarde, declaradas inconstitucionales por la Corte Suprema de Justicia. Para un análisis de estas cuestiones, ver Stella Maris Ageitos (2002) y Ricardo Lorenzetti y Alfredo Kraut (2011).

⁷ Nos referimos en especial a *Villa* (1995) y *Ni muerto has perdido tu nombre* (2002), de Luis Gusmán; *Las islas* (1998) y *El secreto y las voces* (2002), de Carlos Gamerro; y *Dos veces junio* (2002), de Martín Kohan.

⁸ Para una descripción de las historias de los 119 nietos encontrados hasta 2015 y de los que aún permanecen desaparecidos, ver *Niños desaparecidos. Jóvenes localizados. 1975-2015* en el sitio de Abuelas de Plaza de Mayo: <https://www.abuelas.org.ar/archivos/publicacion/Abuelas1975-2015%20a.pdf>

⁹ Ver la nota sin autor «Conmovió una película del argentino Alejandro Agresti». *Buenos Aires viceversa* —que traza, entre otras, la historia de una hija de desaparecidos— inicia con una placa negra y letras rojas en la que se lee: «En los años de la dictadura militar en la Argentina desaparecieron y fueron asesinadas unas 30 000 personas. La mayoría de ellos eran

hijos de desaparecidos y de «víctimas» del terrorismo de Estado ya adultos cobran visibilidad social y política, se publican también sus primeros relatos y algunas novelas que los incluyen como protagonistas aunque no siempre la crítica advierta la singularidad de esas producciones¹⁰.

Por un lado, *Atravesando la noche. 79 sueños y testimonio acerca del genocidio* (1996), de Andrea Suárez Córca, es el primer escrito que da cuenta de la experiencia de la violencia represiva desde la voz de una «hija». Al carácter inaugural y novedoso del texto de Suárez Córca se suma su significación colectiva en tanto la autora forma parte de la agrupación Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (H.I.J.O.S.), organismo de derechos humanos creado en 1995 que ingresa en la esfera pública durante el menemismo y produce una renovación en las estrategias para exigir «verdad» y «justicia»¹¹. Por otro lado, la línea de ficciones con hijos comienza en 1998 con *A veinte años, Luz*, de Elsa Osorio, extensa novela sobre una joven apropiada que se edita en España ante la negativa de las editoriales argentinas a publicar —en palabras de su autora— un libro que explora «un tema sin interés, pasado de moda» (Osorio, 2007). La particularidad de un texto como *A veinte años, Luz*, que por primera vez presenta el personaje de una hija adulta que busca su identidad, queda solapada en una ficción que retoma muchos de los rasgos más estereotipados —más «pasados de moda», para decirlo con Osorio— a fin de representar el pasado reciente: una construcción maniquea que organiza personajes y discursividades en buenos y malos; el exilio y la recriminación por la militancia como aspectos importantes; y el uso de abundantes recursos melodramáticos para narrar la historia de la chica apropiada que busca provocar empatía en un lector al que se quiere sensibilizar. Pero *A veinte años, Luz* presenta además características que adquieren entidad en los textos con hijos que se editan en los años siguientes, ya con escrituras de mayor densidad poética¹²: la composición de una narración coral

jóvenes y los hijos que dejaron recién hoy están en edad para pedir respuestas a la sociedad. A ellos está dedicado este film». En la dupla que forman la hija de desaparecidos y el chico de la calle que la acompaña durante parte de la historia, la película —con una narración fragmentaria y una estética intensa— logra condensar simbólicamente la matriz político-económica que instaura la dictadura y cuyas consecuencias emergen en el presente de la representación en una ciudad marcada por las polarizaciones, la violencia y la exclusión.

¹⁰ Junto con el citado trabajo de Miguel Dalmaroni, es central el artículo de Ana Amado (2004) en tanto lúcidas aproximaciones críticas a las producciones literarias, fílmicas y plásticas de los hijos.

¹¹ Para un estudio sobre la agrupación H.I.J.O.S., ver Pablo Bonaldi (2006). Para una lectura fundante sobre el texto de Suárez Córca y su relevancia colectiva, ver Miguel Dalmaroni (2004). Para un acercamiento al relato de Suárez Córca en relación con la narrativa más reciente de hijos, ver Andrea Cobas Carral (2015).

¹² Nos referimos, por ejemplo, a *Ni muerto has perdido tu nombre* (2002), de Luis Gusmán; *El secreto y las voces* (2002), de Carlos Gamarro; *Taper ware* (2007), de Blanca Lema y *Una muchacha muy bella* (2013), de Julián López.

a través de la que se recupera el pasado, la trama de una búsqueda que sigue los lineamientos del policial, el desplazamiento como marca de esa búsqueda y la sucesión de encuentros intergeneracionales en los que se transmite la historia con que la hija «ilumina» su identidad son algunos de esos rasgos.

En el caso de Suárez Córca, su condición de hija de una mujer asesinada por la Triple A ata su relato a lo testimonial y obtura en parte la percepción de las sutiles operaciones de escritura que transforman hacia los años 90 los patrones narrativos de los relatos autobiográficos. Osorio, por el contrario, intenta recortar la especificidad de su texto, justamente en su carácter ficcional, más allá de cualquier vinculación explícita con lo testimonial, en una búsqueda que, como señalamos, apenas le permite separarse de los rasgos más estereotipados de la narrativa de la etapa anterior (Papaleo, 2010). En la tensión entre el testimonio y la ficción, ambas escrituras abordan la figura de los hijos a partir de regímenes bien distintos, pero que contienen estrategias poéticas que van a ser centrales durante los siguientes años en las producciones con hijos sean o no escritas por ellos.

Entre los textos escritos por hijos un grupo se recorta con nitidez: el de aquellos que componen una instancia enunciativa emparentada con la autobiografía, aunque muchas veces transgrediendo sus límites genéricos más canónicos para acercarse a las convenciones que establece la autoficción¹³. Dentro de ese conjunto que sigue la línea del relato de Andrea Suárez Córca, podemos incluir *Mi nombre es Victoria* (2009), de Victoria Donda Pérez; *¿Quién te creés que sos?* (2012), de Ángela Urondo Raboy; *Diario de una princesa montonera. 110% verdad* (2012), de Mariana Eva Pérez; *Veintiocho* (2015), de Eugenia Guevara; y *Aparecida* (2015), de Marta Dillon, textos que, a partir de diversas estrategias, presentan las historias de vida de esa segunda generación que busca recomponer su identidad,

13 No vamos a detenernos en el análisis de las problemáticas implicadas en la distinción genérica entre autobiografía y autoficción. Baste precisar la importancia de la presencia en el texto de un «yo» concebido, en un caso, como sede de la «verdad» de la experiencia y, por lo tanto, legitimador de aquello que se relata y, en el otro caso, de un «yo» configurado más allá de una referencialidad inequívoca. A pesar de esa distinción, parece evidente que hay que asumir para la autobiografía su carácter de construcción ficcional, aunque circunscribamos su caracterización a la tradicional coincidencia entre las identidades de autor, narrador y protagonista. Por otra parte, para acotar los límites de la autoficción —que para ciertas teorizaciones parece incluir todo texto que en cualquier grado ficcionalice la experiencia— podemos pensarla englobando aquellos relatos que vuelven parte de la trama las problemáticas poéticas de la configuración de una identidad haciendo ostensible en su materialidad la construcción del «yo» a través del enmascaramiento de la relación autor/narrador/personaje. Para un panorama de las teorías clásicas sobre la autobiografía, ver el suplemento de Anthopos (1991). Para una completa selección de las principales concepciones teóricas acerca de la autoficción, ver Ana Casas (2012) y, en especial, su cuidadoso estudio preliminar.

recuperar la memoria de los padres desaparecidos y asesinados, volver visibles desde el presente las huellas que el proceso represivo imprime sobre los cuerpos, las palabras, las genealogías.

Restos de la memoria: las escrituras de Marta Dillon y Eugenia Guevara

¿Qué edad hay que tener para que el antebrazo de tu madre tenga la exacta medida de tu torso?

Marta Dillon, (2015, p. 11)¹⁴

Ella es un *collage*, un rompecabezas. Ni siquiera sé cuál es la imagen que debería formar.

Eugenia Guevara (2015, p. 54)¹⁵

Entre los tenues hilos que enlazan los textos de Marta Dillon y de Eugenia Guevara, la identificación de los huesos de sus madres desaparecidas no es el menor de ellos: entre la desaparición y el hallazgo, media una vida de búsquedas que con dificultad se deja poner en palabras. En ambos relatos la escritura es recuperada como una práctica contradictoria —pero en un punto ineludible— porque se configura no solo, como es esperable, en tanto narración de la propia vida sino, sobre todo, porque surge como ejercicio de duelo, como acto de clausura, como amoroso, pero insuficiente, epitafio para esa madre perdida y tardíamente recuperada.

Cuando Eugenia Guevara comienza a escribir su «testimonio» (2015, p. 16) los restos de su madre aún no han sido identificados por el Equipo Argentino de Antropología Forense¹⁶: «Escribir este libro fue un proceso

14 Marta Dillon es hija de Marta Taboada (1941-1977), abogada y militante del Frente Peronista Revolucionario 17 de Octubre, que es secuestrada en Buenos Aires el 28 de octubre de 1976. Taboada es llevada primero al centro clandestino de detención El Banco y, luego, trasladada a El Vesubio, hasta el 2 de febrero de 1977, cuando es ejecutada en un enfrentamiento fraguado en Ciudadela. Es enterrada en una fosa N.N. en el Cementerio Municipal de San Martín. En 1984, con el retorno de la democracia, esos cuerpos fueron recuperados, pero no pudieron ser identificados. Marta Taboada permaneció desaparecida hasta 2010, cuando el Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF) logra, finalmente, identificarla. Sus hijos pueden inhumar sus restos en 2011. Marta Dillon tiene 10 años cuando su mamá es desaparecida.

15 Eugenia Guevara es hija de Nilda Susana Salomone (1949-1977), licenciada en Ciencias de la Educación y militante de Montoneros que es secuestrada en La Plata el 15 de noviembre de 1976. Salomone permanece detenida ilegalmente en la Brigada de Investigaciones de La Plata, donde, con otros seis militantes «acepta colaborar» (Guevara, 2015, p. 13) con sus secuestradores con la promesa de ser, finalmente, liberados. Permanece en esa situación hasta noviembre de 1977, momento en que su familia pierde todo contacto con ella. Nilda Salomone permanece desaparecida hasta 2013, cuando el EAAF identifica sus restos que fueron encontrados en una fosa común en el Cementerio Municipal de Avellaneda. Eugenia Guevara tiene dos años cuando su mamá es desaparecida. Permanecen aún desaparecidas su tía materna Ángela Salomone y su abuela paterna Eugenia Turri.

16 El EAAF se crea en 1984, cuando el trabajo de la Conadep hace evidente la necesidad de contar con un cuerpo científico formado en técnicas forenses y antropológicas capaz de

largo y doloroso, pero necesario para liberarme [...] iba a permitirme enterrar a mi madre y vivir mi vida» (2015, p. 14). Desde esta mirada, la escritura permite romper con una historia familiar y personal que inmoviliza y llena de sentido el hueco material, afectivo y simbólico que supone la desaparición. La estructura de *Veintiocho* deja entrever la potencia que Guevara le asigna a la escritura en tanto motor para trascender la pasividad. La primera parte del libro se divide en 28 capítulos —uno por cada año de vida de la madre—, con subtítulos que refieren a diversas cuestiones: «Identidad», «Peronismo», «Abuelos», y se intercalan con otros fragmentos nombrados con infinitivos: «Empezar», «Hablar», «Leer», «Escribir», «Militar», «Amar», «Comprender» (2016, p. 187). La serie hace evidente una trayectoria en la que la escritura es un punto de llegada, pero, sobre todo, una práctica que hace posible la concreción de acciones políticas, íntimas y cognitivas que impulsan la narración y limitan el peligro de estancamiento de un «yo» que se configura en el relato al tiempo que arma el «rompecabezas» que es su madre desaparecida.

La identificación de los restos no trastoca el trazado original de la escritura: «aunque *Veintiocho* es el relato de una hija de desaparecida que ha dejado de serlo, he querido mantener mi testimonio, tal como lo he escrito antes de vivir el milagro de enterrar a mi madre» (2015, p. 16). El hallazgo de lo que queda del cuerpo de la madre no transforma el modo en que el pasado se percibe ni refunda tampoco la propia biografía, pero aporta un saber que la autora filia con la «verdad de la historia»: los huesos confirman un final para la madre y atestiguan en su contundencia el cierre para esa otra biografía que el texto va armando como un «collage» (2016, p. 16).

La identificación de los huesos de la madre —y por extensión la clausura que ese hallazgo significa— se completa en *Veintiocho* con la presencia de una segunda parte que cierra el libro: las 70 páginas finales reproducen un manuscrito que Nilda Susana Salomone escribe en 1977 durante su cautiverio. La palabra de Guevara, que narra su vida como hija de una desaparecida, y la palabra de Salomone, que narra su vida hasta la desaparición, establecen —por oposición y como complemento— una tensión perturbadora que cifra sus sentidos en la potencialidad de la escritura. Así, en *Veintiocho* opera un desplazamiento entre el cuerpo recobrado y el encuentro del relato materno que dice más que esos huesos: el verdadero

identificar los cuerpos de los desaparecidos enterrados en fosas comunes como N.N. La reconocida labor del EAAF permitió restituirles su identidad a cientos de desaparecidos durante la dictadura cívico-militar argentina. Para una historia detallada de la entidad, ver http://eaf.typepad.com/eaf_sp/

hallazgo para Guevara son las memorias de su madre que la acercan a ella en una versión que le sirve de espejo en el que cotejar también su propia identidad y su propia biografía:

Para dar forma al mito o a la historia, a la heroína o a la mujer, para construir la figura de quien fue mi madre, y para crear disparates rozando lo místico o lo divino sobre la unión que existe entre nosotras, resultó imprescindible su propia visión (2015, p. 16).

El manuscrito de la madre le da al relato de Guevara una dimensión que le permite discriminar entre los regímenes de verdad que rigen la historia y la ficción. A la materialidad de los huesos encontrados se superpone la materialidad incontrastable de una palabra que vuelve también para mostrarle a su madre entre los pliegues de una prosa asediada por las restricciones que impone la detención: «No habrá verdad del relato —señala Guevara—, pero la aparición de sus restos nos acerca bastante a una verdad de la historia» (2015, p. 111).

Uno de los aspectos más interesantes de *Veintiocho* para pensarlo en el marco de las narrativas sobre la violencia es el modo en que aborda un tema aún tabú: el de «los quebrados», «los colaboradores», «los traidores»¹⁷. El relato de la madre en el que expone la tortura y la «verdad» que muestran sus restos largamente desaparecidos condensan los dos polos de la representación sobre los militantes de los años 70. Como se desprende de su manuscrito, Nilda Salomone es un importante cuadro político, adiestrada en Cuba y participante en diversas operaciones armadas. También es una militante desilusionada —«ya nadie creía en la victoria», le explica a Guevara su padre (2016, p. 22)— que ante la tortura opta —si no es perverso decir que ante la tortura hay posibilidad de opción— por «colaborar» aferrándose a la ínfima posibilidad de salir con vida. Su testimonio no excluye el relato de su cooperación con las fuerzas represivas, tampoco su hija esquiva la puesta en texto de esa articulación que, lejos de abonar la idea de la «traición», muestra un engranaje más del sistema de tortura y de desaparición puesto en marcha durante la dictadura que atraviesa en el plano textual la construcción de ambas biografías.

Si en Guevara la escritura precede el encuentro de los restos de su madre y pretende funcionar como un cierre simbólico para su biografía como hija, en cambio, en Marta Dillon, justamente, es la «aparición» de los restos de su madre lo que dispara una escritura que se aleja de los esquemas

17 Ver Ana Longoni (2007) para un estudio sobre los procedimientos con que la narrativa a partir de la transición democrática construye como «traidores» la figura de los detenidos-desaparecidos que sobrevivieron en oposición a los «desaparecidos» que son concebidos como «héroes» que ofrendaron su vida.

tradicionales de organización del relato con una prosa que esquivo el lugar común para narrar la ausencia:

Ulises no iba a volver. Mamá había muerto, era un hecho [...] Me senté a escribir dispuesta a liquidar esa crisis de tristeza solemne, de niña abandonada, de ilusiones rotas. Lo hice de corrido, como si pudiera cumplir aceleradamente y en unas líneas el trabajo de duelo. Como si construyera con mis manos, ensamblando piedra por piedra traída desde el río, un monumento para ella (2015, p. 94).

La mención a la amenaza de lo solemne que se cierne sobre la autora —en esta y otras citas de *Aparecida*— contrasta con una escritura poéticamente luminosa que se sumerge en la tristeza, en la militancia, en la enfermedad, en la ausencia, en el reencuentro, en la celebración, en la alegría, pero que lo hace siempre sin caer en la cristalización que imponen los protocolos de la muerte y de los ritos que la bordean. Ni mero trabajo de duelo ni monumento estático para la madre ya para siempre muerta: *Aparecida* es la narración del tránsito entre la ausencia y la presencia, la reafirmación de una genealogía a la que ya no le faltan eslabones, la asunción en la escritura de una madre que no es ya un «fantasma sino un ancestro» (2015, p. 191).

Si en *Veintiocho* Guevara entrevistó a su madre en los intersticios de su manuscrito, Dillon, en cambio, cuenta con su recuerdo, a veces difuso, erróneo o maniqueo, pero recuerdo al fin. Donde Guevara solo tiene giros de relatos de otras voces, Dillon puede recuperar la propia memoria sobre su madre para darle carnadura a esos huesos que vuelven portando el pasado. Ese «material residual» (2015, p. 19), esos restos de los que hay que reapropiarse, solo adquieren sentido en la medida en que pueden ser restituidos otra vez al circuito de la vida, única certidumbre posible que se impone incluso a la labilidad de la memoria y a la arbitrariedad de las interpretaciones. Esos huesos —como en Guevara— acercan la «verdad de la historia», fundan para Dillon una certeza:

No es el recuerdo lo que parte la vida en dos y pone a la muerte en su lugar. Es la certeza. La certeza envolviendo ese fémur; envolviendo y devolviendo, una capa tras otra de nervios, sangre, carne, grasa, dermis y epidermis, los pelos, las medias de nylon, la pollera a cuadros de lana y mi cabeza sobre ella quedándome dormida en un viaje en auto [...] Se trataba de Ella. Los retazos que habían quedado de ella, fijos, nítidos; aquí no hay anécdotas, no hay versiones (2016, p. 60).

Si en *Veintiocho* la narración del encuentro de los restos de la madre ocupa apenas unas páginas, el texto de Dillon, en cambio, escribe y reescribe ese hallazgo, evalúa su impacto sobre los hijos, asume la metamorfosis ineludible que implica en el orden de la vida de quien narra: «mínima

fisura por la que iba a empezar a escurrirse la que yo había sido» (2016, p. 36). Si en el texto de Guevara el manuscrito de la madre permite darle forma a ese «rompecabezas» que la narradora quiere armar para fijar una versión posible de su madre, *Aparecida*, en cambio, erosiona las versiones, los recuerdos, las representaciones sobre esa madre que no encuentra su forma en la trama del relato. El texto de Dillon pone a la vista la travesía que va del recuerdo alucinado sobre la madre que se compone a partir de la retórica de la fantasmagoría, hasta llegar a la materialidad que implica el hallazgo de sus huesos que, equívocamente, convierten a la desaparecida en «aparecida», ya no fantasma o sombra sino cuerpo recobrado y, como tal, certeza irrefutable de una existencia truncada por la violencia de Estado.

Mientras que la versión de la madre que se presenta en *Veintiocho* proviene de un conjunto de voces que llegan desde el ámbito privado —la abuela, las tías, el padre, el propio relato de la madre—, el texto de Dillon se funda en la enunciación de una voz que es personal, pero que se enraíza en lo colectivo. En ese sentido, la presencia de H.I.J.O.S. como espacio político y comunitario de transformación, de lucha y de pertenencia atraviesa el texto. Para Dillon —que milita en Buenos Aires— «entrar a H.I.J.O.S. arrasó con todo, en especial, arrasó con el miedo» (2015, p. 47); en cambio, Guevara tiene una corta y decepcionante militancia en la filial de la agrupación en Córdoba. La principal crítica de Guevara tiene que ver con la prohibición de «hablar» en H.I.J.O.S. sobre «la historia personal», así la exclusión de aquello que constituye la razón principal de su acercamiento a la agrupación deriva en el aburrimiento y en el abandono de su corta militancia. Por el contrario, para Dillon, H.I.J.O.S. supone no solo nuevos modos de pedir «verdad» y «justicia» sino que implica un espacio de sociabilidad y de militancia que ata lo emocional con lo político sin alternativas. El rito del entierro es una clara muestra de esa ligazón: las mujeres que acompañan a Dillon en el armado de la urna funeraria, entre ellas antiguas militantes de H.I.J.O.S., componen una trama de solidaridad:

Cada una había tomado con su arte un fragmento de la urna y [...] la superficie blanca se fue poblando de imágenes y deseos, de mensajes, de clamores, de consignas [...] como si estuviéramos conjurando las primeras preguntas que nunca dejan de formularse, por qué, por qué yo, por qué vivo —y por qué escribo [...] ahí estaba la urdimbre y éramos nosotras y nuestras voces los hilos que la atravesaban para formar la tela que a todas nos abrigaba. —Amor producciones. —Huesitos punto com, ¡para toda América Latina! (2015, p. 193).

El recorrido por *Veintiocho*, de Eugenia Guevara, y *Aparecida*, de Marta Dillon, tan solo roza la complejidad de dos textos que intentan poner

en palabras el quiebre subjetivo que implica el hallazgo —tras una vida de ausencia— de los restos de la madre desaparecida. La reconstrucción de la propia historia —entre la autobiografía y la autoficción— es además una indagación acerca de los procedimientos de construcción de la memoria y de recuperación del pasado reciente. La búsqueda que cada identificación de restos parece clausurar es un cierre, cuanto menos, incompleto porque si bien habilita el duelo y certifica la muerte más allá de toda duda, también esos restos, con su irrefutable materialidad, corroboran el asesinato y son un recordatorio punzante del reclamo por saber, de la búsqueda de más verdad y de más justicia en relación con los crímenes de *lesa humanidad* cometidos en Argentina durante los años 70.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abuelas de Plaza de Mayo (2015). *Niños desaparecidos. Jóvenes localizados. 1975-2015*. Buenos Aires: Abuelas de Plaza de Mayo.
- Ageitos, S. M. (2002). *Historia de la impunidad. De las actas de Videla a los indultos de Menem*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Amado, A. (2004). Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción. En A. Amado y N. Domínguez (Comps). *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós.
- Astuti, A., Link, D., Gamarro, C. y Orguín, S. (2004). En V. Añón (Comp.). *Lo que sobra y lo que falta en los últimos veinte años de la literatura argentina*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Axat, J. y Aiub, J. (2010). Ser o no ser (Hamlet). En J. Axat y otros (Comp.). *Si Hamlet duda, le daremos muerte*. La Plata: Libros de la Talita Dorada.
- Balderston, D. y otros (1985). *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Bonaldi, P. (2006). Hijos de desaparecidos. Entre la construcción de la política y la construcción de la memoria. En E. Jelin y D. Sempol (Comps.) *El pasado en el futuro: los movimientos juveniles*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Burucúa, J. E. y Kwiatkowski, N. (2014). *Cómo sucedieron estas cosas. Representar masacres y genocidios*. Buenos Aires: Katz.
- Casas, A. (Comp). (2012). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco.
- Clarín (1996). Conmovió una película del argentino Alejandro Agresti. Recuperado de <http://edant.clarin.com/diario/96/11/16/E-05601d.htm>
- Cobas Carral, A. (2015). Una poética de la fuga: la narrativa de Félix Bruzzone. En C. Manzoni (Comp.) *Poéticas y políticas de la representación en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Corregidor.
- Cohen, E. (2006). Narrar los campos. En E. Cohen. *Los narradores de Auschwitz*. México: Fineo Lilmod.
- Crenzel, E. (2008). *La historia política del Nunca Más*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Damaroni, M. (2004). *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en Argentina. 1960-2002*. Mar del Plata: Melusina.
- Dillon, M. (2015). *Aparecida*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Guevara, E. (2015). *Veintiocho. Sobre la desaparición*. Córdoba: Alción.
- Longoni, A. (2007). *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Buenos Aires: Norma.

Lorenzetti, R. y Kraut, A. (2011). *Derechos humanos: justicia y reparación. La experiencia de los juicios en la Argentina. Crímenes de lesa humanidad*. Buenos Aires: Sudamericana.

Novaro, M. y Palermo, V. (2003). *La dictadura militar argentina. 1976/1983. Del golpe de Estado a la restauración democrática*. Buenos Aires: Paidós.

Osorio, E. (1998). *A veinte años, Luz*. Buenos Aires: Planeta.

Papaleo, C. (2010). Callejón con salida. Entrevista a Elsa Osorio. Recuperado de <http://www.dw.de/callejon-con-salida/a-6104501>

Sosnowski, S. (Comp.) (1988). *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires: Eudeba.

Suárez Córica, A. (1996). *Atravesando la noche. 79 sueños y testimonio acerca del genocidio*. La Plata: De la campana.

Télam (2007). Una novela que desafía los caprichos de la memoria. Recuperado de http://www.occidentes.com.ar/noticias/literatura/38/una_novela_que_desafia_los_caprichos_de_la_memoria.htm

Varios autores (1991). *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Madrid: Anthropos.

Vezzetti, H. (2001). *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Recibido: julio de 2016

Aceptado: diciembre de 2016