ANDREA COBAS CARRAL

NARRAR LA AUSENCIA

Escrituras de Hijas e Hijos de militantes argentinos de los 70

corregidor

NUEVA CRÍTICA HISPANOAMERICANA

Colección dirigida por
María Fernanda Pampín

Narrar la ausencia

Escrituras de Hijas e Hijos de militantes argentinos de los 70

Andrea Cobas Carral



Índice de contenido

1. Agradecimientos
2. Introducción
3. La narrativa argentina cuenta el pasado reciente
4. Algunos conceptos problemáticos para leer la narrativa de los hijos
5. Las voces de Hijas e Hijos
6. Palabras e identidades restituidas
7. Restos, sueños y fantasmas
8. Ficcionalizar el pasado reciente
9. Imaginar el pasado reciente
10. Reescribir el tiempo de la ausencia
11. Consideraciones finales
12. Abreviaturas
13. Bibliografía

Landmarks

1. Tabla de contenidos
2. Comienzo de lectura
3. Portada

Cobas Carral, Andrea
Narrar la ausencia : escritura de hijas e hijos de militantes argentinos de los 70 / Andrea Cobas Carral. - 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Corregidor, 2024.
Libro digital, EPUB - (Nueva Crítica Hispanoamericana / María Fernanda Pampin ; 76)

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-950-05-3404-8

1. Crítica Literaria. 2. Literatura Argentina. 3. Dictadura Militar. I. Título.
CDD 860.9982

Diseño de tapa: Ezequiel Cafaro

© Ediciones Corregidor, 2024
Lima 575 1° piso (C1073AAK) Bs. As.
Web site: www.corregidor.com
e-mail: corregidor@corregidor.com

Este libro no puede ser reproducido total ni parcialmente en ninguna forma ni por ningún medio o procedimiento, sea reprográfico, fotocopia, microfilmación, mimeógrafo o cualquier otro sistema mecánico, fotoquímico, electrónico, informático, magnético, electroóptico, etc. Cualquier reproducción sin el permiso previo por escrito de la editorial viola derechos reservados, es ilegal y constituye un delito.

Versión: 1.0
Digitalización: Proyecto 451

A Isabel Carral Janeiro, Elsa Zamudio Ortiz
y José Cobas Suárez

A mi tío Román Carral, el primero en hablarme del '76

¿Cómo se ven las cosas con los ojos de los que ya no ven? ¿Qué podría aportarnos un paciente diálogo con muertos? ¿Qué tienen los muertos para decir de nuestro presente desquiciado?

Diego Tatián, "Lo impropio".

Recordar, como una manera de suturar y reparar el tejido siempre abierto del transcurrir, como un modo de recuperación creativa de lo-que-ha-sido y aun así no-cesa-de-ser. Recordar lo perdido, lo conseguido, lo soñado y también lo que nunca fue. Recordar a quienes estuvieron, a les que son-junto-a-nosotrxs y a les que están por venir. Recordar con las tripas, con el olfato, con la imaginación, con los dedos, con los textos y con los relatos. [...] Recordar, para volver a pasar por la mente y por el cuerpo lo que permanece en el modo de una ausencia, de una evocación e incluso de una visitación. Recordar, con insistencia, para hacer de la memoria común, sitio de reparación y de encuentro colectivo.

Vir Cano, *Borrador para un abecedario del desacato*.

Agradecimientos

Este libro tiene su origen en mi tesis doctoral presentada en noviembre de 2021 para su defensa en la Universidad de Buenos Aires (UBA). Las pertinentes observaciones de María Teresa Basile, Laura Fandiño y Nora Domínguez –integrantes del tribunal de evaluación– fueron fundamentales para la revisión de mi trabajo. Les agradezco la lectura atenta y generosa y la cordialidad que transformó la instancia de defensa en una experiencia formativa fundamental. También extiendo mi agradecimiento al CONICET, que me otorgó dos becas de posgrado sin las que esta investigación habría sido casi imposible en sus inicios, y a la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), instituciones públicas que apuestan al desarrollo científico como motor ineludible para la transformación social.

Si bien toda investigación supone un proceso bastante solitario, también es justo decir que ese camino se encuentra poblado de voces y presencias que acompañan, sostienen y leen:

A mi familia que sobrellevó ausencias, malos humores e incertidumbres durante estos muchos años. Sin el apoyo y el amor que me dan, nada sería posible: José Cobas Suárez, Elsa Zamudio, Maru Cobas Carral, Christian Ojeda, Felipe y Tomás. ¡Muchas gracias! A mis primos hermanos Lucila Nicola y a los "carrales" que alentaron desde Casilda y Córdoba: Pablo, Micaela, Nicolás y Agustín. A mi familia de la otra orilla que, desde Galicia, se alegraron conmigo: a mi tía María del Carmen y a mis primos hermanos Javier y Verónica.

A los que ya no están, pero en cuyo recuerdo me sostengo. A mi mamá Isabel, porque su pérdida en mi adolescencia me dio la posibilidad de dimensionar desde el afecto los trazos de las escrituras con que esos otros hijos traman sus pérdidas, más drásticas, más incomprensibles, mucho más irresolubles. A mis

abuelos Isabel Janeiro y Manuel Carral a quienes quise más de lo que es posible querer. A mis abuelos María Suárez y José María Cobas a quienes llevo siempre en mi corazón.

A mis amigas y amigos que componen una trama académico-afectiva de múltiples aristas: a esos que leyeron, comentaron, prestaron textos, recomendaron lecturas, dieron consejos, alentaron y estuvieron: Mariana D'Agostino, Brenda Axelrud, Ana Eichenbronner, Ezequiel De Rosso, María Fernanda Pampín, Paula Bertúa, Guadalupe Maradei, Gabriela Villalba, Silvia Dolinko, Ruy Farías, Claudia Amigo, Estela Domínguez Rivarossa, Mariela Sánchez, Claudia López Barros, Débora Campos, Lycia Rotella, Gabriela Krieger, Ariel Idez, Federico Matías Pailos, Carolina Fernández, Verónica Garibotto.

A mis compañeras y compañeros del Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA) quienes, tanto en las jornadas de investigación como en los encuentros de los proyectos de investigación que integramos, escucharon y comentaron atentos muchas de las lecturas aquí presentes puestas por primera vez a prueba en esas instancias de ejercicio del pensamiento crítico: Elsa Noya, Pablo Martínez Gramuglia, Guillermo Vitali, Andrea Ostrov, Beatriz Colombi, Adriana Rodríguez Pérsico, Silvana López, Claudia Román, Vanina Teglia, Adriana Amante. A Noé Jitrik cuyo recuerdo aún nos impulsa.

A mis compañeras y compañeros de la cátedra de Literatura Latinoamericana II (UBA) por su apoyo generoso e inteligente: Enrique Foffani, Gustavo Lespada, Lucas Adur, Marina von der Pahlen, Alejo López, Paula Bianchi. En mi agradecimiento a Elvira Arnoux y a Mariana di Stefano hago extensivo el reconocimiento a mis compañeras y compañeros de la cátedra de Semiología (UBA), sede Puan, por el acompañamiento y el afecto.

A mis alumnas y alumnos de la UNSAM, el "Lenguas" y el "Alicia" quienes iluminaron con sus comentarios facetas de algunos de los textos de HIJXS incluidos en mis programas de Literatura Argentina y Latinoamericana. Una porción no menor de mis lecturas críticas tuvo su origen en las reflexiones necesarias para llevar esos textos al aula.

A Celina Manzoni, mi directora de tesis, a quien debo más de lo que soy capaz de escribir en este agradecimiento: por su paciencia, su generosidad, sus ganas de leer y leer; por su pasión por la literatura y por su mirada siempre atenta, rigurosa y lúcida que operó como contrapeso de mis frecuentes desalientos y postergaciones. Sin su apoyo sostenido este libro no habría existido.

A las HIJAS e HIJOS que, contra el dolor y la impotencia, eligieron escribir sus historias.

Introducción

Los acontecimientos que caracterizaron la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983), sobre todo en relación con la violación de los derechos humanos, constituyen una zona problemática que la narrativa interroga, revisa, vuelve a pensar. Como telón de fondo para 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 gran parte de la narrativa argentina de las últimas décadas. Dentro de ese polifacético corpus de escrituras, esta investigación se centra en el estudio de un corpus conformado por textos narrativos publicados entre 1996 y 2015 por hijas e hijos de militantes de los años 70, textos en los que, precisamente, indagan su experiencia en tanto hijos de militantes. El propósito consiste en estudiar los rasgos constitutivos de esas voces que emergen en el entramado de escrituras y relatos sobre el pasado reciente, es decir, sobre un pasado en disputa con repercusiones problemáticas en el presente en los niveles individual, social y colectivo. Para ello, hago foco en el análisis de las estrategias desplegadas en los textos para presentar la figura del hijo y narrar las búsquedas que estos emprenden en el sentido de recomponer identidades y subjetividades quebradas por la violencia de Estado, rediseñar tramas afectivas e intentar entender un presente en el que la ausencia es la más durable huella del pasado.

Producidos en un momento en el que se evidencia un "giro subjetivo" (Sarlo, 2005) en la esfera literaria, los textos de hijos de militantes, en su diversidad genérica, presentan rasgos particulares que habilitan su lectura conjunta. En este sentido, conviene hacer algunas precisiones. En primer lugar, la focalización en textos narrativos *sobre* hijos escritos *por* hijos –o que recuperan

directamente sus testimonios que son los que analizo puntualmente– permite el estudio de problemáticas específicas no siempre presentes en los textos sobre hijos no escritos por hijos. El "valor biográfico" (Arfuch, 2002), la "intensidad" en la mostración de lo íntimo (Giordano, 2008) es significativa en escrituras que proponen cierto pacto identitario para la narración de sucesos traumáticos: algo de la experiencia de pérdida que los textos indagan bulle bajo la máscara de quien dice en el texto y rebasa las funciones narrador/enunciador. Ese exceso que afecta a la exhibición de la subjetividad, ese desborde que tensiona la identidad narrativa caracteriza los textos *sobre* hijos escritos *por* hijos, que conforman el corpus de análisis, y es ese *plus*, justamente, lo que me interesa indagar. No obstante, cabe aclarar que esto no implica pensar que alguna clase de "verdad" sobre el pasado puede ser reconstruida a partir de los textos –sean estos ficcionales o no–, es decir, no se trata de verificar coincidencias entre hechos fácticos y relatos en pos de una imposible reconstrucción de la experiencia del pasado. Tampoco se propone concebir al sujeto que dice como garante de un relato que únicamente podría validarse en su adecuación con la experiencia que rememora y/o ficcionaliza. En cambio, lo que puede estudiarse productivamente son las estrategias que los sujetos despliegan en el plano de las textualidades –escritas u orales fijadas luego a través de la escritura– para dar cuenta de experiencias de pérdida que sólo son configurables en su puesta en texto y que, por lo tanto, permiten analizar los modos de subjetivación de lo que está siendo narrado. Asimismo, que estos textos elijan lo personal como *locus* de manifestación pública no anula su dimensión polémica ni su voluntad de intervención sobre la construcción de determinados sentidos en tensión con otros que circulan en ámbitos con modalidades discursivas distintas. En suma, pensar el corpus a partir de esta primera distinción lejos de fundarse en un mero "biografismo", se constituye como una variable fructífera que permite indagar problemáticas específicas que aparecen con mayor nitidez en los textos *sobre* hijos escritos *por* hijos.

En segundo lugar, a esa relación entre las problemáticas puestas en texto y la exhibición de la subjetividad se suma una vinculación

con las particularidades genéricas de los textos del corpus que pueden ser encuadrados entre las variantes del testimonial, la autobiografía, la novela y la autoficción. En general, la crítica ha excluido como objeto de análisis los textos de hijos que se filian con lo testimonial y lo autobiográfico a pesar de la ampliación de los límites disciplinares que caracteriza el contexto de publicación de las narrativas de los hijos. En este sentido, considero que prestar atención a los géneros del discurso literario para la organización de los capítulos me permite respetar en el análisis crítico no sólo la especificidad de dominios heterogéneos sino también la lectura transversal a esos dominios a través de la focalización en determinadas estrategias de reconfiguración de la experiencia de la pérdida que, al repetirse posibilita un abordaje más exhaustivo del conjunto. Es decir, entiendo que el armado de un corpus de estas características me permite hacer evidente la red de vínculos intertextuales que constituyen las narrativas de hijas e hijos de militantes de los 70 en el período abordado en tanto sistema complejo y, por lo tanto, avanzar en una dirección que la crítica no había todavía estudiado en profundidad.

Por último, con el objetivo de establecer una periodización pertinente considero como relevantes dos hechos literarios. Por un lado, la publicación en 1996 de *Atravesando la noche. 79 sueños y testimonio*, de Andrea Suárez Córica y, por otro, la edición en 2015 de *Aparecida*, de Marta Dillon. Ambos textos, escritos por integrantes del colectivo "Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio" (H.I.J.O.S.), funcionan respectivamente como apertura y clausura de muchas de las problemáticas que las narraciones de hijos figuran y además permiten recomponer posicionamientos diversos respecto de los relatos sobre el pasado reciente construidos desde el Estado, desde los organismos de Derechos Humanos y desde los militantes sobrevivientes. Asimismo, son textos que se hacen públicos en momentos de marcada visibilidad social respecto del "tema de la dictadura": el del menemismo y su política de "olvido y reconciliación" y el de cierre del primer kirchnerismo en el que "verdad y justicia" fueron pilares discursivos y jurídicos de legitimación política.

El estudio del corpus construido a partir de esas decisiones permite advertir que la disolución de la esfera de lo cotidiano asociada con el pasaje de los padres a la clandestinidad, con su exilio, con su desaparición o con su muerte es recuperada en las narraciones de las hijas e hijos y se erige como núcleo al que se subordinan los demás componentes del relato. Esa ausencia que se imprime en todos los órdenes y que se proyecta a través del tiempo, hasta la adultez, exige un pronunciamiento explícito que concluye en una acción de escritura. Ese hueco de sentido que ostensiblemente ocupa el centro de la figuración desencadena una búsqueda que se articula en múltiples direcciones y que encarna en estrategias diversas de reconfiguración de la experiencia de la pérdida. Esa dinámica que tensiona lo subjetivo personal y lo familiar, colectivo y social se evidencia en la puesta en texto de reinterpretaciones polémicas y desacralizadoras de los relatos familiares, de las versiones estatales sobre la violencia de Estado y de los testimonios de los militantes sobrevivientes. La escritura deviene así en acción performativa que concreta para las hijas e hijos el inicio del trabajo de duelo y materializa una intervención explícita que opera tanto en la trama de los relatos familiares como en el marco de las interpretaciones públicas sobre el pasado reciente. Asimismo, en otro nivel, la lectura y la escritura tienen relevancia como prácticas que configuran la experiencia de la pérdida y permiten decir la ausencia: la alusión a diversos libros leídos, las menciones a escritos de las madres y los padres, las múltiples referencias al acto de escribir configuran en el corpus una trama significativa que es productivo analizar.

En este sentido, las búsquedas con que las narrativas de hijos reconfiguran la experiencia de la pérdida cobran espesor en estrategias, recursos y figuras que, transversales a los distintos textos testimoniales, ficcionales y autoficcionales abordados, pueden ser interpretados críticamente. En primer lugar, los testimonios de hijos –además de presentar rasgos subjetivos sobre la experiencia traumática de la pérdida– dan cuenta de problemáticas de orden político y colectivo propias de sus contextos de producción. Los relatos intrafamiliares, los recuerdos de los sobrevivientes, la

influencia de los relatos escolares, las lecturas y otras voces que llegan desde los medios de comunicación aparecen en los testimonios como herramientas que los hijos usan para acercarse a una versión posible sobre la vida y la militancia de los padres desaparecidos y así intentar el cuestionamiento de relatos prearmados. En segundo lugar, en otra inflexión de lo testimonial, los relatos de nietas restituidas permiten un acercamiento a la reflexión de los sujetos sobre la tensión apropiación/restitución. La reafiliación y la restitución de la identidad biológica provocan diversas consideraciones sobre el nombre propio y sobre la noción de identidad que debe ser reformulada para alojar al sujeto en el antes y el después de la restitución. En estos relatos, escribir el trauma personal no es sólo el intento de hacer el trabajo de duelo, es, sobre todo, la posibilidad de construcción de un relato público generador de conciencia social. En tercer lugar, una parte del corpus narra la experiencia de la pérdida a través de la fragmentariedad como procedimiento de composición textual que problematiza la pretendida coherencia de la escritura autobiográfica al mostrar estrategias de armado que empujan –erosionándolos– los límites genéricos de los relatos testimoniales. A través de la mezcla genérica y de la presencia de materiales heterogéneos, los textos indagan otras estrategias para construir la identidad narrativa, poner en palabras el recuerdo y construir miradas disidentes respecto de algunas versiones del pasado reciente. La tensión entre el incesante trabajo de búsqueda que hacen los hijos para reconstruir una imagen de los padres desaparecidos y la aparición incontrolable, perturbadora y dolorosa de sus fantasmas en sueños muestra la dimensión espectral de la desaparición mientras que la lógica del fragmento permite resignificar la abrupta irrupción de esas presencias fantasmáticas que toman al hijo por asalto. En cuarto lugar, algunos novelas autobiográficas eligen como procedimiento de construcción del recuerdo la presentación de narradoras niñas. El artificio de construcción de una voz narrativa infantil permite plasmar el pasado en el plano del presente y, a través de distintas estrategias, tensionar la experiencia vivida y su recuperación ficcional desde la adultez: la militancia paterna, la vida en

clandestinidad, la violencia represiva y la desaparición son tramadas en las novelas enfatizando las consecuencias devastadoras que tienen sobre la organización familiar y sobre la subjetividad infantil. En quinto lugar, parte del corpus elige, como estrategia de construcción de sentido, enmarcarse en la autoficción entendida como el contacto entre la narración del yo y la recreación de una memoria traumática a través de la imaginación. Estos textos se caracterizan, además, por sus estrategias de desacralización de los discursos sobre el pasado reciente, revisión que encarna en la búsqueda de nuevas palabras y formas capaces de decir la experiencia de los hijos y de construir una genealogía familiar que permita indagar la propia identidad y recomponer una memoria difusa sobre el pasado reciente. Por último, una pequeña parte del corpus conformada por textos autobiográficos narra la clausura material que implica para las hijas el hallazgo y la identificación de los restos de sus madres desaparecidas. El cambio de estatuto de las madres supone un efecto de descentramiento subjetivo que se registra en la escritura: las hijas se autoafirman como tales, pero lo hacen negando la patologización y la desubjetivación que las ubica en el lugar inamovible de víctimas. El carácter performativo de la escritura que se constata también en los demás textos del corpus se vuelve explícito en estos relatos: decir en la escritura es empezar a hacer el trabajo de duelo. La transversalidad de las estrategias, recursos y figuras hasta aquí señalados –y de otros que despliego en los capítulos– requiere de un trabajo de lectura que, en forma de espiral, entre y salga de los textos para ajustar una mirada capaz de dar cuenta, por un lado, de las articulaciones específicas que adquieren en cada escritura y, por otro, de sus recurrencias y variaciones en el corpus.

A cuarenta años de la recuperación democrática y en un contexto en el que se intensifican los discursos negacionistas, leer la narrativa escrita por hijas e hijos de militantes es encontrarse con miradas que cuestionan lecturas simplistas y estereotipadas sobre los 70, es encontrarse con textos que no sólo indagan el daño subjetivo inscripto en las biografías de sus autores sino que también, y sobre todo, buscan consolidar propuestas capaces de intervenir en

la trama discursiva del presente para repensar la militancia y la violencia estatal.

Buenos Aires, septiembre de 2023.

Capítulo 1

La narrativa argentina cuenta el pasado reciente

Lo que sobra y lo que falta en los últimos veinte años de la literatura argentina recoge las intervenciones de veinte poetas, dramaturgos, narradores y críticos en un ciclo de Mesas Redondas organizado por el Centro Cultural Ricardo Rojas en 2004. La consigna que motiva las exposiciones –qué falta, qué sobra– obliga a un posicionamiento crítico que se abre, al menos, en dos sentidos: hacia la tradición literaria argentina desde el retorno de la democracia y, en dirección contraria, hacia un futuro en el que se proyecta una literatura capaz de hacer visibles cuestiones que aún permanecerían ausentes, serían marginales o estarían fuera de foco. El carácter ostensiblemente polémico de la consigna se materializa en fundamentaciones que trazan un mapa contradictorio de la literatura argentina en el que "el tema de la dictadura" aparece con sentidos en tensión. El interés por "la dictadura" se justifica a partir de lecturas que pueden ser resumidas 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: la extendida presencia de "la dictadura" en la literatura argentina se filiaría con demandas del ámbito académico norteamericano que reclama un corpus para el análisis (Olguín, 30) (1) así como del mercado editorial que exploraría el tema con un oportunismo "casi turístico" (Link, 113). Por otro lado, se recupera el "tema de la dictadura" con un sentido claramente político en tanto habilitaría la construcción de propuestas literarias aptas para narrar la desintegración social, la pérdida de los vínculos de solidaridad y "los años de decepción" que van desde los 70 hasta el fin de siglo (Astutti, 52). Entre los rasgos que las

ponencias identifican como marcas propias de la narrativa sobre la dictadura, los textos sobre hijos no sólo aparecen indiferenciados dentro del corpus general sino también siempre supeditados a otras articulaciones que impiden percibir las particularidades de una problemática que, como estudio en este libro, se encara a través de estrategias de escritura particulares, estrategias que asoman en los textos de esos años y que cobran relevancia en las publicaciones de la década siguiente.

Este panorama que emerge de las ponderaciones críticas registradas en *Lo que sobra y lo que falta en los últimos veinte años de la literatura argentina* constituye un buen punto de partida para ahondar en las líneas fundamentales que la crítica ha construido con el fin de estudiar la violencia política en los textos, desde las propuestas estéticas en tensión durante la dictadura hasta las características propias de las narrativas de hijas e hijos de militantes de los 70. El abordaje crítico extendido unido a la caracterización de los contextos sociopolíticos de publicación permite identificar y sistematizar líneas de continuidad y de fuga en textualidades ficcionales, autoficcionales y no ficcionales sobre la violencia de Estado publicadas en la postdictadura que, en muchos casos, son "consumos" culturales de los hijos de militantes o "fuentes" a través de las que acceden a ciertos saberes sobre el pasado reciente vedados en otros ámbitos.

1.1. Cuando el pasado reciente era el presente: realismo y fragmentación discursiva como opciones narrativas

En los años 70, la violencia sobre los cuerpos encuentra su contrapartida en la censura sobre las palabras: desaparición y silencio confluyen para imponer órdenes políticos, sociales, culturales que excluyen la posibilidad de disenso explícito, pero que, por eso mismo, obligan a pensar estrategias de intervención capaces de ir más allá del vacío que instauran como norma las políticas

dictatoriales. Como señala Sandra Lorenzano en "Contrabando de la memoria" (2001), la literatura argentina del período se interroga sobre sus posibilidades de "hablar" en ese contexto social dominado por el silencio: ante el exterminio, la escritura se constituye en herramienta que posibilita cierta forma de la sobrevivencia y del disenso a partir de la construcción de un sujeto múltiple y heterogéneo en oposición a la concepción autoritaria de una identidad excluyente postulada desde el discurso oficial. En esta línea, existen numerosos estudios críticos que analizan la producción escrita durante los años 70 y los primeros años de la democracia para indagar en ella sus rasgos salientes.

En diciembre de 1983, Beatriz Sarlo publica "Literatura y política", artículo en el que analiza la narrativa producida durante la dictadura y recorta un corpus ficcional en el que percibe ciertos rasgos significativos en los textos del período: interdiscursividad, parodia, escritura de la escritura, crisis de la forma relato, poética "de los géneros menores", desconfianza en la "relación tersa" entre texto y mundo, fragmentación discursiva y refutación de la *mimesis* como única forma de representación. De este modo, Sarlo pone en primer plano una zona de la producción literaria que logra recuperar la experiencia de la violencia y que hace ingresar en el texto la historia, pero siempre de manera "oblicua". (2) Por su parte, Andrés Avellaneda en "Realismo, antirrealismo, territorios canónicos. Argentina literaria después de los militares" (1985) pone énfasis en una zona relevante de la narrativa que el texto de Sarlo da por supuesta y que descarta: la que responde al "canon de la ilusión mimética", en el que incluye el grueso de la narrativa editada entre 1960 y 1980. No obstante –y como ha advertido José Luis de Diego (2001)– Avellaneda es también el primero en dar cuenta de un "contra catálogo" de publicaciones que fisuran ese sistema que toma como poética dominante la del realismo y en el que incluye textos de Néstor Sánchez, Osvaldo Lamborghini, Luis Gusmán, Juan José Saer, Rodolfo Fogwill y César Aira. Para Avellaneda, esos textos que niegan el canon realista lo hacen asumiendo la necesidad de un "discurso mestizo" (584) que, a partir de la hibridez y la interdiscursividad, destruye dos de los rasgos centrales del realismo:

su "pretensión cognitiva" y la insistencia "en su valor de verdad" fundado en una correspondencia con el referente histórico o lingüístico. Los trabajos de Sarlo y de Avellaneda –editados en publicaciones que aparecen en los primeros años de la vuelta de la democracia y que se consideran pioneras en el estudio del campo cultural argentino en relación con la violencia de Estado– operan como muestra de cierto consenso crítico que organiza la literatura escrita en Argentina –y también la escrita en el exilio– a partir de una polarización en cuyos extremos se ubican, por un lado, textos que proponen algún tipo de representación mimética y, por otro, textos que ponen en crisis –en mayor o menor grado y a través de diversos procedimientos– los rasgos hegemónicos del realismo. Polarización que compone un arco en el que se instalan alternativas literarias capaces de dar cuenta de la represión, del exilio, de la violencia.

Dicha polarización puede ser pensada, en parte, en relación con dos grandes problemáticas. En primer lugar, aparece la recurrente pregunta acerca de las posibilidades de la literatura para quebrar la censura impuesta por la dictadura y recuperar en el texto la experiencia del presente. En el marco de un campo cultural fracturado por el exilio y la muerte, la escritura de ficción parece capaz de romper el discurso monológico del poder y de proponer una alternativa que funciona en dos planos: por un lado, como práctica que permite ejercer una moderada disidencia intelectual en el marco de la censura y, por otro, como construcción simbólica capaz de edificar una trama de textos que, por no ser necesariamente evidentes en su referencialidad, operan como alegorías que dejan entrever la experiencia de la violencia presente. En segundo lugar, y en estrecho vínculo con lo anterior, la discusión de base que atraviesa el campo intelectual en los 70 se centra, en términos generales, en la función reservada a la literatura en relación con la política: autonomía o subordinación como "dilemas" –en palabras de Claudia Gilman (2003)– que debe afrontar el escritor latinoamericano respecto de una producción que pareciera sólo poder definirse por su nivel de "compromiso" con los diversos procesos revolucionarios. El centro de esa polémica se juega en la

definición del realismo y en sus alcances estéticos respecto de un afuera con el cual el texto establece una relación de referencialidad y sobre el que busca impactar.

En ese contexto, cobran relevancia por su carácter superador de algunas de las tensiones señaladas, las operaciones críticas llevadas a cabo en la revista *Punto de Vista*, operaciones que José Luis de Diego centra en la difusión de ciertas "herramientas" teóricas que postulan la "autonomía relativa" del campo literario (2001). (3) Para De Diego, *Punto de Vista* va formulando una "teoría de las mediaciones" que, aunque no sin conflictos y contradicciones, permite salir de la anulación del espacio público que establece la dictadura y discutir la subordinación de la cultura a la política que fue característica de principios de los 70. Por otra parte, en *Punto de Vista* también se estudia la producción literaria y se delinea un corpus que surge de la valoración del texto en función de su trabajo respecto de la "materia social". Como señala Sylvia Saítta en "La narrativa argentina, entre la innovación y el mercado (1983-2003)" (2004), esta operación de *Punto de Vista* se inscribe en el marco de dos estrategias que convergen hacia mediados de los 80 para reconstituir un ámbito cultural quebrado: en primer lugar, la revisión y crítica de la actuación de los intelectuales durante los años de la dictadura y, en segundo lugar, una reflexión de cara al futuro tendiente a pensar las formas en que la literatura contribuiría con dicha recuperación cultural. Saítta concluye en que *Punto de Vista* –y publicaciones de los 90 como *Con V de Vian* y *Babel*– opera como aglutinadora dentro del campo cultural y posibilita cierta intervención crítica que facilita la construcción de un nuevo canon. En este sentido, la lectura del artículo "Tres novelas argentinas" que María Teresa Gramuglio publica en 1981 en *Punto de Vista*, permite entrever el inicio de ese modo de intervención crítica. Gramuglio focaliza su análisis en algunas novelas de argentinos editadas en el exilio y legitima la inclusión de esos textos en el corpus de la literatura nacional. Luego, confronta esas novelas con otras publicadas en Argentina durante el mismo período, textos que –para esquivar la censura–, necesariamente debieron tramar otros modos de figuración de la experiencia del presente. Gramuglio, quien señala

que esas transformaciones son las que contribuyen a fundar "nuevos puntos de partida que modifican el sistema literario", finalmente compone un arco con *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia en un extremo y *Cuerpo a cuerpo* (1979) de David Viñas en el opuesto: "dos formas límite de asumir el desafío [...]: cómo escribir sobre el país, en la Argentina o desde el exilio" (16). A través del contrapunto, la lectura de Gramuglio comienza a delinear un canon que *Punto de Vista* volverá central desde sus páginas. Un canon en el que se valoran las estrategias de fragmentación discursiva y de intertextualidad sobre las formas más estereotipadas del realismo y que privilegia la literatura producida dentro de Argentina por sobre la literatura publicada en el exilio. En definitiva, un canon de la narrativa de –y en– la dictadura cuya validez persiste hasta el presente y que tiene por centro *Respiración artificial* (1980), de Ricardo Piglia y *Nadie nada nunca* (1980), de Juan José Saer.

Las huellas discursivas del exilio y la censura, la necesidad de dar cuenta literariamente de "lo real", las relecturas del pasado histórico y del corpus literario del XIX para figurar la violencia, la voluntad de que el texto "testimonie" –de manera siempre problemática– el horror son algunas de las características que la crítica destaca en la narrativa escrita en Argentina entre la dictadura y los primeros años del retorno de la democracia. Esos rasgos se constituyen en constantes que, con diversas modulaciones que iré estudiando, atraviesan la narrativa de los 90 sobre el pasado reciente y los textos de hijos publicados en los últimos años y que constituyen el centro de mi análisis.

1.2. Figurar el pasado reciente en democracia: entre el Nunca Más *y la ficción como arma contra la impunidad y el olvido*

Entre la crisis económica, la desorbitada deuda externa y la mirada internacional que censura las violaciones a los derechos humanos, el final de la dictadura –precipitado por el fracaso que

supuso la guerra de Malvinas– está marcado por medidas que, por un lado, buscan garantizar la impunidad militar respecto de los crímenes cometidos durante el "Proceso de Reorganización Nacional" y, por otro, buscan darle forma a un relato que legitime el papel de las Fuerzas Armadas.

En abril de 1983, se presenta el *Documento final de la Junta Militar sobre la guerra contra la subversión y el terrorismo* en el que se establece la explicación militar para justificar la represión. En primer término, el *Documento* señala los decretos 261/75 y 2772/75 promulgados durante el gobierno de Isabel Martínez de Perón como el inicio de las tareas represivas de las Fuerzas Armadas habilitadas así por el Ejecutivo para "aniquilar el accionar de los elementos subversivos" (7). La noción de "golpe de Estado", bajo esa óptica, se diluye como tal y adquiere en el *Documento* la forma de una continuidad al servicio del orden y la institucionalidad, aunque, esta vez, con el cariz de una cruzada salvadora e inevitable que llena el vacío de poder causado por el "deterioro de la dimensión Ética del Estado" (8) durante el gobierno de Isabel Martínez de Perón. En segundo lugar, se señala que las acciones se realizan con la "aprobación expresa o tácita de la mayoría de la población y muchas veces con una colaboración inestimable de su parte" (9). De ese modo, mientras se licua la responsabilidad de las Fuerzas Armadas se la proyecta sobre el conjunto de la sociedad que, bajo esa perspectiva, no sólo reclama la represión, sino que la conoce, la acepta y la apoya. (4) En tercer lugar, se caracteriza "la guerra contra la agresión terrorista" por su "excepcionalidad" que disculpa ciertos "excesos" por parte de las Fuerzas Armadas, "excesos" siempre presentados como respuesta ante "el desprecio absoluto de los derechos humanos" (13) por parte del "fenómeno subversivo". De este modo, la noción de "guerra sucia" sugerida durante la dictadura en cada documento oficial, en cada manifestación pública, en cada proclama cobra centralidad en el *Documento* en la cristalización de una de las representaciones que, en los últimos cuarenta años, sigue apareciendo con diversas inflexiones entre los defensores del accionar de las Juntas. En cuarto lugar, el *Documento* caracteriza a los "desaparecidos" como "subversivos" que asumen

"nombres de guerra", poseen documentación falsa, pasan a la clandestinidad, abandonan su medio familiar, dejan el país con una identidad cambiada o son desertores ocultos en Argentina para evitar represalias de los mandos "terroristas", por lo tanto, no están "desaparecidos", tan sólo no quieren ser encontrados. (5) Además el *Documento* plantea un segundo grupo: el de los "terroristas" caídos en "enfrentamientos" con las Fuerzas Armadas: "en estos casos, los cadáveres no fueron reclamados y ante la imposibilidad de identificarlos, fueron sepultados legalmente como 'NN'" (12). La responsabilidad por el resto de los "desaparecidos" es revertida sobre la dirigencia "terrorista": robo de cuerpos, entierros clandestinos, luchas entre bandas son algunos de los argumentos que el *Documento* esgrime para diluir la responsabilidad militar sobre los muertos durante el proceso represivo. De este modo, el *Documento* excluye la categoría de "desaparecido" al concluir que todos los que no están exiliados o en las nóminas de fallecidos en enfrentamientos deben ser considerados a los efectos jurídicos como muertos. Por último, el *Documento* señala que "se cometieron errores que, como sucede en todo conflicto bélico, pudieron traspasar, a veces, los límites del respeto a los derechos humanos fundamentales, y que quedan sujetos al juicio de Dios en cada conciencia y a la comprensión de los hombres" (10). De este modo, junto con pedir la "reconciliación nacional", el *Documento* sintetiza los ejes centrales de su argumentación y busca instalar la idea de que cualquier proceso penal futuro por las acciones represivas llevadas a cabo por las Fuerzas Armadas queda definitivamente impedido.

Lo que el *Documento* adelanta, se fija legalmente el 22 de septiembre de 1983 con la publicación de la Ley 22.924 de "Pacificación Nacional" o "Autoamnistía" que en su artículo primero señala:

> Decláranse extinguidas las acciones penales emergentes de los delitos cometidos con motivación o finalidad terrorista o subversiva, desde el 25 de mayo de 1973 hasta el 17 de junio de 1982. Los beneficios […] se extienden a todos los hechos de

> naturaleza penal realizados en ocasión o con motivo del desarrollo de acciones dirigidas a prevenir, conjurar o poner fin a las referidas actividades terroristas o subversivas [...]. Los efectos de esta ley alcanzan a los autores, partícipes, instigadores, cómplices o encubridores y comprende a los delitos comunes conexos y a los delitos militares conexos. (6)

Lo mismo que el *Documento*, la "Ley de Pacificación Nacional" causa un rechazo unánime entre los diversos colectivos de Derechos Humanos y en buena parte de la sociedad argentina. En el marco de la campaña electoral en curso, el candidato del Justicialismo, Ítalo Luder, manifiesta su voluntad de validar la "Autoamnistía" mientras que el candidato del Radicalismo, Raúl Alfonsín, se pronuncia en contra. Es así como, el 12 de diciembre de 1983, por decisión del recién asumido presidente Alfonsín, se presenta ante el Congreso el pedido de derogación de la "Autoamnistía" y se inicia el procesamiento de los responsables por los hechos de violencia. Tres días después, se crea la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) encargada de recoger denuncias sobre los secuestros y desapariciones ocurridos durante la dictadura y de redactar un informe que sistematice la información reunida. De este modo, comienzan a circular socialmente testimonios que dan cuenta de la articulación represiva durante el "Proceso": 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. Como señala Emilio Crenzel en *La historia política del* Nunca más (2008), el informe –a pesar de las controversias y contradiscursos que suscita– opera como un modo de intervención política inmediata que cumple varias funciones: impide la instauración del olvido y del silencio, confronta el discurso dictatorial que niega o justifica los crímenes, reconfigura la manera en que se entiende la violencia de Estado y muestra –pública y articuladamente– un universo represivo conocido hasta entonces de modo fragmentario. (7)

El "Juicio a las Juntas" que la justicia civil lleva adelante contra los nueve comandantes que integraron las tres primeras juntas militares del gobierno de *facto* puede ser pensado en la misma línea de acción política del *Nunca más*. El Juicio oral y público se desarrolla entre el 22 de abril y el 9 de diciembre de 1985 en 90 audiencias en las que testifican 833 personas. El juicio, que se extiende por 530 horas, es íntegramente filmado por la televisión pública con la finalidad de constituirse más en archivo documental que operara como fuente probatoria que en material de difusión extendida: los noticieros sólo son autorizados a emitir tres minutos diarios de imágenes sin audio. Si la televisión sólo puede mostrar el juicio sin voz, en cambio, la prensa hace circular esas palabras excluidas de la imagen que devuelve la pantalla. Por ejemplo, los 36 números de *El Diario del Juicio* que se editan durante esos meses contienen, entre otros materiales documentales, transcripciones completas de los testimonios. En este sentido, Hugo Vezzetti subraya el impacto político del Juicio a las Juntas en tanto "ceremonia pública" cuyo principal objetivo es conformar un "lazo social" capaz de proponer un "nosotros" que permita pensar que eso que el *Nunca más* adelanta y el Juicio exhibe delimita un "pasado común" y, a la vez, erige un punto de partida: "ante todo [es] una segunda derrota de la dictadura que dejaba atrás definitivamente la guerra y construía con autonomía esa otra escena: la ley, imponiendo y reconstituyendo la trama social a partir de un nuevo origen" (2001: 129). (8)

Anticipando el efecto a gran escala que el *Nunca más* y el Juicio a las Juntas tendrán sobre la sociedad, *Recuerdo de la muerte* (1984) de Miguel Bonasso contribuye a hacer visibles los rasgos de la maquinaria del poder represivo. El libro –que agota su primera edición de cinco mil ejemplares en pocos meses– difunde la historia de Jaime Dri y la "vida" de los detenidos-desaparecidos secuestrados en la ESMA y sometidos no sólo a toda clase de torturas sino también al "plan de recuperación" tramado por el Almirante Emilio Massera. (9) De algún modo, *Recuerdo de la muerte* responde el interrogante acerca de cómo narrar la experiencia del horror y de cómo hacerla inteligible para la sociedad argentina antes de que los

testimonios circulen masivamente y se integren al entramado discursivo que se constituye en los primeros años de la democracia. En sus estudios sobre testimonios de sobrevivientes de campos de concentración del nazismo, Michael Pollak y Nathalie Heinich analizan las modulaciones que pueden tomar las voces de quienes recuerdan y, a partir de ese estudio, proponen una "clasificación" que va desde las formas más cercanas al testimonio jurídico hasta los relatos que se encuadran en lo que denominan "literatura de la atrocidad" (1986: 93). En la última categoría se inscribe todo "relato novelado" que habilita al testigo para "decir lo indecible" –entendido, desde esta perspectiva, como aquello que no quiere ser escuchado por la sociedad– al permitirle establecer una distancia frente a los recuerdos difíciles de enfrentar y de narrar a partir de las normas de la moral corriente. Pollak y Heinich distinguen entre el testimonio como "relato novelado" y como "palabra militante". Esta última, según su perspectiva, limita la posibilidad de inscripción social de la experiencia concentracionaria ya que todo uso militante corre el riesgo de restringir su alcance universal y, por lo tanto, de aparecer como ilegítimo ante la sociedad. La reflexión de Pollak y Heinich muestra la complejidad del relato testimonial tensionado siempre entre una pretensión de "verdad" fundada en la experiencia de quien relata y los procedimientos de construcción de esa voz que rememora que –incluso en la versión judicial del testimonio– restringe la supuesta correspondencia entre lo que se vivió, lo que se recuerda y lo que se relata. Entre la transparencia y la ficcionalización de la experiencia se juega la comunicabilidad de una vivencia límite. Estas problemáticas se vuelven todavía más evidentes cuando se agrega a la figura del testigo la de un autor que "firma" el texto, mediador entre la versión de aquella primera voz y la que devuelve el texto escrito, sumando así un nuevo grado de recursividad entre la vivencia y la narración del recuerdo de aquella experiencia. Insertándola en el marco de estas problemáticas la crítica analiza *Recuerdo de la muerte*. En esa línea, si –como señalo en el apartado anterior– durante la dictadura la relación entre representación, realismo y "verdad" constituye una zona de tensión en la que se juega la especificidad de la producción narrativa, el

texto de Bonasso también puede ser pensado en consonancia con esas disputas: asumiendo plenamente su esencia "documental", *Recuerdo de la muerte* es presentada por su autor como un testimonio "enriquecido" por su carácter de narración ficcional. En un contexto cultural dominado por dicotomías, el gesto de Bonasso erosiona los límites genéricos y propone otro pacto de lectura que anticipa una línea que tendrá amplio desarrollo en la década siguiente en las escrituras de las hijas y los hijos de militantes. El propio Bonasso recupera el carácter "híbrido" de su texto como un valor: es gracias a ese cruce que puede representar el horror enlazando –en sus palabras– "denuncia" y "exploración psicológica", "testimonio" y "pesadilla" y volverlo comunicable para la sociedad en la recién recuperada democracia (Bonasso en Russo, 1998).

Como en las ficciones publicadas durante el "Proceso" entonces, parte del sentido que se juega en *Recuerdo de la muerte* reside en cómo responde la pregunta acerca de los modos más eficaces para dar cuenta del horror, en cómo pone en palabras, en cómo "testimonia" la experiencia de la desaparición y la violencia. Sobre este punto, Jung Kang y Eduardo Rinesi destacan que el libro de Miguel Bonasso –justamente por su carácter de "testimonio mediado", es decir, de novela que deja la impresión en el lector de que eso "ocurrió efectivamente en la realidad histórica" (2010: 116)– mina toda sensación de que la historia es inteligible: "es la irrealidad –y no la inenarrabilidad–, lo absurdo –y no lo intransmitible–, lo alucinante –y no lo indecible–, lo delirante –y no lo irrepresentable– lo que constituye el rasgo decisivo [...] del que quiere dar cuenta" (2010: 113). Entonces, *Recuerdo de la muerte* articula, por un lado, un modo distinto de narrar la violencia que logra captar el creciente interés de la sociedad por "entender" y, por otro, la posibilidad de denunciar el terrorismo de Estado en el contexto que se abre con la vuelta de la democracia.

Recuerdo de la muerte inaugura un corpus de "ficciones testimoniales" que suma textos en los años siguientes, corpus que Ana Longoni aborda en *Traiciones* (2007), la publicación crítica más relevante sobre este tópico recurrente al que la narrativa hasta hoy vuelve para reafirmar o negar y que gravita con particular intensidad

en los textos de los hijos. En consonancia con las teorizaciones de Pollak y Heinich, Longoni analiza la "inaudibilidad" que para sectores vinculados con la lucha armada y parte de los organismos de Derechos Humanos tienen los testimonios de sobrevivientes de la represión y estudia los procedimientos literarios que contribuyen a presentar al sobreviviente como un traidor. Varias razones le permiten explicar a Longoni esa "inaudibilidad". En primer lugar, la presencia de los sobrevivientes en la postdictadura hace visible para las organizaciones de DDHH que la mayor parte de los desaparecidos fue asesinada. En segundo lugar, el relato del sobreviviente –en tanto evalúa la experiencia política de los 70 y obliga a reconocer la derrota del proceso revolucionario– se cuestiona doblemente: por un lado, porque muestra una comprensión de la política muy distante de la hegemónica y, por otro, porque, al haber atravesado una experiencia límite, se fija al sobreviviente en la derrota y el trauma del horror. En tercer lugar, los relatos de los sobrevivientes estorban la construcción del mito del desaparecido como mártir y héroe ya que sus testimonios casi siempre ponen en crisis las prácticas de la militancia armada y, al hacerlo, cuestionan también la dimensión sacrificial de los ausentes. Por último, la sobrevida del detenido –y lo inverosímil de su relato– lo vuelve sospechoso y sobre él pesa la suposición de que para sobrevivir hizo "un pacto con el Mal", entonces, los sobrevivientes son constituidos como traidores en oposición a los héroes desaparecidos. Longoni advierte que los textos reconocen la vinculación de los detenidos con la lucha armada, pero lo hacen pensando la historia del sobreviviente a partir de la oposición binaria héroe/traidor y aludiendo a la "moral revolucionaria" como medida para juzgar negativamente la sobrevida del que sale de los centros clandestinos de detención. (10) De ese modo, la literatura deviene en tribunal de disciplina y el sobreviviente es puesto en el banquillo de los acusados para representarlo como aquel cuya sobrevida sólo ha sido posible mediante una traición al propio grupo. Considera también cómo esos procedimientos contribuyen a través del tiempo –por la importante difusión de los textos estudiados– a cristalizar socialmente el estigma de los sobrevivientes como traidores.

También en la línea que indaga Longoni, Alejandra Oberti y Roberto Pittaluga en *Memorias en montaje* (2006) analizan textos que recogen testimonios de militantes de "organizaciones político-militares" (39) para estudiar la experiencia de la lucha armada durante los años 70. Me detengo, por su significación, en *La voluntad* (1997-1998) de Eduardo Anguita y Martín Caparrós y en *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70* (2005) de Pilar Calveiro. *La voluntad* de Anguita y Caparrós recoge una multiplicidad de testimonios y fuentes documentales que delinean una cartografía exhaustiva del conflicto social y político durante los 70. Según Oberti y Pittaluga, los testimonios dejan entrever aquí un viraje en la representación de los "sobrevivientes" en la medida que empiezan a ser pronunciados "no ya sólo desde el lugar de la víctima, sino como sujetos de la historia" (67). La articulación de las voces en forma de mosaico y el borramiento de las preguntas que motivan la emergencia de esas voces generarían así un efecto de lectura por el que parecería posible narrar la historia de los 70 en una progresión lineal y de manera coherente: "como si fuera un tiempo que está allí detenido, al cual podemos acceder bajo la única condición de suspender la evaluación" (75). (11) Por su parte, *Política y/o violencia* escrito por Pilar Calveiro –exmilitante montonera y sobreviviente de varios centros clandestinos de detención– se inscribe en una línea de crítica del pasado reciente desde la izquierda. Saliéndose de la tensión entre héroes y víctimas, según Oberti y Pitaluga el texto de Calveiro sostiene que el fracaso del proyecto setentista se debió al desplazamiento de la política por la violencia. Para arribar a esa lectura, Calveiro "rehistoriza el pasado" desmontando las representaciones vigentes en los 70, recontextualizándolas y alejándose de la idealización de la militancia. Oberti y Pittaluga encuentran entre los mayores méritos del libro su capacidad para pensar "qué subjetividades (y por eso qué proyectos) (se) modelaban en las organizaciones político-militares setentistas" (52), organizaciones caracterizadas como reproductoras de las formas de la política autoritaria. Si bien el libro de Calveiro es descripto, en general, como un reclamo a los exlíderes guerrilleros para que asuman sus responsabilidades por la derrota y la muerte,

para sus comentadores ese aspecto es secundario, de ahí que resalten los procedimientos con que el texto "expone esas responsabilidades" a partir de un análisis capaz de articular una crítica profunda de aquella experiencia política que puede constituirse como un legado para las futuras generaciones. (12)

Durante el alfonsinismo (1983-1989) –y también en el menemismo (1989-1999) cuando la posición del Estado respecto de la dictadura cambia de signo– la narración de la violencia política sigue en la agenda de los escritores argentinos que publican textos que indagan otras problemáticas además de los vínculos entre militancia, testimonio y ficción. Numerosos trabajos críticos estudian ese corpus ficcional y proponen diversas estrategias para leer la narrativa sobre el pasado reciente. (13) El armado de objetos de análisis determinados a menudo por criterios extraliterarios, la adopción de perspectivas generacionales para la organización del campo cultura, la consolidación de "Malvinas" como tema, las dificultades para componer un corpus de análisis representativo y la construcción de los 90 como una década homogénea respecto del tratamiento del pasado de la dictadura surgen como constantes en los libros de López Casanova, de Laura Ruiz y de Melo y Raffin. En este sentido, resulta llamativa, por ejemplo, la ausencia de referencias a *Villa* (1995) novela de Luis Gusmán que, de algún modo, funciona como bisagra en relación con las representaciones del pasado reciente en el contexto del menemismo. En la medida que se constituye como un punto de quiebre –respecto de la poética del autor y de las configuraciones del campo literario argentino– muestra las posibilidades de la literatura para proponer nuevos sentidos al construir una primera persona que hace ingresar en los textos la voz de un médico colaboracionista. En "Políticas del decir y formas de la ficción. Novelas de la dictadura militar" (2002), María Teresa Gramuglio destaca la importancia de *Villa* en el conjunto de las narrativas sobre la dictadura a partir de dos aspectos: por un lado, porque "construye un verosímil estricto para una historia inverosímil" y reformula así los pactos de la mímesis y, por otro, porque la ficción "se topa con las hipótesis más polémicas que animan las mejores indagaciones sobre la memoria". Una lectura

entonces que le asigna a *Villa* un doble valor: por un lado, como una vuelta a un realismo "no ingenuo" y, por otro, como un texto capaz de hacer ingresar a la ficción aquello que la sociedad discute, en este caso, el colaboracionismo civil con la dictadura. Reflexionando sobre el mismo período, Miguel Dalmaroni en "La moral de la historia. Novelas argentinas sobre la dictadura" (2004) sostiene que a mediados de los años 90 surgen nuevas memorias del horror distintas de las del momento anterior enlazadas con los efectos discursivos del *Nunca más.* Las confesiones acerca de los métodos de represión en la voz de militares arrepentidos sumadas al surgimiento de nuevos colectivos de Derechos Humanos que ensayan modos inéditos de abordar el pasado –como por ejemplo H.I.J.O.S.– condensan un momento que Dalmaroni califica como "nuevo y confuso" (157). *Villa* y *Ni muerto has perdido tu nombre* (2002) de Gusmán, *Las islas* (1998) y *El secreto y las voces* (2002) de Carlos Gamerro y *Dos veces junio* (2002) de Martín Kohan forman el centro de un corpus caracterizado ya no por la narración oblicua, alegórica o fragmentaria del horror, sino –por el contrario– por una narración que intenta 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: 159).

1.3. HIJOS

En el marco de las transformaciones sociales, políticas y literarias que atraviesan los 90 emerge la narrativa de los hijos, textos que –a través de géneros, procedimientos y perspectivas distintas– componen una constelación en la que se advierten continuidades, transformaciones y rupturas de las líneas estéticas hegemónicas en la figuración de la violencia política que he venido explicando. Entonces se publican textos en los que los hijos de militantes y de "víctimas" de la violencia de Estado, ejes del relato, son propuestos como sujetos activos que exploran el pasado

reciente en un intento de aprehender la historia de aquellos padres desaparecidos y de indagar su propio presente en el que vestigios de la violencia política siguen latentes.

Durante las presidencias de Carlos Saúl Menem (1989-1999), en los planos jurídico y legal, se profundiza la impunidad respecto de los crímenes de la dictadura. Por un lado, el gobierno –que construye un discurso en el que se retoma la consigna de "pacificar" para lograr la "reconciliación"– impulsa activamente un proceso de "borramiento" del pasado: la década del 90, marcada por una política económica neoliberal que continúa la iniciada durante la dictadura, puede ser considerada como el período en el que, desde el Estado, se impulsa el olvido sobre el pasado reciente. Dos ejemplos paradigmáticos del accionar del Estado en esa dirección son, por un lado, el proyecto de demolición de la ESMA para crear en su lugar un parque cuyo centro sería una bandera argentina erigida como simbólico "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, indultos que legitiman la impunidad y que se suman a las leyes de Punto final y de Obediencia debida que seguirán vigentes hasta el 2003 cuando, a pedido del Poder Ejecutivo, sean anuladas por el Congreso Nacional y, dos años más tarde, declaradas inconstitucionales por la Corte Suprema de Justicia. (14)

Por otro, en oposición a las políticas de la memoria impulsadas por el menemismo, los organismos de Derechos Humanos continúan siendo, de algún modo, los "garantes" por los reclamos de "verdad y justicia" ante el retroceso del Estado. (15) En ese contexto surge, en 1995, la Agrupación H.I.J.O.S.: la irrupción en la escena pública de los hijos como nuevos actores políticos hace aún más palpable la fijación colectiva en el tiempo de la desmemoria. La "Carta abierta a la sociedad argentina" (1995) con la que H.I.J.O.S. se da a conocer por primera vez muestra el doble movimiento que la agrupación instituye como su centro: por un lado, recorta su lugar de enunciación en tanto hijos de desaparecidos, torturados, exiliados; y por otro, enmarca esa especificidad en el contexto de una sociedad

que es cómplice porque alterna entre el silencio y el olvido respecto del terrorismo estatal:

> Durante años estos niños crecieron sin sus padres. Huyendo de un lugar a otro. Sin hogar, sin hablar. Arreglándose de alguna manera para construir su vida, preguntando y recibiendo respuestas a medias; con muchas lágrimas, dolor, como un rompecabezas al que le faltan muchas piezas. ESA HISTORIA ES NUESTRA. NOSOTROS SOMOS ESOS HIJOS. Hemos crecido. Hoy estamos juntos, no sólo para preguntar sino también para hablar y exigir. Esta sociedad es hija del silencio y del terror, y se pretende tender un manto de olvido sobre la historia de nuestro país. Nosotros no somos partícipes de este muro de silencio: queremos derrumbarlo. (16)

La cita permite ver en su materialidad el quiebre que H.I.J.O.S. implica en la subjetividad de sus integrantes: el grito con el que los hijos asumen, en primera persona, su voz, su historia y su lugar en la sociedad es el inicio de un camino en el que buscan reapropiarse también de su identidad e intervenir activamente en el entramado social. De ese modo, se hace evidente el mandato que mueve a la nueva agrupación que se pronuncia desde un "nosotros" focalizado y preciso: los hijos que buscan "la identidad y la justicia" y se oponen al "olvido y el silencio" van a hacer evidente la impunidad de un modo inédito hasta entonces en Argentina. El "escrache" –como práctica de intervención urbana que plantea un doble señalamiento que hace visibles a los ejecutores y a los cómplices de la dictadura al tiempo que muestra la inmunidad de la que disfrutan– significa una acción militante que pone en primer plano una cartografía urbana en la que se exhiben sin pudor las huellas de la violencia de Estado mientras propone una nueva manera de entender la idea de justicia: "el escrache, la memoria puesta en acción, buscaba que el barrio del genocida fuera su cárcel" (H.I.J.O.S., 2012: 33). (17)

En esa línea, cuando la narrativa argentina incorpora en los 90 la figura de los hijos de militantes de los 70 –representándolos en una búsqueda sostenida de su identidad entre las aristas del pasado

que emergen en el presente–, de un modo u otro, se acopla a las disputas por la interpretación del pasado reciente a través de la producción de narrativas en las que aparece aquello que el Estado busca ocluir y que recién comenzará a saldar algunos años más tarde a partir de las políticas en materia de derechos humanos impulsadas desde los gobiernos de Néstor Kirchner y de Cristina Fernández. (18) Es así que durante los años del primer kirchnerismo se asiste en Argentina a lo que Ludmila da Silva Catela ha caracterizado como un proceso de "estatización de la memoria" (2013: 11), es decir, el Estado asume para sí el papel de "agente de la memoria" poniendo en segundo plano otras versiones sobre el pasado reciente que circulan socialmente. Si en los 90 el Estado impulsa un proceso de amnesia colectiva, desde el 2003 ocurre lo contrario: se declaran inconstitucionales las leyes de Obediencia debida y de Punto final, se enjuicia a cientos de militares, se transforma la ESMA en un "Espacio para la Memoria y la promoción de los derechos humanos", se reconoce a Madres y a Abuelas de Plaza de Mayo como interlocutoras legítimas, se promulgan diversas "leyes reparatorias" y, entre otras cosas, se establece el 24 de marzo –día del golpe de Estado– como feriado nacional. En suma, el Estado asume una posición activa sobre el pasado reciente tanto en relación con las versiones acerca de la violencia de los 70 como en materia jurídico-legal y hace de la causa de los derechos humanos una política de gobierno y del sintagma "memoria, verdad y justicia" un eje sobre el que reposa gran parte de la legitimidad de su discurso. En el arco que componen las variaciones en las políticas de la memoria durante el menemismo y el kirchnerismo se producen las narrativas escritas por hijos que aquí abordo. (19)

En 1996, Andrea Suárez Córica –parte del núcleo fundante de H.I.J.O.S.– publica *Atravesando la noche. 79 sueños y testimonio acerca del genocidio*. Así se inaugura una zona relevante de la literatura argentina, la de los textos escritos por hijos de militantes de los 70, textos que van desde los marcadamente autobiográficos y que se reconocen en su filiación con lo testimonial como *Mi nombre es Victoria*, de Victoria Donda Pérez (2009) hasta los que, como *Diario de una Princesa Montonera. 110% verdad* de Mariana Eva

Perez (2012), se apoyan, en mayor o menor grado, en el pacto de lectura que supone la autoficción en tanto relato en el que la experiencia vital y su ficcionalización establecen límites porosos. Como señala Miguel Dalmaroni, el relato de Suárez Córica –de gran significación colectiva justamente por la pertenencia a H.I.J.O.S. de su autora– muestra un patrón de mezcla genérica que establece una diferenciación respecto de las principales configuraciones discursivas del testimonial tal como prevalecen en los escritos sobre la violencia que circulan en la etapa anterior (2004). Esa mezcla que advierte Dalmaroni parece responder a una voluntad narrativa que encuentra en la repetición, en la superposición de temporalidades y en la diversidad de discursos, procedimientos eficaces para indagar la propia identidad. De algún modo, *Atravesando la noche* manifiesta ostensiblemente la necesidad de contar, una y otra vez, esa historia de pérdida que no encuentra su clausura en un contexto social y político marcado por la impunidad. El libro de Suárez Córica interesa también porque su escritura, que condensa y presenta problemáticas comunes a los hijos de militantes, inicia un corpus narrativo que propone articulaciones novedosas respecto de los modos de referir el pasado reciente y muestra algunas marcas estéticas que recorren los textos posteriores de los hijos.

Por otro lado, cabe destacar también la línea de ficciones con hijos no escritas por hijos que 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). (20) En principio, la referencia a lo "pasado de moda" pareciera aludir a un tema –el de la apropiación de menores en particular y el de la dictadura en general– ya de amplia circulación para finales de los 90: el surgimiento en 1977 de lo que será la agrupación Abuelas de Plaza de Mayo dará visibilidad social al robo de niños tomados por las Fuerzas Armadas como "botín de guerra" y entregados, casi siempre, a familias cercanas al régimen. (21) Si ya en 1985 el estreno de *La historia oficial* dirigida por Luis Puenzo y la publicación de *Botín de guerra* –primer libro institucional de Abuelas– habían

difundido de modo masivo la problemática de los niños apropiados en dictadura, 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 masivos de comunicación y de las acciones de agrupaciones como Madres, Abuelas e H.I.J.O.S. (22) 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 el contexto de la Argentina de los 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". (23) El "momento en la historia" que Agresti advierte corresponde a la visibilización de los hijos en tanto actores políticos y sujetos que buscan simbolizar el impacto de la desaparición de los padres a través del arte.

En ese contexto, la novela de Osorio no es leída en serie con las otras manifestaciones artísticas que intentan ampliar los contornos de las narrativas sobre la violencia de Estado, por el contrario, la particularidad de *A veinte años, Luz* que por primera vez presenta desde la ficción el personaje de una hija adulta que busca su identidad al saberse hija de una desaparecida queda solapada en una ficción donde resalta lo "pasado de moda" para representar el pasado reciente: una construcción maniquea que ordena personajes y discursividades en buenos y malos; 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; o cuestiones como el exilio y la recriminación por la militancia que ya, para finales de los 90, habían dejado de ser temas relevantes en las ficciones sobre la violencia de Estado. Pero, además de esos rasgos que parecen reproducir los modos establecidos de narrar el pasado reciente, *A veinte años, Luz* presenta características que adquirirán entidad en los textos con hijos que se editan en los años siguientes ya con escrituras de mayor densidad estética: la composición de una narración coral 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 Córica, su condición de hija de una mujer asesinada por la Triple A enlaza su relato a lo testimonial y obtura en parte la percepción de las sutiles operaciones de escritura que transforman hacia los 90 los patrones narrativos de los relatos autobiográficos y testimoniales. 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 señalé, 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, aunque abordan la figura de los hijos a partir de regímenes distintos, contienen estrategias que van a ser centrales durante los siguientes años en las narrativas con hijos, aunque no se perciban cabalmente en el contexto en que estos textos inaugurales son editados.

1.4. Narrar la ausencia

En el período en el que se publica el grueso de los textos de hijos de militantes de los 70, la crítica ha detectado transformaciones en la literatura argentina que implican, por un lado, una ampliación de los límites disciplinares de la literatura y, por otro, la posibilidad de armado de corpus heterogéneos en términos de género y de materiales. En este sentido, en *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea* (2002), Leonor Arfuch define la "tonalidad particular" (17) que adquiere la subjetividad contemporánea a través del concepto de "espacio biográfico" entendido como el reservorio híbrido y heteróclito en el que confluyen formas canónicas y productos de la cultura de masas para producir "narrativa vivencial" (53) plasmada en géneros y materiales múltiples organizados en una simultaneidad "irreverente" (53). Para Arfuch, es la figuración de la vida el cronotopo (Bajtín, 1989) que

liga las manifestaciones que componen el espacio biográfico contemporáneo. En este sentido, es el concepto de "valor biográfico" –como orden narrativo y como orientación ética inscriptos en la experiencia– el que permitiría estudiar las estrategias de subjetivación en ese conjunto de narrativas disímiles que revelan los procesos de búsqueda identitaria en el umbral entre lo público y lo privado. Complementariamente, para Arfuch, la noción de género discursivo (Bajtín, 1982) –en tanto construcción cultural que expresa y convierte sentidos que emanan del discurso social– es clave para la distinción entre "narrativas vivenciales" dentro del espacio biográfico. En suma, Leonor Arfuch en su investigación, por un lado, consigue caracterizar las textualidades a través de las que se manifiesta la subjetividad contemporánea y, por otro, propone el cruce con la categoría de género lo cual funciona como un criterio a la vez ordenador y dinámico que permite pensar adecuadamente esas narrativas en la tensión entre lo individual y lo social. El estudio de Arfuch inaugura una serie de intervenciones críticas que van a abordar la mostración de la subjetividad en el marco específico de la literatura argentina en el inicio del siglo XXI.

Las objeciones al "giro subjetivo" que Beatriz Sarlo formula en *Tiempo pasado* (2005) y en otros textos del período y las pertinentes refutaciones que suscita la lectura de sus afirmaciones (Amado, 2009; Drucaroff, 2011; Szurmuk, 2020) permiten constatar con precisión un momento de transformación en el que se amplían los márgenes de la literatura argentina. Sarlo describe el "giro subjetivo" que se produce hacia los años 90 definiéndolo como el reordenamiento conceptual e ideológico del pasado fundado en la subjetividad y ya no en criterios metodológicos garantes del buen hacer de la Historia. En ese contexto, interpreta que el testimonio en primera persona (y otros discursos de la memoria) devendría "ícono de la Verdad" (23) y recurso central para "reconstruir" el pasado en tanto el sujeto certificaría la fidelidad de su testimonio respecto de los sucesos rememorados "alegando la verdad de la experiencia" (49). Para Sarlo, la vuelta del sujeto luego del "giro lingüístico" –y su entronización– hace que se le reconozca al testimonio un valor referencial que se le niega a otras manifestaciones discursivas,

reconocimiento para ella erróneo en tanto reafirma que siempre "el sujeto que habla es una máscara o una firma" (42) o "un caso límite de prosopopeya" (44). Para Sarlo, el "giro subjetivo" así caracterizado no sólo afecta a la Historia sino a todos los ámbitos de la cultura, incluida la literatura donde, en sus palabras, proliferan también narraciones "no ficcionales" (49) con pretensión de verdad. Luego de la caracterización del "giro subjetivo", Sarlo analiza textos testimoniales argentinos para cerrar su libro con la discusión del concepto de posmemoria y con una crítica a la película *Los rubios* de la hija de desaparecidos Albertina Carri que Sarlo opone a los testimonios de hijos recogidos por Juan Gelman y Mara La Madrid en *Ni el flaco perdón de Dios*. Más allá de la valoración positiva de los testimonios de hijos por encima de la película de Carri, Sarlo concluye en que sólo "la ficción puede representar aquello sobre lo que no existe ningún testimonio en primera persona" (164). Es decir, Sarlo hace una doble maniobra crítica: por un lado, valida bajo el nombre de "no ficción" la inclusión en el corpus de la literatura argentina de ciertos testimonios que cumplen con algunos rasgos que ella considera relevantes; y por otro, ratifica el valor de la ficción por su eficacia para construir "las imágenes más precisas del horror del pasado reciente y de su textura de ideas y experiencias" (163). Como se ve, la operación crítica que hace Sarlo –a pesar de su distanciamiento explícito respecto de los "pactos de lectura" (Lejeune, 1973)– se sostiene en el descarte de aquello que no entra del todo en alguno de esos dos regímenes de significación, es decir, de aquello que pone en tensión elementos biográficos y procedimientos de ficcionalización de la experiencia.

En este sentido, Alberto Giordano en *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual* (2008), señala que la clave del planteo de Sarlo está en la reafirmación de dominios heterogéneos que reclaman para los textos ser o no leídos bajo una "pretensión de verdad" (8), pretensión que, para Giordano, está presente en los textos que participan del "giro autobiográfico" en la medida que refuerzan la intensidad de la experiencia de lo íntimo. Como alternativa al recelo de Sarlo ante la primera persona no "*justificada* estéticamente" (38, énfasis en el original), Giordano recupera textos

autobiográficos en los que no encuentra el regodeo en la "mera exhibición narcisista y la autocomplacencia" (38) sino que, por el contrario, constituyen un ejercicio ético de autotransformación de la experiencia subjetiva para descomponer lo privado, es decir, son textos en los que el "espectáculo de la intimidad se transforma en experiencia ética" (8) y que, por lo tanto, pueden ser leídos a través de categorías estéticas. Es decir, Giordano, lo mismo que Sarlo, valida para los textos del "giro autobiográfico" la presencia de un yo que es garante de la verdad de la experiencia narrada, pero rehúye la exclusión en bloque de esos textos del plano estético. En este punto, Giordano también discute con Josefina Ludmer, en la medida que su intervención se produce cuando los estudios literarios nacionales están atravesados por la polémica que supuso la formulación de Ludmer sobre las "literaturas postautónomas" (2006, 2007, 2010) entendidas como textos que borrarían las polaridades –en particular la oposición realidad/ficción que devendría "realidadficción" (2010: 12)– que caracterizaron la literatura anterior y que, al hacerlo, "se instalan en un régimen de significación ambivalente y ese es precisamente su sentido" (2006: 1). Para Ludmer, estas literaturas son postautonómicas en tanto cuestionarían la autonomía de la literatura, pero sin salirse de la "institución literaria", es decir, harían una suerte de "deriva transdisciplinaria" que les permite, simultáneamente, estar y no estar. En consecuencia, sostiene Ludmer, son textos que deberían ser estudiados no sólo a través de categorías críticas provenientes de los estudios literarios (2007). En este sentido, Sandra Contreras señala con precisión que esa ambivalencia es, justamente, "el régimen político de las escrituras del presente" (2010: 146), es decir que la convivencia entre literaturas postautónomas y escrituras que se resisten a esa condición es el rasgo esencial del contexto en el que se publican las textualidades que abordo, ambivalencia que –por extensión– se proyecta hacia el afuera del texto operando sobre la recepción, la valoración y, como se ve a continuación, también en las lecturas críticas que de ellas se hace.

En 2004, Ana Amado publica "Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción", uno de los primeros artículos que estudia

integralmente la figuración del pasado reciente en producciones visuales de hijas de desaparecidos. A través del análisis de carteles, películas y fotos caracterizados por la interconexión de diversos soportes y lenguajes, Amado identifica buena parte de los rasgos de las obras visuales de hijas que –con modulaciones que iré señalando– aparecen también en la narrativa. Amado sostiene que "los contrarrelatos de los familiares" –que fisuran las narrativas establecidas para representar hechos trágicos (47)– hacen eje en la genealogía para mostrar la carga traumática que tiene el pasado. Para ello, interrogan la noción de identidad pensada en tres vertientes: como origen personal, como filiación en términos jurídicos y como identidad política respecto de la militancia de los padres. Si las dos primeras articulaciones de la identidad se resuelven en términos individuales, la última parece encontrar forma en lo que Amado describe como una "memoria intergeneracional": los hijos que forman la agrupación H.I.J.O.S. componen, en el marco del colectivo, una memoria en la que la identidad se liga con los padres desaparecidos, pero también con "los miembros de su comunidad generacional, que los reemplazan" (51). El posicionamiento en relación con la militancia paterna que es una de las discusiones que atraviesa H.I.J.O.S. en su etapa fundacional, para Amado es palpable también en las producciones artísticas y se expresa al representar una imagen de los padres que alterna entre el "perfil épico como protagonistas de una gesta histórica colectiva" y el de "desertores de la economía de los afectos privados" (54). Junto con los carteles del Grupo de Arte Callejero, las fotografías de Lucila Quieto y la película *Papá Iván* (2000) de María Inés Roqué, Amado analiza *Los rubios* (2003) de Albertina Carri, película fundamental por las estrategias novedosas con que plasma el pasado reciente. En tanto aparecen en las más complejas ficciones posteriores de hijos, destaco dos particularidades que Amado encuentra en *Los rubios*. La primera corresponde a su encuadre genérico: la película que califica como "ensayo documental, documento ficcional" (70) hace de esa ambigüedad una cualidad estética capaz de presentar la violencia en el cruce entre ambos regímenes de sentido. La segunda se vincula con la estrategia

general de recuperación del pasado reciente en el que la "creación" es el "único resorte de la memoria" (78). (24) Amado concluye destacando la capacidad de las producciones de hijos de interpelar la cultura histórica y recodificar la memoria y "los mundos comprensivos de aquellos años" (80).

En la medida en que se editan los textos escritos por hijos surge también un corpus crítico que los analiza casi siempre centrándose en el estudio específico de alguna obra. Si se evalúa el conjunto de la producción crítica sobre las narrativas de hijos, resalta que el objeto de estudio de casi todos los artículos son los textos de Laura Alcoba, Félix Bruzzone, Ernesto Semán, Ángela Urondo Raboy o Mariana Eva Perez, es decir, aquellos que, de un modo u otro, se construyen en torno a la ficcionalización de la experiencia de la pérdida. Es decir, en un contexto en el que circulan con fuerza las nociones de "espacio biográfico", "giro subjetivo" y "giro autobiográfico", la crítica parece focalizarse en aquello que Sarlo excluye específicamente como objeto de análisis en *Tiempo pasado* (2005): esa zona de la literatura de los hijos que reclama para sí un pacto oximorónico en tensión con los pactos de lectura que rigen los dominios de la ficción y de la no ficción.

Me detengo aquí solamente en algunas propuestas de lectura que articulan una reflexión más compleja a partir del cruce de varios textos de hijas e hijos y retomo la bibliografía crítica específica sobre los autores en los diversos capítulos. En primer lugar, en su artículo "La construcción de las memorias mediante los archivos personales de los hijos de desaparecidos: Ernesto Semán, Mariana Eva Perez y Ángela Urondo Raboy" (2013), Adriana Badagnani analiza fotos, documentos y cartas que les permiten a los hijos narrar la desaparición de los padres, elaborar el pasado y contar el propio trauma. Enmarcada en la noción de "archivo" (Derrida, 1997), la lectura de Badagnani aborda los procedimientos con que los hijos inscriben "otros archivos" en tensión con los judiciales y con los personales de los padres cuyos "arcontes" no son los hijos sino los abuelos, los compañeros de militancia, las instituciones (2). Para Badagnani, a pesar de la recuperación del "documento" en tanto certificación de la vida del que está ausente, en los textos, los hijos

proponen reinterpretaciones de esos archivos que les permiten evitar "la museificación" y reinstalar "la poética de las ruinas" (7).

En segundo lugar, y en un análisis que también aborda textos de hijos desde la noción de duelo, Anthony Nuckols en "'Fiction or death': Novels of the Children of the Detained-disappeared as Vehicles for Mourning" (2014) se detiene en las "novelas" (48) de Félix Bruzzone y Mariana Eva Perez. Si bien Nuckols no pierde de vista la tensión que implica la ficcionalización de la experiencia, encuadra los textos en el género novela sin problematizar los alcances y dificultades de esa adscripción genérica al tiempo que trabaja con las tres dimensiones del "testimonio" de los hijos. Nuckols retoma la distinción propuesta por Gabriel Gatti (2011) entre "narrativas del sentido" –aquellas que buscan rehacer las cadenas de filiación y de sentido rotas por la desaparición– y "narrativas de ausencia del sentido" –aquellas que entienden la catástrofe como un "lugar de enunciación" desde el cual fundar nuevas identidades y nuevos lenguajes (55-56). En esa segunda línea, Nuckols inserta *Los topos* de Bruzzone y *Diario de una Princesa Montonera* de Perez, "novelas" que lee en su capacidad para mostrar operaciones de construcción del sentido en torno del testimonio, que retoma en tres dimensiones: el heredado de los padres desaparecidos, el de crecer como hijos de desaparecidos y el creado en el lector a través del acto de lectura (47). De este modo, Nuckols liga, en los textos de hijos, los procedimientos de construcción ficcional con la concreción del trabajo de duelo: "the Monument to Witnessing erected on the text which is to house, in part, what we seek to show as the working-through or mourning process" (52). Como en Amado y Badagnani, en Nuckols el trauma de la desaparición se resalta en una lectura que indaga las estrategias plasmadas por los hijos para concretar su trabajo de duelo a través de la escritura. Al recuperar la potencia creadora de la ficción para narrar el trauma, Nuckols implícitamente parece distanciarse del concepto de "posmemoria" que fija a los hijos en la imposibilidad del duelo, pero en ese ademán asume para los textos la posición contraria: se transforman en testimonios, en monumentos que, así presentados, parecieran no

sólo clausurar el duelo sino también el sentido de un presente y de una identidad que no terminan nunca de ajustarse.

En tercer lugar, a partir de su concepto de "espacio biográfico", Leonor Arfuch analiza en "Memoria, testimonio, autoficción. Narrativas de infancia en dictadura" (2015) un conjunto de producciones de hijas de militantes para indagar los modos de construcción de la subjetividad. Según Arfuch, el "interés de reunir estas obras en una lectura" (820) reside en tres aspectos: en primer lugar, en su capacidad para –desde lo autobiográfico– interrogar a toda la sociedad; en segundo lugar, en tanto permiten articular "archivo" y "tecnologías del yo" (820) y, por último, porque la diversidad genérica muestra la heterogeneidad y porosidad del "espacio biográfico" (820). Para esto, Arfuch lee algunos rasgos propios de esas narrativas: la búsqueda para "recomponer una imagen reconocible de los padres" (830), la presencia de un "yo narrativo" que sin perder su anclaje biográfico se desliza al plano ficcional y la composición de historias que "interrogan la experiencia colectiva" (831). Arfuch diseña entonces una lectura que, de algún modo, pone la escritura de las hijas en un punto medio que enlaza la experiencia de la generación de los padres militantes y la interpelación de la comunidad que ellas habitan en un presente que sigue indagando los 70. (25)

En cuarto lugar, –poniendo también como centro la experiencia de la militancia paterna– "Entre el amor y el reclamo: la literatura de hijos de militantes en la posdictadura argentina" (2015) de Fernando Reati analiza escritos a partir de la noción de "memoria transgeneracional" para estudiar los procesos de identificación/ diferenciación de los hijos de desaparecidos con sus padres. Reati recorre –casi siempre sin establecer cruces entre ellos– novelas, poemas y testimonios de Urondo Raboy, Prividera, Axat, Aiub, Robles, Alcoba, Bruzone, Perez y Semán a partir de la individualización de cinco estrategias: "abandono", "mandato transgeneracional", "reclamo", "incorrección política" y "perdón". En el artículo de Reati sobresale como constante la caracterización de los modos en que los textos resuelven las problemáticas de la militancia paterna y del mandato por recordar. Reati concluye

formulando una generalización que diluye la especificidad de los textos de hijos que para él sólo ejemplifican un momento "de indecisión entre lo viejo y lo nuevo" (37).

En quinto lugar, Laura Fandiño en *Acomodar la vida sobre esa arena tan movediza* (2016) trabaja textos literarios argentinos y chilenos en los que los personajes recuperan la experiencia de la violencia política desde la perspectiva de los hijos. Sin discriminar entre textos escritos o no por hijos, Fandiño hace primar un criterio generacional centrado en el análisis de las estrategias de configuración de personajes atravesados por construcciones identitarias que establecen variadas relaciones con la herencia y con "la retransmisión de la memoria traumática" (8). Fandiño organiza los capítulos armando series en las que aborda de manera conjunta textos chilenos y argentinos para indagar la función de los juegos y juguetes; los mandatos y tensiones intergeneracionales; las representaciones de hijos de colaboracionistas y represores; la literatura de hijos escrita desde otras coordenadas culturales; la aparición de los restos de los padres y los vínculos paterno-filiales en familias "sin historia", es decir, que no sufrieron en carne propia la violencia política. Según Fandiño, su recorrido permite armar una cartografía capaz de demostrar la presencia de un "nuevo giro que vuelve a hablar de la memoria desde *locus* diversos, aunque marcados todos por la impronta de una formación generacional" (11).

En sexto lugar, María Moreno en "H.I.J.A.S. de la lengua", sección de su libro *Oración. Carta a Vicky y otras elegías políticas* (2018) se centra en el análisis de producciones de hijas que incluye *Los rubios* de Carri, *Diario de una Princesa Montonera* de Perez, *Aparecida* de Dillon y, por un principio de "sororidad estética" (179), el guión de *Mi vida después* de Lola Arias. Moreno identifica en las obras de hijas "maniobras narrativas comunes" (225) que encuentran en la metaforización un modo posible para el duelo. Si bien reconoce que sobre estas obras sobrevuela "el fantasma del testimonio" (178), señala su rechazo por una descripción meticulosa del horror de la experiencia vivida por los padres: frente a la "lengua precaria" (179) que garantizaría ingenuamente la descripción de una

"verdad desnuda", las hijas optan por una lengua soberana que es también "plebeya, asalariada, inquilina" (251) y desobediente a los legados narrativos (180). En un libro en el que la propia Moreno apuesta en su escritura por una lengua soberana que va y viene de manera incesante entre las Cartas de Rodolfo Walsh por la muerte de su hija y una multiplicidad de relatos que las retoman, la inserción de las obras de hijas compone una trama de filiaciones que se organiza en la militancia. Para Moreno, en las obras de las hijas la familia política sustituye a la familia biológica y al hacerlo, padres e hijas se vuelven simétricos (369). En ese marco, Walsh deviene "talismán" y "padre literario" y es, para Moreno, un legado narrativo que sí puede retomarse (364).

Por último, el libro de María Teresa Basile *Infancias: la narrativa argentina de HIJOS* (2019) constituye hasta ahora el estudio más integral sobre las producciones ficcionales de la "segunda generación" que ella encuentra tensionada entre dos memorias: la de los padres y la de los hijos. Basile indaga un corpus amplio de textos escritos –pero también de películas, fotografías y otras producciones culturales– tanto por "hijos de" como por autores que forman parte de la generación nacida en los 70. Basile señala tres "matrices" principales presentes en la literatura de los HIJOS: "la narrativa humanitaria", "el relato político-revolucionario" y "la narrativa familiar". Enmarcada en una cuidada reflexión acerca de la categoría de posmemoria y de las implicancias de la autoficción, Basile analiza, principalmente, configuraciones de la infancia en el corpus que construye.

En estas lecturas críticas –que son un punto de partida fructífero para mis lecturas específicas sobre los textos– resaltan también nociones teóricas como memoria, posmemoria, trauma, narrativas del yo, generaciones literarias, identidades narrativas. En la reflexión polémica acerca de esas cuestiones me detengo en el próximo capítulo en tanto su estudio permite profundizar aspectos privativos de las escrituras de los hijos de militantes de los años 70 que atraviesan el análisis crítico que realizo en el resto de los capítulos del libro.

1. 1- Varias intervenciones incluidas en *Lo que sobra y lo que falta* no llevan título y se las identifica con el nombre de la expositora o el expositor. En todos los casos consigno en el cuerpo del texto apellido de autor/a y página del libro de referencia.

2. 2- Cfr. Beatriz Sarlo, "Literatura y política" en *Punto de Vista*, 19. Este es el primero de varios artículos que Sarlo publica hacia finales de los 80 en los que va complejizando las ideas expuestas en 1983. Cfr., por ejemplo, "Política, ideología y figuración literaria" en *Ficción y política* (1987); "El campo intelectual, un espacio doblemente fracturado" en *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino* (1988) y el más tardío "Strategies of the Literary Imagination" en *Fear at the Edge* (1992) en el que retoma muchos de los ejes mencionados en "Literatura y política".

3. 3- Entre marzo de 1978 y marzo de 2008 se publican 90 números de *Punto de Vista*. La revista se constituye como una publicación que interviene activamente –y en cierto modo, marca la agenda– en los debates culturales y políticos de las últimas décadas. Dirigida desde el nº 12 (julio-octubre del 81) por Beatriz Sarlo tuvo, en los primeros años, como miembros de su Consejo de Dirección a Carlos Altamirano, Ricardo Piglia, María Teresa Gramuglio y Hugo Vezzetti. El número 15 (agosto-octubre del 82) es el último que cuenta a Piglia entre sus directivos. A partir del número 17 (abril-julio del 83), se integra Hilda Sábato al Consejo. Junto con el trabajo de De Diego, para una puesta en contexto de *Punto de Vista* cfr. Roxana Patiño "Revistas literarias y culturales argentinas de los 80" (2006), investigación que, además de señalar los rasgos centrales de cada revista, repone los principales debates de la época y los rastrea en las publicaciones periódicas que surgen en la década del 90.

4. 4- Ya en 1985, Raúl Alfonsín en un discurso que pronuncia en la cena de camaradería de las Fuerzas Armadas señala con claridad –completando desde otra perspectiva lo que consigna el *Documento final*– la responsabilidad de los "poderes civiles" y de la sociedad en su conjunto en el Golpe de Estado: "Los golpes de Estado han sido siempre cívico-militares. La responsabilidad indudablemente militar de su aspecto operativo no debe hacernos olvidar la pesada responsabilidad civil de su programación y alimentación ideológica. El golpe ha reflejado siempre una pérdida del sentido jurídico de la sociedad y no

sólo una pérdida del sentido jurídico de los militares" (2004: 255). La indiferencia de parte de la sociedad queda retratada también en la serie "Nosotros no sabíamos" de León Ferrari, *collage* de noticias publicadas en diarios argentinos a partir de 1976 que vuelven socialmente palpable el ejercicio del poder represivo. Cfr. https://leonferrari.com.ar/nosotros-no-sabiamos/

5. 5- La figura del "desaparecido" es medular en las narrativas sobre la última dictadura militar. La "definición" que formula el General Jorge R. Videla se constituye como la primera representación al respecto: "Es una incógnita el desaparecido […]. No tiene entidad. No está. Ni muerto ni vivo, está desaparecido" (Videla, 1979). Así, en el plano discursivo, la figura del desaparecido se instala en la esfera pública como cínico eufemismo que, a un tiempo, señala una ausencia y condensa en un término lo que acontece como política represiva: el secuestro, la detención, la tortura y el asesinato por parte del Estado. Es decir, la desaparición forzada como práctica represiva escamotea el cuerpo que es "prueba del delito" y funciona como advertencia colectiva en tanto plan sistemático de disciplinamiento. Asimismo, la caracterización de los desaparecidos como "subversivos", "terroristas", "apátridas" va a repercutir sobre los familiares de los militantes que oponen otra representación en la que los constituyen como ciudadanos argentinos víctimas de la represión desatada desde el Estado y borran así su militancia política. Por el contrario, ya en el contexto de la vuelta de la democracia, Madres de Plaza de Mayo va a recuperar la militancia política de los desaparecidos como un elemento constitutivo de su identidad para correrlos del lugar de meras víctimas y otorgarle a su muerte un carácter heroico y sacrificial. Vuelvo sobre estas cuestiones en diversos capítulos del libro. Para un recorrido por las transformaciones discursivas sobre los desaparecidos, la violencia política y la memoria de la represión cfr. Daniel Lvovich y Jacqueline Bisquert, *La cambiante memoria de la dictadura* (2008).

6. 6- El texto de la ley puede leerse en http://infoleg.mecon.gov.ar/infolegInternet/anexos/70000-74999/73271/norma.htm

7. 7- Crenzel destaca la intensa circulación que el libro tiene no bien publicado en noviembre de 1984. La primera edición de 40.000 ejemplares se agota en dos meses y, ya en marzo de 1985, la cifra de ejemplares vendidos asciende a 190.000. Respecto de las controversias, cabe destacar, por un lado, la valoración que los organismos de Derechos Humanos y algunos grupos de exiliados hacen del informe en función de su efecto jurídico, es decir, critican que no se agregue la nómina de los represores en el texto y que se instaure la "teoría de los dos demonios" que equipara la represión militar con la "lucha subversiva" y que devuelve la imagen de una sociedad "inocente" atrapada entre dos fuegos cruzados. Estas cuestiones se corresponderían, según esa mirada, con la decisión estatal de juzgar sólo a los Jefes que ofician como cabezas durante el "Proceso" por sus "excesos" en el control de la "subversión". Desde esta visión, y como señala Crenzel, el informe "no condensaba la verdad y negaba la justicia". Por otro lado, en 1985 se publica *Definitivamente... Nunca más. (La otra cara del informe de la CONADEP),* texto redactado por abogados del Foro de Estudios sobre la Administración de Justicia (FORES) que adelanta los argumentos utilizados por las defensas de los altos mandos en el Juicio a las Juntas. Para un análisis exhaustivo de estos y otros aspectos sobre el informe cfr. Emilio Crenzel, *La historia política del* Nunca más (2008).

8. 8- Cfr. Hugo Vezzetti, *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina* (2001). Por supuesto, no hubo ni hay una lectura única sobre el Juicio. La mirada celebratoria que propone Vezzetti en tanto entiende la CONADEP, el *Nunca más* y el Juicio como la hora cero que inicia un nuevo momento histórico de ingreso en una "democracia plena" no es compartida por todos los organismos de Derechos Humanos. Sobre todo, Madres de Plaza de Mayo muestra –aunque con disputas en el seno de su propia agrupación– una posición muy crítica respecto de todo el proceso de investigación y juzgamiento de los militares responsables de la represión. La promoción de cientos de militares, la decisión inicial de procesamiento en Tribunal Militar, la formación de la CONADEP en detrimento de una Comisión bicameral, la decisión de no publicar la lista completa de represores, la teoría "de los dos demonios" que enuncia el *Nunca más*, la exhumación de los cuerpos NN con la supuesta intención de juzgar los crímenes como homicidios comunes son hechos que se suman luego a las leyes de Punto final (1986) y Obediencia debida (1987) y que hacen que el sector de Madres liderado por Hebe de Bonafini rechace la

política del alfonsinismo y la califique como una continuación de la política de impunidad, olvido y reconciliación propiciada por la dictadura. Otras agrupaciones de DDHH y el sector disidente de Madres tienen una mirada distinta y reconocen como aspectos muy relevantes la derogación de la "Autoamnistía", la difusión del informe de la CONADEP y la realización del Juicio a las Juntas. Cfr. Ulises Gorini, *La otra lucha. Historia de las Madres de Plaza de Mayo* (2008).

9. 9- Bajo el nombre de "Plan de recuperación" que planteaba en la superficie un supuesto "readiestramiento ideológico" de "los subversivos" se camuflaba un plan político de otro signo. En la ESMA, desde el 77, los detenidos-desaparecidos considerados "útiles" por sus conocimientos o capacidades técnicas fueron integrados en lo que se conoció como el "staff". En *Massera, el genocida* (1999) se señala que la "Pecera" –zona de cubículos donde los presos "trabajaban"– servía como "oficina de prensa". Allí, se traducían notas de diarios extranjeros, se analizaban libros considerados "sospechosos", se elaboraban "informes", se redactaban "noticias" y muchos de los textos que aparecían con firma de Massera (87). El libro señala que "Massera quería [...] que los presos de la 'Pecera' [...] se incorporaran al movimiento que lo iba a llevar a la presidencia. Era esa la 'readaptación', la 'inserción social' de la que tanto hablaba" (90). Como parte de ese proyecto político, cabe destacar la publicación desde agosto de 1978 de *Convicción*, diario con el que Massera busca legitimar un supuesto lugar como artífice de la futura "unidad nacional" de la que surgiría como "presidente democrático" y "salvador de la patria". Para un abordaje de los editoriales de *Convicción* cfr. Marcelo Borrelli, *El diario de Massera* (2008).

10. 10- Las novelas estudiadas son *Recuerdo de la muerte*, *El fin de la historia* (1996), de Liliana Heker y *Los compañeros* (2000), de Rolo Diez. Longoni analiza, en primer lugar, cómo los textos presentan la relación ambigua entre testimonio y ficción para instaurar un pacto de lectura que reclama la creencia en "la verdad histórica de lo narrado"; en segundo lugar, estudia la representación literaria de las relaciones entre represores y prisioneros en el marco de los centros clandestinos de detención, relación que los textos proponen como una negociación que les permite a algunos sobrevivir convirtiéndose en colaboracionistas; en tercer lugar, analiza cómo los textos

construyen la traición de las militantes mujeres que abandonan los ideales de la revolución y de la resistencia y "se entregan" sexualmente a los torturadores; y por último, aborda la figuración negativa de las acciones de los sobrevivientes por oposición a una serie de lugares comunes que presentan las dimensiones ética y religiosa implícitas en la concepción de la militancia como sacrificio heroico. Para Longoni, esos procedimientos literarios ocultan las relaciones asimétricas entre torturadores y detenidos, el uso de las violaciones sistemáticas como método de tortura y el impacto que el cautiverio tiene sobre los sobrevivientes en relación con su concepción de la lucha armada.

11. 11- Hugo Vezzetti en *Pasado y presente* (2001) ya señala, aunque con otro propósito crítico, la importancia de *La voluntad* que interpreta como un intento de "reescribir y rectificar el relato del *Nunca más*" (218 y ss). Lejos de la "figura trágica del desaparecido", el lugar de enunciación de *La voluntad* es para Vezzetti el del "militante llano" que se separa del tono épico de ciertas narrativas "autoconfirmatorias" y que desea recuperar no sólo la palabra sino "el pleno dominio" de las bases ante las prácticas autoritarias de las dirigencias guerrilleras. Esa dinámica es para Vezzetti una contradicción ya que propone la voluntad "como fuerza estructurante de la historia" y apuesta "a un develamiento de la experiencia a partir de la conciencia de sus actores" pero, paralelamente, excluye a quienes, en organizaciones verticales, efectivamente tenían capacidad de imponer un curso de acción. Por eso concluye –planteando una suerte de 'obediencia debida' guerrillera– que *La voluntad* responsabiliza a las cúpulas por "los resultados catastróficos y la derrota" y "en esta ficción ejemplar, tiende a eximir a sus bases (es decir, los testigos y coautores) de toda responsabilidad en ese desenlace" (227).

12. 12- El libro de Calveiro se emparenta con la polémica local iniciada en 2004 tras la publicación de la "Carta abierta" de Oscar del Barco en la revista cordobesa *La intemperie*. Su carta, que formula una autocrítica por la violencia desde su posición de "intelectual de izquierda" que apoyó la lucha armada, da lugar a respuestas que traen al debate desde la "teoría de los dos demonios" hasta el reclamo de una "memoria completa".

13. 13- Prescindo de los libros que compilan artículos para detenerme en tres que se postulan como indagaciones con cierta pretensión de totalidad respecto del

tema que estudio: *Obsesiones y fantasmas de la Argentina. El antisemitismo, Evita, los desaparecidos y Malvinas en la ficción literaria* (2005) de Adrián Melo y Marcelo Raffin; *Voces ásperas. Las narrativas argentinas de los 90* (2005) de Laura Ruiz y *Literatura argentina y pasado reciente. Relatos de una carencia* (2008), de Martina López Casanova. Un comentario aparte merece el monumental trabajo de Elsa Drucaroff, *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura* (2011) en el que analiza un extenso corpus de ficción narrativa publicado en Argentina entre 1990 y 2007 por escritores jóvenes que enmarca en lo que llama las "generaciones de postdictadura". En su estudio, Drucaroff aborda la obra de más 150 escritores que componen lo que denomina "nueva narrativa argentina" (NNA) que se caracterizaría por la presencia de cierta entonación común, ciertos temas y procedimientos frecuentes que permiten productivamente leer en conjunto esa diversidad de textos. En tanto las problemáticas que se inscriben en la NNA superan por mucho las que encuentro en el corpus de análisis de este libro y teniendo en cuenta que el grueso de los textos sobre hijos escritos por hijos se publican después del 2007, no voy a abordar aquí extensamente la investigación de Drucaroff aunque vuelvo sobre algunas de sus ideas en otros capítulos.

14. 14- Para una crónica contemporánea sobre el proyecto para el predio de la ESMA y las repercusiones que produjo cfr. Javier Calvo, "Demolerán la ESMA y colocarán un monumento por la unión nacional" (1998). Para un abordaje de las llamadas "leyes de impunidad" que reseña las decisiones políticas tomadas durante los gobiernos de Raúl Alfonsín y de Carlos Menem respecto de los crímenes cometidos durante la dictadura cfr. Stella Ageitos, *Historia de la impunidad. De las actas de Videla a los indultos de Menem* (2002).

15. 15- Cabe destacar que durante esos años se avanza judicialmente en dos direcciones. Por un lado, comienzan los juicios por apropiación de menores, delito que no había sido juzgado durante el Juicio a las Juntas ya que, en ese momento, fue imposible comprobar la existencia de un plan sistemático para la apropiación y que, por la misma razón, quedó excluido de la ley de Obediencia debida. Por otro lado, se inician en 1998 los llamados "juicios por la verdad" fundados en el derecho de los familiares de saber el destino de sus parientes desaparecidos más allá de que las leyes de Obediencia debida y de Punto final

pusieran un límite legal a las posibilidades de castigo efectivo por esas desapariciones y torturas.

16. 16- Destacado en el original. Los comunicados de H.I.J.O.S. pueden consultarse en http://www.hijos-capital.org.ar. Durante su momento fundacional y en los primeros años, la agrupación no estuvo exenta de discusiones acerca de quiénes podían integrarla, cuáles eran los objetivos, la función social y el tenor de las acciones a realizar. Para un abordaje de las características de H.I.J.O.S. y de los desencuentros entre las diversas filiales cfr. Pablo Bonaldi, "Hijos de desaparecidos. Entre la construcción de la política y la construcción de la memoria" (2006) y Santiago Cueto Rúa, *Nacimos en su lucha, viven en la nuestra. Identidad, justicia y memoria en la Agrupación Hijos-La Plata* (2008). También interesa el documental *H.I.J.O.S. el alma en dos* (2002) dirigido por Carmen Guarini y Marcelo Céspedes para una visión sobre los primeros cinco años de la agrupación.

17. 17- Para un acercamiento a la práctica del "escrache" desde los 90 hasta su refuncionalización en el contexto de los Juicios de Lesa Humanidad cfr. especialmente "Conceptos y prácticas de Justicia. Experiencias desde la Mesa de escrache" en *GAC. Pensamientos. Prácticas. Acciones* (2009); "Escraches de H.I.J.O.S." y "9 hipótesis para la discusión" en *Genocida en el barrio. Mesa de escrache popular* (2002) y el texto de H.I.J.O.S. "De los escraches a los dibujos, fotos y crónicas de los juicios a genocidas" (2012).

18. 18- Para una descripción del papel de la justicia argentina en materia de derechos humanos y castigo a los crímenes de lesa humanidad en relación con la última dictadura cfr. Ricardo Luis Lorenzetti y Alfredo Jorge Kraut, *Derechos humanos: justicia y reparación. La experiencia de los juicios en la Argentina. Crímenes de lesa humanidad* (2011).

19. 19- También durante la truncada presidencia de Fernando de la Rúa (1999-2001) se mantuvo el discurso de "reconciliación". Incluso durante su gobierno se decreta la prohibición de extraditar a militares para su juzgamiento fuera de Argentina. La descomunal crisis social, política y económica con que se cierra el gobierno de la Alianza pone en un segundo plano las problemáticas ligadas con

la dictadura ya que toda la urgencia se concentra en el presente, aunque los lazos con ese pasado sean, para muchos, más que evidentes.

20. 20- Las ficciones sobre hijos no escritas por hijos, corpus que inaugura Osorio con su novela, son –salvo excepciones– pobres en sus logros estéticos y podrían encuadrarse en el fenómeno que Jay Winter denomina "memory boom" (2000) en tanto suelen obedecer sobre todo a la puesta en texto de una "temática" que tiene una buena recepción en el mercado. No obstante, dentro de ese corpus destacan por las características de sus propuestas estéticas: *El secreto y las voces* (2002) de Carlos Gamerro, *Ni muerto has perdido tu nombre* (2002) de Luis Gusmán, *Taper ware* (2007) de Blanca Lema y *Una muchacha muy bella* (2013) de Julián López.

21. 21- En octubre de 1977, doce Madres que participan de las "rondas de los jueves" en Plaza de Mayo advierten que además de a sus hijos e hijas desaparecidos buscan también a sus nietos nacidos en cautiverio: María Isabel Chorobik de Mariani, Beatriz Aicardi de Neuhaus, Eva Márquez de Castillo Barrios, Clara Jurado, Alicia Zubasnabar de de la Cuadra, Vilma Delinda Sesarego de Gutiérrez, Mirta Acuña de Baravalle, Haydée V. de Lemos, Leontina Puebla de Pérez, Celia Giovanola de Califano, Raquel Radio de Marizcurrena y María Eugenia Cassinelli de García Iruretagoyena. Así surge Abuelas Argentinas con Nietitos Desaparecidos agrupación que, unos meses más tarde, pasa a llamarse Abuelas de Plaza de Mayo. Las denuncias de Abuelas tienen muy poca repercusión en los medios masivos nacionales. En ese sentido, se destacan como casos aislados la publicación en el *Buenos Aires Herald* de una carta de lectores en la que se denuncia la desaparición de menores y la edición en *La Prensa* de "Llamado a la conciencia y a los corazones" que, el día del niño de 1978, afirma el derecho de los nietos a encontrarse con sus abuelas y la voluntad inquebrantable de ellas de seguir su búsqueda. La visita a Argentina en 1979 –a instancia de denuncias de Abuelas y de otros organismos– de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos de la OEA y las acciones llevadas adelante, entre otras instituciones por Amnistía Internacional, ponen el foco sobre las desapariciones y las sustracciones de menores. Para la historia de Abuelas de Plaza de Mayo y el resto de las acciones que llevaron adelante durante la dictadura y ya en democracia para encontrar a sus nietos apropiados

cfr. Clarisa Veiga (coord.), *La historia de Abuelas. Treinta años de búsqueda* (2007).

22. 22- Para una descripción de las historias de los 119 nietos encontrados hasta 2015 y de los que aún permanecen desaparecidos cfr. *Niños desaparecidos. Jóvenes localizados. 1975-2015* https://www.abuelas.org.ar/archivos/publicacion/Abuelas1975-2015%20a.pdf

23. 23- Cfr. la nota anónima "Conmovió una película del argentino Alejandro Agresti" (1996). *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 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 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.

24. 24- Ana Amado propone su aguda lectura de *Los rubios* un año antes de la publicación de *Tiempo pasado* (2005), de Sarlo, texto que formula una dura crítica a la película de Carri en tanto la lee como ejemplo de las operaciones de construcción de sentido que hace la posmemoria. Para Sarlo, el peor defecto de la película de Carri está en que no busca las razones de la militancia en la política de una época –por ejemplo, a través de lo que podrían aportar los testimonios de sobrevivientes (148-149)– sino en "la abstracción de una vida cotidiana irrecuperable" (148). Agrega, entre otras cuestiones, que "[l]a operación de doble afirmación de la identidad de Albertina Carri contrasta con el severo despojamiento del nombre de otros. Identidad por sustracción" (150). Prefiero no detenerme en la desafortunada oración que cierra la cita, sólo quiero indicar el modo en que Sarlo –que en las 149 páginas anteriores de su libro denuesta "la fetichización de la verdad testimonial" (2005: 63)– la reclama como criterio de validación de su propia lectura crítica.

25. 25- Insertos en lo que se ha denominado "giro archivístico" en las humanidades, trabajos críticos como los de Badagnani y Arfuch retoman productivamente nociones de archivo para pensar las propuestas artísticas de hijas e hijos. Asimismo, los propios textos de hijos mencionan mucha veces "el archivo" asignándole a ese término múltiples sentidos: el archivo como reservorio privado de objetos, fotos y escritos de los padres; los archivos institucionales que concentran la memoria pública sobre la desaparición y la violencia de Estado; el archivo judicial que incluye los expedientes vinculados con la búsqueda de los familiares desaparecidos. En todos los casos, respeto el matiz que cada autora o autor le da a esta cuestión en su escritura. Para un recorrido por las inflexiones del "giro archivístico" actual en Argentina cfr. Lila Caimari, "El Momento Archivos" (2020).

Capítulo 2

Algunos conceptos problemáticos para leer la narrativa de los hijos

Inscriptos en un contexto en el que se produce una expansión de los límites disciplinares de la literatura en consonancia con la preeminencia de lo subjetivo como rasgo predominante de la narrativa argentina que figura el pasado reciente, los textos de hijos de militantes se ligan, por un lado, con el espacio más amplio de las "narrativas del yo" y, por otro, con los relatos sobre experiencias históricas traumáticas. Su doble adscripción –en tanto los textos narran la experiencia de una pérdida personal filiada con sucesos históricos traumáticos– requiere el trabajo con conceptos que pongan en relación ambas dimensiones, es decir, conceptos adecuados para iluminar en las tramas textuales cuestiones que pertenecen simultáneamente al orden de lo psicológico y afectivo, y al orden de lo político y social.

2.1. Los hijos ante el pasado reciente: memorias, teoría del trauma y posmemoria

La noción de memoria como categoría histórica, que presupone el gesto de traer al presente los relatos del pasado, se convirtió en las últimas décadas en uno de los ejes centrales del debate histórico, filosófico y literario contemporáneos. "La memoria es un problema histórico reciente, nuestro problema" (400) señala en 1978 Pierre Nora advirtiendo una transformación en el esquema conceptual que sustenta a la historiografía. El quiebre del paradigma de la historia positivista, la expansión de la historia cultural y el interés por el

estudio de identidades sociales determinan ese viraje cuando se percibe que, en tanto el pasado ya no garantiza el porvenir, sería la memoria la única garante de continuidad (Cattaruzza, 2011). Mucho antes de la percepción de Nora sobre la memoria como problema para la historia, Maurice Halbwachs (1925) identifica la importancia de la "memoria colectiva" e intenta otorgarle estatuto epistemológico. A partir de la discusión acerca de los procesos cognitivos de construcción de la "memoria individual" sustentados por la psicología de Henri Bergson (1896) –que establece como uno de sus mecanismos básicos la observación interior de los estados de conciencia que hace el individuo por oposición a la percepción de los objetos materiales externos a ella– Halbwachs formula su teoría de los marcos sociales de la memoria. Para Halbwachs, en tanto el individuo es miembro de una sociedad determinada que interpreta su entorno a partir de ciertas convenciones, es imposible que exista una percepción de lo exterior sin recuerdo de esas convenciones, tanto como es imposible que haya un recuerdo puramente interior más allá de ese sistema de convenciones sociales: "podemos recordar solamente con la condición de encontrar, en los marcos de la memoria colectiva, el lugar de los acontecimientos pasados que nos interesan" (323). Los marcos, para Halbwachs, no son formas vacías ni la sumatoria de todas las memorias sino recuerdos que se distinguen por ser más estables que los demás. Desde esta perspectiva, nunca se recuerda desde la repetición de un "recuerdo puro" que vuelve inmodificado, sino a partir del gesto de "reconstruir" el recuerdo en el marco de una memoria colectiva determinada, marco que los individuos no pueden cambiar voluntariamente sino que se transforma cuando se produce la modificación social de las convenciones que lo rigen. (1) Con posterioridad, las ideas de Halbwachs son retomadas en diversas articulaciones que recuperan la noción de "memoria colectiva" aunque, por una parte revisan su idea respecto de la imposibilidad de intervención sobre los "marcos" y por otra, la reactualizan en el contexto de una memoria mediada por las nuevas tecnologías y los medios de comunicación. De este modo, la "reconstrucción" del pasado en el presente adquiere una dimensión distinta a la pensada

por Halbwachs. Así, "los trabajos de la memoria" –para seguir la caracterización de Elizabeth Jelin (2002)– cobran espesor en las intervenciones de diversos colectivos, grupos minorizados y víctimas de procesos represivos que pugnan por instalar socialmente otras versiones sobre el pasado; un proceso a menudo en tensión con las interpretaciones impulsadas por diferentes grupos y por el Estado a través de políticas públicas de la memoria en un contexto de mundialización memorialística. Las narrativas de los hijos deben ser pensadas en esta última línea, como textos polémicos que, desde su especificidad individual, dan forma a memoria/s colectiva/s siempre en disputa.

En "The Generation of Memory" (2000), Jay Winter analiza un conjunto de factores políticos, filosóficos, tecnológicos y económicos que convergen para dar lugar al "boom de la memoria". Entre ellos destaca dos aspectos que me parecen relevantes para pensar el desarrollo de la "memoria cultural", término con el que se alude a la memoria incorporada en "artefactos" culturales (Winter, 390). Por un lado, Winter señala que la ampliación en el acceso a la educación superior durante las últimas décadas del siglo XX en Occidente motivó la demanda de ciertos productos culturales entre los que la memoria –en forma de libros, películas, exposiciones, museos– aparece como un bien de consumo: "affluence has helped turn identity into commodity" (379). Por otro lado, sostiene que el "boom de la memoria" tiene que ver con la exteriorización en el espacio público del discurso "interior" del psicoanálisis que deriva en la producción de memorias centradas más en las familias que en las naciones (380). Esto, según Winter, da lugar a una nueva articulación del "boom de la memoria": la proliferación de "memorias traumáticas" vinculadas con el "trastorno por estrés postraumático" (384). (2) Winter considera, además, que esas "memorias" se diseminan principalmente a través de la ficción y de las memorias ficcionalizadas sobre episodios históricos –en especial las dos guerras mundiales y el Holocausto– constituyendo "narrativas de la memoria traumática" (388).

En este sentido, quisiera expandir lo señalado en el capítulo anterior respecto de ciertas escrituras ficcionales que, a partir de

1998, ponen en el centro la figura del hijo de desaparecidos. Muchos de esos textos parecen responder, efectivamente –tal como señalan Olguín (2004), Link (2004) y Winter– a un mandato del mercado, a una suerte de "moda" que encuentra en "los desaparecidos" un tema que vende. No obstante, esa interpretación no es pertinente para pensar los textos escritos por hijos que –salvo la excepción del libro de Suárez Córica que no tiene casi circulación– comienzan a editarse a partir del 2007 en un contexto político en el que, desde el Estado, se ponen en crisis las representaciones sociales hasta entonces hegemónicas sobre los desaparecidos. Los textos de hijos –que además tienen un carácter eminentemente político– se posicionan respecto de esa nueva articulación, generalmente para discutirla y al hacerlo, proponen textualidades que también discuten las propuestas estéticas de esas otras narrativas que circulan en el mercado cultural.

En el contexto del auge de esas "narrativas de la memoria traumática" que identifica Winter, desde la academia se formularon teorías destinadas a analizar las experiencias y las escrituras de los hijos de víctimas de genocidios y traumas históricos. (3) La publicación en 1979 de *Children of the Holocaust*, de Helen Epstein, constituye el primer trabajo que sistematiza la experiencia de los hijos de sobrevivientes de la *Shoá.* En su libro –sin utilizar todavía el concepto de "segunda generación"–, Epstein da forma a un colectivo –el de esos hijos "possessed by a history they had never lived" (109)– que refiere a un grupo etario y a un trauma psíquico intergeneracional. Durante los 80 y 90, otros investigadores retoman las ideas de Epstein en artículos académicos del área de estudios sobre el Holocausto y comienzan a formular las nociones de "segunda generación", "generación bisagra" o "generation after" como categorías de análisis para pensar las producciones culturales de los hijos respecto de la "reproducción" de las memorias traumáticas de los padres. El concepto de "segunda generación" implica una relación de continuidad traumática entre generaciones que no se encuentra en las primeras formulaciones de Epstein.

En "Duelo y melancolía" (1917), Sigmund Freud analiza el modo en que los sujetos gestionan su relación con la pérdida y con los

hechos traumáticos del pasado. Ante la pérdida del objeto, se desencadena un "trabajo" que permite al sujeto elaborar esa pérdida, distanciarse del suceso traumático y, finalmente, operar un progresivo desligamiento libidinal del objeto perdido. Si este proceso se realiza, sobreviene el duelo que es para Freud la recuperación de un yo otra vez "libre y desinhibido". Pero también puede suceder que ese trabajo elaborativo no ocurra y el sujeto quede entonces fijado en el pasado, ligado al objeto o al suceso traumático que se presenta así en perpetuo retorno. Esto da lugar a una constante repetición que impide el distanciamiento: no se produce el desapego con el pasado que se instala, en cambio, bajo la forma de la melancolía en el presente del sujeto. Como señala Elizabeth Jelin, esto entraña un doble peligro: "el de un 'exceso de pasado' en la repetición ritualizada […] y el de un olvido selectivo, instrumentalizado y manipulado" (14). (4) Las teorías que piensan el trauma en las "segundas generaciones" proyectan esa imposibilidad del duelo en una relación de transmisión intergeneracional que se da de padres a hijos y que convierte a los hijos en portadores del trauma paterno. Entre esas teorías destaca la de "posmemoria" formulada por Marianne Hirsch (1997, 2008, 2012) que se inserta en lo que se conoce como "teoría del trauma". En este sentido, es importante detenernos en algunos aspectos generales de esa teoría antes de analizar la propuesta de Hirsch y evaluar cómo se utilizó para analizar las narrativas de los hijos de militantes y desaparecidos de los 70 en Argentina.

Contemporáneos al "boom de la memoria cultural" aparecen los primeros estudios de literatura a partir de la "teoría del trauma". Susannah Radstone en "Trauma Theory: Contexts, Politics, Ethics" (2007) se detiene en algunos conceptos centrales de la teoría del trauma y propone críticas que, como se ve luego, en algunos casos son pertinentes también para pensar el "uso" que de esta teoría se hizo en Argentina para analizar la narrativa de los hijos. En primer lugar, Radstone señala que, frente a paradigmas que entienden la relación entre "representación y realidad" como convencional, mediada, ilusoria, diferida o imaginaria, la teoría del trauma sugiere que esa relación se define por la ausencia. Es decir, en tanto el

trauma es la repetición en el presente de un evento traumático inasimilable del pasado que está disociado de la memoria, se daría lugar a "un evento sin testigo" (Laub, 1992). Para Radstone, este postulado deriva en una patologización de toda la vida de un sujeto que se vive a través de la representación y del lenguaje (12). En segundo lugar, para Radstone, uno de los mayores aportes del psicoanálisis a las humanidades es la noción de "sujeto descentrado" que implica un sujeto que sin ser pasivo se encuentra envuelto en procesos que quedan fuera de su control consciente y que lidia con el deseo y el miedo a través de actividades inconscientes de condensación, desplazamiento y simbolización. La teoría del trauma abandona la idea de la radical ingobernabilidad del inconsciente del sujeto y pone en su lugar el evento traumático como impredecible e ingobernable. Para Radstone, la teoría del trauma se mueve entre la concepción de un "sujeto moderno", es decir, coherente, autónomo y consciente y un modelo que no recupera del todo, como sería esperable por sus influencias teóricas, un "sujeto posmoderno" con su capacidad significante puesta en tensión en tanto la teoría del trauma privilegia una subjetividad atada al "espacio" entre el testigo y el testimoniante, suerte de 'entre lugar' en el que lo que no puede ser conocido empieza a poder ser presenciado. Así se desplazan procesos intrapsíquicos al "espacio" de la intersubjetividad. Por último, Radstone señala la propensión de la teoría del trauma a caer en binarismos maniqueos: interior/exterior, trauma/normalidad, víctimas/perpetradores (19).

En ese sentido, la noción de "posmemoria" propuesta por Marianne Hirsch (1997, 2008, 2012) para pensar las producciones fotográficas de la "segunda generación" posHolocausto es la que mayor repercusión tuvo dentro del área de estudios sobre memoria y se extrapoló –a veces acríticamente– para analizar la narrativa tanto de los hijos españoles en el posfranquismo como de los hijos de militantes latinoamericanos en las últimas décadas. Para Hirsch, la "posmemoria" describe la relación de la "segunda generación" con "experiences that preceded their births but that were nevertheless transmitted to them so deeply as to seem to constitute memories in their own right" (2008: 103). Así, la "posmemoria" es un tipo de

"estructura" que adopta la transmisión inter y transgeneracional del saber y de la experiencia traumáticos, es decir, constituye un recuerdo del trauma, pero que no se da a nivel personal sino entre generaciones ya que si bien son eventos ocurridos en el pasado de los padres –y que se transmiten en la intimidad familiar y a través de hipermediaciones de orden cultural y público–, sus efectos perduran en el presente de los hijos (2008: 107). (5)

En la misma dirección, James Young abre *At Memory's Edge* (2000) con una pregunta: "How is a post-Holocaust generation of artists supposed to 'remember' events they never experienced directly?" que apunta a otra dimensión: no se trata ya sólo de pensar el lugar del arte ante el exterminio sino también de caracterizar cómo –y a través de qué estrategias y objetos– artistas que no vivieron esos eventos los elaboran, los representan, los ficcionalizan. También para Young, la "segunda generación" no puede tener más que una experiencia mediada por otras voces: cuando la historia personal deja de ser testimonio se transforma en memoria de la memoria de los testigos y así deviene "pasado vicario". (6) Para Hirsch, la noción de "posmemoria" permitiría responder la pregunta de Young en tanto refiere también a un modo de citar y mediar característico de las obras artísticas de la "segunda generación" que pujaría por ensanchar los límites del "archivo histórico y documental" con propuestas estéticas que apelan a la *performance*, el *collage* y la transgenericidad como procedimientos que permiten llenar el supuesto vacío de su experiencia (2008: 105). Cómo se narra entonces la experiencia "vacía" de esa "segunda generación" atravesada por el trauma, cómo se pone en palabras esa "memoria mediada" por otros discursos. Hirsch señala que "postmemory's connection to the past is thus actually mediated not by recall but by imaginative investment, projection and creation" (2008, 2012). Así, para la "segunda generación", la "imaginación", la "proyección" y la "creación" sustituyen a la experiencia como criterios ordenadores de la memoria traumática que se plasman en un tipo específico de arte.

Teniendo en cuenta que la "posmemoria" piensa el arte de los hijos de sobrevivientes de una masacre histórica, conviene

detenernos brevemente en una descripción de cómo desde el psicoanálisis fue pensado el trauma histórico. A este respecto, Luis Sanfelippo en *El trauma histórico en Freud y en la historiografía reciente* (2015) señala que para Freud los traumas pasados aparecen en los colectivos humanos como "huellas de la experiencia" a las que denomina "huellas mnémicas de lo vivenciado por los antepasados" (265). Para Freud, dichas vivencias se transmitirían de manera transgeneracional a través de la herencia biológica y de los textos –religiosos, literarios, folclóricos– que forman parte de una tradición cultural. Sanfilippo analiza cómo Freud amplía su primera definición de trauma al entender que ciertas impresiones traumáticas adquirían carácter indeleble en lo colectivo y podían transmitirse dando lugar a la repetición compulsiva del mismo tipo de relación: si un pueblo no puede resolver una experiencia traumática o si alguno de los componentes de esa experiencia no puede ser interpretado en el marco de las representaciones compartidas, entonces se produciría una fijación en el trauma colectivo que se expresaría en la voluntad de evitar todo lo vinculado con ese trauma o bien en la compulsión a repetirlo. De cualquier modo, el trauma histórico pasado se haría presente en lo colectivo (266-267). Freud asimila el proceso de elaboración individual del trauma con los procesos de nacimiento de las leyendas de los pueblos a partir de su prehistoria. De este modo, lo prehistórico olvidado se articula en una narración que permite construir un mito de origen fundacional. (7) Con pertinencia, diversos análisis –entre ellos los que surgen de los estudios postcoloniales– critican la interpretación freudiana del trauma histórico que conciben como antihistórica, filogenética y mítica en pos de la búsqueda de una definición que piense el trauma como proveniente de una realidad material e histórica concretas.

Como señalé, una buena parte de la crítica que trabaja con la narrativa de los hijos de militantes de los 70 en Argentina toma las nociones de "segunda generación", de "posmemoria" y otras articulaciones de la teoría del trauma como marco teórico para analizar esas escrituras. Más allá de su pertinencia evidente, entiendo que estas categorías presentan algunas dificultades para pensar en su complejidad la totalidad del corpus que elijo estudiar.

Para analizar esas dificultades, conviene que me detenga, en principio, en la definición de los conceptos de "generación literaria", "generación" y "genealogía" para repensar la validez de las nociones de "segunda generación" y "posmemoria" en relación con la narrativa de hijos de militantes.

Si bien el concepto de "segunda generación" es pertinente para encuadrar a los hijos en tanto pone el foco en la distancia temporal que media entre ellos y los eventos históricos traumáticos del pasado reciente, desde mi perspectiva, usarlo como criterio para una lectura en bloque de sus producciones literarias no es del todo acertado. En este sentido –y teniendo en cuenta que mi estudio se centra en el análisis de textos literarios–, me parece pertinente hacer un desvío y pensar la noción de generación en el marco de los estudios literarios. La idea de "generación" constituye un criterio de generalización rígido que resulta operativo para pensar la literatura, pero que también subestima las diferencias y modulaciones al igualar las experiencias de los hijos y sus escrituras que no convergen necesariamente en un programa estético común. El concepto de "generación" como un criterio para pensar la vida histórica y social es esbozado por José Ortega y Gasset en *El tema de nuestro tiempo* (1923): "cada generación consiste en una peculiar sensibilidad, en un repertorio orgánico de íntimas percepciones" (82). En *El concepto de generación literaria* (1996), Eduardo Gambarte retoma la propuesta de Ortega para derivar de ella los principales rasgos que deberían tener los sujetos y sus textos para constituirse en tanto "generación literaria": fecha cercana en su nacimiento; convivencia en una sociedad dada; pertenencia a un espacio cultural que los provea de una formación intelectual parecida; un uso distintivo de la lengua y la percepción de que la generación que los precede ya no tiene herramientas eficaces para pensar y decir el presente. En esta definición, Gambarte cambia el sentido de algunos de los postulados de Ortega que retomo para explicarlos a partir de la lectura que de ellos hace Julián Marías en el clásico *El método histórico de las generaciones* (1949). Marías distingue entre una "razón abstracta" que ve las cosas en su esencial inmutabilidad y una "razón vital", dócil a la movilidad constante de la

vida y que es la que le interesa a Ortega: "Algo es entendido cuando funciona dentro de mi vida en su concreción circunstancial" (Marías, 80). Para Marías, sólo se entiende lo humano cuando se cuenta una historia de vida en la que se enlaza lo individual con lo social, por lo tanto, la forma de la "razón vital" es la "razón histórica" que, necesariamente, es también una "razón narrativa" en la que el relato concreto y circunstancializado supone una analítica abstracta –cuyas tesis son universales– que permite entender la concreción real, es decir vital, de la historia y llena de sentido esos "lugares vacíos de lo universal" (81). A esta cuestión, Marías suma otro aspecto de la teoría de Ortega: la "interindividualidad", es decir, la relación entre individuos en tanto individuos, pero dentro de una sociedad dada que se organiza a partir de un "sistema de vigencias" (90) que determina cómo "esa realidad social" debe ser interpretada. Marías destaca que no debe inferirse –como parece hacer Gambarte– que los individuos sometidos al mismo sistema de vigencias necesariamente deban parecerse, ya que lo que no puede imponerse es cómo un individuo reacciona frente a ese sistema de vigencias que constituyen su realidad, aspecto que origina "variaciones de la sensibilidad vital" (94) en un momento dado. Para Ortega, esas "variaciones de la sensibilidad vital" se presentan bajo la forma de generaciones que surgen unas de otras y conviven, se solapan y empalman en un mismo tiempo externo y cronológico: "los contemporáneos no son coetáneos" (Ortega, 38). Justamente en esa tensión reside, para Ortega, la posibilidad de movilidad histórica en tanto, para él, el concepto de generación –a diferencia de lo que parece sostener Gambarte– no tiene que ver ni con la vida individual ni con la genealogía sino con la vida social. Por esto mismo, Marías señala la inutilidad de utilizar el concepto de generación para pensar la literatura en tanto la vida social es una totalidad múltiple de la que la literatura es sólo una de sus facetas: "las generaciones afectan a la vida en su totalidad; se pueden acotar, ciertamente, campos de la realidad [utilizando el concepto de generación], pero a condición de tener plena conciencia de que son abstractos y no reales" (101). Así, el concepto de "generación literaria" sólo es

posible si se asume como lo que es: una simplificación didáctica (105).

El encuadre de las textualidades que abordo en esta investigación llamándolas "narrativas de hijas e hijos" indica un agrupamiento, pero no presupone una homogeneidad ni la delimitación de una "generación literaria" ni la presencia en los textos de una experiencia "vacía" de los hijos que fuerza la recepción pasiva del pasado de los padres. Si una "generación literaria" se define por la convivencia de sus integrantes en una sociedad, cómo se podría entonces con esa categoría pensar las escrituras de hijos criados en Argentina en diálogo con las escrituras de hijos educados en el exilio. Si una "generación literaria" presupone una formación intelectual parecida entre sus miembros en el marco de un mismo espacio cultural, cómo se podría entonces con esa categoría pensar las escrituras de hijos que conocen desde pequeños las historias de militancia de sus padres –historias que forman parte de sus propias configuraciones ideológicas y políticas– en diálogo con las escrituras de hijos criados por apropiadores y cuyas identidades e historias les son restituidas décadas más tarde haciendo eclosionar a menudo su sistema personal de creencias. Si algo enlaza las escrituras de los "hijos", aun en su diversidad, es la experiencia personal y propia de una pérdida que tienen sus autores y la necesidad imperiosa de narrarla para dotarla de sentido en términos personales y colectivos. Es decir, lo que permite agruparlos es la convergencia de un cierto tipo de configuración autoral atravesada por el "valor biográfico" (Arfuch, 2002) y de un conjunto de problemáticas específicas que emergen en sus escrituras para narrar eventos traumáticos históricos. Asimismo, ese agrupamiento indica una filiación –la de "los hijos" que son parte de una genealogía– que es del orden de lo biológico, pero no necesariamente significa la presencia en sus textos de una adhesión explícita y acrítica respecto de las memorias, las elecciones políticas y las lógicas intrafamiliares adoptadas por "los padres".

La cuestión de las "generaciones" en la narrativa que se enmarcaría en la "posmemoria" se vuelve todavía más desproblematizadora al pensar que no sólo se encuadra a los hijos

generalizándolos dentro de una "segunda generación" sino que los padres también aparecen indiferenciados dentro de una "primera generación" que vive el trauma y lo lega. En este sentido, resulta pertinente retomar lo que plantea Silvia Schwarzböck en *Los espantos. Estética y postdictadura* (2016): "La militancia revolucionaria, al no poder ser pensada sino como homogénea (sin diferencias de clase, sin fisuras, sin internas, sin política, sin rivalidades entre agrupaciones) resulta inconcebible en su particularidad: es un universal abstracto" (47). Si bien Schwartzböck no discute explícitamente con la teoría de la "posmemoria" ni los textos de hijos forman parte de su biblioteca, su percepción de que ciertas textualidades sobre la lucha armada en Argentina construyen representaciones sin fisuras que terminan por componer "universales abstractos" –similares a los "lugares vacíos de lo universal" que identifica Julián Marías y que sólo pueden ser vitalizados a partir de relatos circunstancializados– opera en el sentido de los reparos que formulé respecto de la "posmemoria" y de su "aplicación" por cierta crítica cuando analiza las escrituras de los hijos e hijas de los militantes.

Complementariamente, la descripción de los miembros de la "segunda generación" casi como recipientes que sólo pueden portar el trauma paterno desde una subjetividad puesta en suspenso y condenada a la repetición de una memoria traumática es ineficaz para leer la narrativa de los hijos de militantes en su complejidad y en las tramas que componen. Como señalé, para la "posmemoria", la brecha generacional cobra significación en la transmisión de los traumas, por lo tanto, la "segunda generación" constituiría una memoria cuya relación con los objetos no está mediatizada por el recuerdo. Así, las hijas e hijos que no vivieron el trauma de la generación precedente –pero que crecieron rodeados por sus memorias traumáticas– transportarían sus huellas y serían portadores de un pasado que no llega nunca a convertirse en pasado puro en tanto para ellos no habría duelo posible. En línea con lo señalado por Radstone, esta mirada implica en algunas lecturas una patologización y una victimización de los hijos que obtura el análisis en los textos de múltiples estrategias de

cuestionamiento sobre las memorias legadas y de resistencia activa frente a los recuerdos traumáticos.

Entonces, abordar los textos de hijos a partir de las coordenadas que propone la teoría del trauma resulta insuficiente por varios motivos. En primer lugar, pensar a los hijos como meros "testigos vicarios" implica borrar las modulaciones de sus propias biografías. Los hijos –y sus palabras vuelven sobre esto una y otra vez– viven la violencia política y la desaparición no como algo que sólo les sucedió a sus padres y pervive en su presente, sino como algo que les sucedió a ellos en tanto hijos. Ciertas referencias y preguntas que aparecen en los textos –y también en documentales como *Los rubios* de Carri o *M* de Prividera– les sirven para cuestionar la militancia de los padres, distanciarse de ciertos relatos familiares sobre el desaparecido, criticar las políticas estatales de la memoria y poner en tensión las estrategias de los organismos de derechos humanos en el reclamo de "verdad y justicia". En lugar de la repetición ritualizada de un trauma irresuelto –e irresoluble–, muchos de los textos de los hijos tienen un marcado sentido desacralizador. (8) En segundo lugar, y en estrecha relación con lo anterior, pensar al hijo como un "testigo vicario" que se pronuncia desde el vacío de su experiencia implica borrar la experiencia personal de la pérdida y de la violencia vividas por esos sujetos que, en algunos casos, también estuvieron secuestrados –Mariana Eva Perez, Ángela Urondo Raboy–, vivieron la persecución y la desaparición de los padres –Andrea Suárez Córica, Laura Alcoba, Raquel Robles, Marta Dillon– o fueron apropiados –Victoria Donda Perez, Macarena Gelman García, Ángela Urondo Raboy– y tienen mucho para decir al respecto. (9) Por último, las narrativas de hijos materializan diversas estrategias que operan como intentos efectivos de hacer el trabajo de duelo: el enterramiento simbólico de los huesos del padre desaparecido –Mariana Corral en Hacher–, el corrimiento de los hijos del lugar de la "segunda generación" –Lucila Quieto en Amado–, la narración de los sueños y pesadillas como instancias de elaboración del trauma –Andrea Suárez Córica, Mariana Perez, Ángela Urondo Raboy, Nicolás Prividera– o los usos de la imaginación como estrategia de construcción del relato –Félix

Bruzzone, Ernesto Semán, Mariana Perez. En suma, la lectura de los textos de hijos únicamente desde el paradigma interpretativo que propone la "posmemoria" es pertinente para analizar algunas producciones autoficcionales como las de Semán, Bruzzone o Perez que construyen la memoria desde la imaginación, pero no es del todo pertinente para abordar el resto del corpus ya que los textos ficcionales y no ficcionales muestran que el hijo no es un testigo mudo de un trauma legado sino un sujeto que pone en tensión su propia experiencia, discute ciertos lugares comunes de las narrativas de la memoria y al hacerlo, interviene desde el presente en las disputas colectivas y sociales sobre el sentido del pasado más allá de cualquier simplificación teórica. (10)

La "posmemoria" –y la teoría del trauma en general– pone el énfasis en la dimensión individual involucrada en la transmisión intrafamiliar e intrageneracional del recuerdo de traumas históricos y lo hace tomando como modelo la experiencia de los hijos de sobrevivientes de una masacre histórica especifica: el Holocausto. Como señala Andreas Huyssen, el Holocausto se transformó en un tropos universal para pensar el trauma histórico y, justamente por eso, puede servir como "recuerdo encubridor" respecto de historias sociales particulares (2000: 4). Para decirlo con Michael Rothberg, se debe avanzar entonces en lecturas críticas que no pongan el énfasis sólo en lo individual y lingüístico sino también en lo colectivo y material (Rothberg en Visser, 253). En este sentido, conviene no desatender otros espacios y medios de transmisión de lo traumático complementarios a las familias, como la escuela o los medios de comunicación –que Hirsch llama "hipermediaciones"–, en tanto el relato de los sucesos traumáticos que se produce en la transmisión intrafamiliar a veces entra en tensión con otras versiones del suceso histórico traumático –y también con ciertos silencios que lo rodean– que determina una revisión en los hijos respecto de su interpretación de la experiencia traumática de los padres tal como les ha sido transmitida dentro del marco intrasubjetivo. En este sentido, son significativas las conclusiones a las que llegan las sociólogas Marcela Jabbaz y Claudia Lozano en su artículo "Memorias de la dictadura y transmisión generacional" (2001) a partir de entrevistas a jóvenes

nacidos entre 1975 y 1985, hijos tanto de militantes como de no militantes. En especial, señalan las autoras, se percibe en la mirada de los jóvenes desconfianza respecto de los relatos de los mayores, sobre todo de los "protagonistas", porque muchos de los jóvenes entrevistados entienden que esos relatos están cargados de subjetividad y, por lo tanto, no les sirven para pensar con distancia crítica los sucesos traumáticos del pasado reciente. Para esos jóvenes, la transmisión de la memoria recibida a través de la familia, la escuela y los medios no compone una memoria construida en términos de un relato totalizante y absoluto, sino que se trata de una memoria que interroga desde el presente prácticas y saberes históricos. Por último, hay que tener en cuenta otra articulación en el proceso de transmisión de los recuerdos históricos traumáticos, muy relevante para pensar la narrativa de los hijos: la intrageneracional. En este sentido, la convergencia de muchos de los hijos en la red H.I.J.O.S. significó la posibilidad de encontrar un espacio para repensar la historia personal en relación con la historia de los otros, similar pero no idéntica, que fue una oportunidad de inscripción de la historia individual en un relato colectivo. Resumiendo, cualquier abordaje de las escrituras de los hijos debe atender los procedimientos de transmisión y elaboración de recuerdos traumáticos, pero debe hacerlo pensando la dimensión personal y subjetiva también en sus tensiones familiares, intrageneracionales, intergeneracionales, colectivas y materiales. De todos modos, más que las razones individuales que llevan a cada hijo a escribir sus experiencias de pérdida, me interesa analizar cómo son esas narrativas en la materialidad de su trama textual porque un abordaje de ese tipo me permite salir de una lectura "patológica" para, en cambio, pensarlas indagando las estrategias de escritura que despliegan en tanto textos narrativos ficcionales, autoficcionales y no ficcionales que circulan en el ámbito literario argentino en las primeras décadas del siglo XXI.

En "Estudios del trauma: sus críticas y vicisitudes" (2004), Dominick LaCapra se pregunta cómo constituir un saber significativo a través de una perspectiva de análisis que contemple la articulación de la teoría del trauma, pero que no sea una mirada "meramente

psicologizante, abrumadoramente teórica, olvidadiza de los problemas políticos y sociales a mayor escala, servil a la búsqueda de herencias o formas estrictamente mezquinas de política de la identidad" (154-155). LaCapra sugiere para la historia –en una propuesta también muy pertinente para mi corpus de análisis– deconstruir las oposiciones binarias que sustentan tanto la teoría del trauma como sus detractoras ya que leen la narración de la experiencia traumática a través de dicotomías simplificadoras por su rigidez: objetivo/subjetivo, material/psicológico, decible/indecible, real/imaginario, público/personal, documento/testimonio, ficción literaria/testimonio son oposiciones que se alinean de modo excluyente en la tensión historia/memoria como dominios absolutos respecto de la posibilidad o no de acercamiento a "la verdad" de una configuración social específica. Ante esas dicotomías, LaCapra propone distinguir entre acontecimiento traumatizante, experiencia del trauma, memoria y representación textual de lo traumático como aspectos diferenciales presentes en las narrativas que refieren hechos traumáticos (156-162). En este sentido, para LaCapra es relevante el papel que juega la literatura: "La narrativa no ayuda a cambiar el pasado a través de una dudosa reescritura de la historia sino a elaborarlo de una manera que abra futuros posibles […], la narrativa contribuye de manera performativa a crear en la existencia aperturas que no existían antes" (167). Asimismo, piensa el carácter de las narrativas de la "segunda generación" en relación con sus posibilidades de intervención política y social:

> El intento de reconocer y elaborar las secuelas del trauma histórico [en aquellos que nacieron después] no es una marca de victimazgo sustituto identificatorio, ni un ejercicio puramente psicológico y terapéutico o un pretexto para una extática o una efervescencia retórica de lo sublime. Es, más bien, un proceso autocrítico vinculado al pensamiento y la práctica críticos con una profunda importancia política y social (193).

Pensar los componentes diferenciales de lo traumático en nexo con lo político y social que propone LaCapra en una intersección con

las discusiones estéticas vinculadas con "las narrativas del yo" me permite adecuar su propuesta al análisis literario de las escrituras de los hijos y abordar sus textos en un ida y vuelta que contemple tanto su dimensión subjetiva como sus dimensiones estética y política.

2.2. Narrativas del yo, entre la autobiografía y la autoficción: inefabilidad, identidad y relato

Una de las principales discusiones respecto del relato de una experiencia traumática se vincula con la tensión entre decibilidad e indecibilidad. Como señalé en el apartado anterior, buena parte de la teoría del trauma sustenta una idea de inefabilidad en tanto testimoniar sería sentir, por un lado, que no se puede decir del todo la experiencia traumática y, por otro, que el intento de decirla constituiría una afrenta a la comprensión del evento traumático. Según Irene Visser, esta mirada funda erróneamente una "estética de la indeterminación" que da lugar a la afirmación de la imposibilidad del sentido y caracterizaría la expresión verbal del trauma como una "traición" del recuerdo traumático. Esta prescripción haría de la indecibilidad la única posición ética aceptable en la producción y en la recepción del relato sobre el trauma (2015: 256). En este sentido, ligando la indecibilidad con la irrepresentabilidad, Saúl Friedlander en su "Introducción" a *En torno a los límites de la representación* (1992) construye y discute dos posiciones, que considera hegemónicas, en relación con la "representación" de la violencia. Por un lado, señala a los "relativistas históricos" –cuyo máximo exponente sería Hayden White– en tanto pondrían en cuestión la idea de que a través del discurso de la historia se puede acceder a una "verdad" de la "realidad". Por otro lado, en el plano del discurso literario, señala a los "experimentalistas artísticos", a quienes agrupa bajo el paraguas de "posmodernos", responsables, desde su perspectiva, de construir "representaciones groseramente inapropiadas" (24). Frente a estos polos, Friedlander recupera la estética del realismo como la única

capaz de dar cuenta del horror a través de un "realismo alusivo o distanciado": "la realidad está ahí con toda su rigidez, pero se la percibe a través de un filtro: el de la memoria, el del desplazamiento espacial, el de alguna clase de margen narrativo que deja sin decir lo indecible" (42). La idea de "verdad" que piensa Friedlander le permite distinguir la ficción de la realidad a partir de la recuperación de un concepto de representación anclado en su carácter mimético y, por lo tanto, referencial. Para Friedlander, el arte no referencial es peligroso ya que abre una brecha a través de la cual puede deslizarse el negacionismo sobre las grandes masacres históricas. (11)

En este sentido, resulta pertinente también la mirada de María Pía Lara que, en "El lugar del *Angelus Novus*: entre catástrofes" (2009), revisa la cuestión de la indecibilidad desde otra óptica. A partir del análisis de las teorías que retoman el Holocausto como modelo de análisis del mal, distingue dos tipos: las "sacralizadoras" y las "banalizadoras". En el primer tipo, el Holocausto funciona como sinónimo de lo inefable, lo indecible, lo desconocido, lo incomprensible, por lo tanto, se reafirma la imposibilidad de acceder a algún tipo de conocimiento al respecto. En el segundo tipo, se usa el Holocausto como sinónimo de cualquier crimen y, por lo tanto, se borra la especificidad de contextos particulares. Para Lara, ningún conocimiento deriva de esos extremos, por lo tanto, aprender de las catástrofes históricas sólo es posible si se logra traducir en propuestas institucionales de acción legal en el presente los conocimientos derivados de catástrofes. De otro modo, los traumas históricos son cifras vacías. En este sentido, para Lara, convertir las experiencias históricas traumáticas en algo sagrado e inefable como modo de impedir la repetición de la crueldad es una salida fácil. En una propuesta productiva para pensar las narrativas de los hijos tanto por lo que los textos dicen como por las acciones concretas desarrolladas en H.I.J.O.S., Lara señala que el trauma no puede ser el concepto central para captar la complejidad de la crueldad humana, por el contrario, lo que se requiere socialmente es la construcción de un concepto fuerte de "justicia material", concepto que, para Lara, presupone la existencia de una esfera pública abierta

en la que se puedan analizar, por una parte, distintas narrativas y, por otra, desarrollar debates críticos en el marco de nuevas instituciones democráticas fundadas en la recuperación de las memorias colectivas y comprometidas con el ajuste de cuentas institucional con el pasado (249-256). Dicho de otro modo, la idea de inefabilidad no puede ser usada como una coartada para callar o para suspender una mirada crítica; en ese sentido, resulta ineludible la observación de Georges Didi-Huberman en *Imágenes pese a todo* (2004): si una masacre pudo ser pensada, si pudo ser ejecutada, entonces también puede –y debe– ser narrada y analizada. Esto no significa perder de vista que lo "decible" no se corresponde necesariamente con la enunciación de un saber ni con el acceso a un conocimiento a través del relato ni con la presencia en los textos de la narración totalizante de la experiencia que se recuerda según tal o cual configuración de escritura: lo no dicho, los silencios, las vacilaciones, las reformulaciones también dicen lo inefable. Asimismo, es necesario no subestimar las diversas articulaciones que el problema tiene en cada escritura en tanto cada una compone una "identidad narrativa" con rasgos propios.

En *Identidad, memoria y relato* (1994), Régine Robin repiensa el concepto de "identidad narrativa" para adecuarlo a las características que percibe en la literatura de los años 90. En su argumento, la identidad narrativa debe ser abordada tomando en cuenta tres niveles: el nivel de lo estrictamente autobiográfico; un nivel más superficial constituido por la narración que el individuo se hace a sí mismo sobre sí mismo; y el nivel ficcional en tanto "nivel de la omnipotencia del escritor sobre lo que inventa y donde juegan los otros dos niveles" (62). Según Robin, el análisis clínico "perturba" la historia de un sujeto en la medida que el potencial de la historia no ocurre en lo que se cuenta sino en los "agujeros de la narración": lo que pone en evidencia el psicoanálisis es el carácter ilusorio de esa narración, lo que se denomina "ilusión biográfica". Esto se intensifica en la ficción cuando un autor en lugar de autobiografía produce autoficción y, en consecuencia, pone en escena la imposibilidad de la narración de sí mismo; es así como la ficción articula los tres niveles de producción de la identidad (62-64). "Para escribir ficción –

concluye Robin– siempre hay que estar a distancia de la propia experiencia. Cuando se está capturado por ese espacio es cuando la escritura es imposible" (102).

Por su parte, Jerome Bruner en "La creación narrativa del yo" (2002) enfatiza otro aspecto: el carácter relacional de la identidad. La construcción y reconstrucción del yo es, para Bruner, un arte narrativo guiado por modelos culturales, es decir, la forma del yo no es una cuestión privada, sino que la identidad tiene un carácter público y se vincula con la presencia de un otro que nos configura a través de su mirada, posibilitando las sucesivas y múltiples reconstrucciones que hacemos de nosotros mismos. Bruner retoma una definición de Dan Slobin acerca de los "eventos verbalizados": "no es posible verbalizar la experiencia sin asumir una perspectiva […], el mundo no presenta 'eventos' […], en el proceso de hablar y de escribir las experiencias se transforman, filtradas por el lenguaje, en eventos verbalizados" (106). Desde esta perspectiva, la identidad es uno de esos eventos verbalizados que ofrece coherencia y continuidad a la confusión de la experiencia. Por lo tanto, el yo es siempre el producto de nuestros relatos y no una esencia por descubrir en los confines de la subjetividad: sin la capacidad de contar historias sobre nosotros mismos no existiría la identidad que, además, es fundamentalmente relacional (123). Los niveles de la identidad narrativa –en tensión entre yo, sí mismo y los otros tal como la piensan Robin y Bruner– pueden converger para abordar el corpus de análisis en una lectura más abarcativa a partir de los géneros discursivos que se inscriben en "las narrativas del yo".

La fórmula "narrativas del yo" como categoría englobante de los textos que aquí estudio requiere algunas precisiones. En principio, el énfasis en "narrativas" refiere a un tipo de secuencia textual dominante (Adam, 1997) caracterizada por la presencia de una sucesión de acciones y pensamientos encadenados sobre un eje temporal que permite ubicar una situación inicial y sus transformaciones en el relato. En segundo término, la referencia al "yo" pone la dimensión subjetiva en el centro de lo relatado en tanto narración de la experiencia de un sujeto que recuerda, cuenta su vida, va dando forma a su experiencia pasada y se proyecta hacia el

futuro, al tiempo que establece un diálogo polémico y transformador con otros sujetos y discursos. Por último, estas "narrativas del yo" refieren a uno o a varios hechos traumáticos y, por lo tanto, son relatos que indagan un daño. Elijo organizar el corpus a partir de las modulaciones genéricas de los textos, es decir, encuadrándolos en diversos géneros discursivos –entendidos como entidades formales y sociohistóricas dinámicas (Bajtín, 1982)– caracterizados por distintos rasgos de construcción del relato y de la subjetividad que se filian con ámbitos discursivos en constante transformación. Me focalizo en cinco géneros de lo biográfico que considero relevantes para abordar el corpus de análisis y que han sido profusamente pensados en sus posibilidades de figuración de experiencias ligadas con masacres históricas: el testimonio, la biografía, la autobiografía, la novela autobiográfica y la autoficción.

En primer lugar, quisiera reflexionar brevemente sobre el testimonio. El testimonio excede su función judicial al ser pensado, por un lado, como práctica social que evidencia un modo de relación con el pasado y, por otro, como práctica política que converge en la constitución de una agenda pública sobre ese pasado. En "El testimonio en la formación de la memoria social" (2008), Hugo Vezzetti señala que la doble marcación temporal del testimonio permite ver la historicidad de la memoria social: la del presente del testigo en relación con su pasado y la del presente del receptor en relación con el testimonio que recibe (25). Para Vezzetti, en tanto la primera persona se funda en la experiencia de lo vivido, el testimonio sustenta una idea de "verdad" sostenida en vínculos y convicciones personales de quien testimonia (29). En la línea de Bruner, el yo nunca es una pura vivencia individual ni es la autenticidad de una conciencia replegada: en la base de ese yo que testimonia hay relatos ya armados, hay siempre un otro que puede asumir la forma de un otro colectivo o de un mandato familiar o de un grupo político de pertenencia.

Por su parte, Diego Tatián en "Lo impropio" (2008) también indaga en la "verdad" que se reclama al testimonio. Para él, en tanto el testimonio atañe a la experiencia y al recuerdo que es individual, psicológico e intransferible, la "verdad" en el testimonio refiere a la

confrontación empírica: los hechos están siempre más allá de los consensos, los acuerdos y las opiniones y solamente pueden ser afectados por la mentira. En esa línea, si bien los hechos son el límite de lo político, en un Estado totalitario ni siquiera los hechos se sustraen de lo político, por lo tanto, preservar los testimonios de lo que pasó conlleva una dimensión política en la medida que ellos permiten un acercamiento a la verdad de los hechos (56).

En este sentido, Daniel Link en "Qué sé yo. Testimonio, experiencia y subjetividad" (2008) señala la importancia del testimonio como un acto existencial de escritura por el cual el yo se inscribe en una determinada posición –la de testimoniante– y por esa posición se lo reconoce (122). Para Link, en el testimonio, la subjetividad se constituye en la experiencia radical de escritura que supone testimoniar y no en la adecuación entre una vivencia y un texto que la recupera. El testimonio no está del lado de la verdad sino del lado de la experiencia y, en Link, esa experiencia no es previa al acto de discurso ni tampoco lo es el sujeto que testimonia, es decir, al leer testimonios conviene escuchar lo no dicho y abordar ese testimonio como el espacio de transformación del yo en constante construcción.

Las reflexiones de Vezzetti, Tatián y Link –relevantes porque toman como objeto el caso argentino– indican, entonces, tres dimensiones de lo testimonial que es necesario tener en cuenta para el abordaje de las narrativas no ficcionales de hijos: por un lado, la presencia en los testimonios de esos relatos prearmados que vienen de lo colectivo, lo político y lo familiar y que son retomados y discutidos; por otro lado, el modo en que los testimonios postulan una "verdad" polémica respecto de los hechos tal como quiere configurarlos el Estado en un momento dado; y, por último, los avatares en la construcción de una subjetividad que se materializa en el testimonio a través de la compleja narración de la experiencia.

En segundo lugar, me detengo en la biografía y la autobiografía que se asemejan en su carácter de géneros que narran una vida rejerarquizando los hechos de esa existencia en función de una intencionalidad narrativa determinada. Como señala François Dosse en *El arte de la biografía* (2007), la biografía se caracteriza por ser

un género híbrido en el que el biógrafo intenta congeniar impulsos a veces contradictorios entre una vocación novelesca, una preocupación erudita y la presentación de un discurso moral de ejemplaridad en la vida del biografiado. Para Dosse, la biografía se vincula con la ficción en tanto para narrar una vida se suele recurrir a ciertos "modelos" como la novela de aventuras o la de aprendizaje y se liga también con la "realidad histórica" en tanto los hechos que se recuperan le ocurren a un sujeto que interviene y vive en un momento dado. Dosse distingue entre "narración de vida" y biografía. Mientras la primera se ocupa de "grandes hombres" reconocidos por una colectividad determinada, las biografías tienen un carácter más democratizador en tanto narran vidas no sólo de "grandes hombres" sino también de seres "anónimos" cuyas historias poseen un valor para acercarse desde otra perspectiva a esa "realidad histórica" en la que se desarrolla una vida. Independientemente de la estrategia de construcción de la voz narrativa que se adopte, en la autobiografía se parte de la identificación entre autor/narrador/personaje mientras que la biografía implica una mirada externa –la del biógrafo– que da cuenta de una vida.

Respecto de la autobiografía, con la publicación del último tomo de las *Confesiones* (1782-1789) de Jean-Jacques Rousseau, se impulsa la formulación de un término capaz de identificar "genéricamente" un tipo de escritura literaria con vastos antecedentes. Si una primera etapa de la autobiografía puede ser pensada en relación con el "bios", es decir, con la vinculación entre texto e historia, las reflexiones de Georges Gusdorf en "Condiciones y límites de la autobiografía" (1948) abren una segunda etapa, la del "autos" ahora centrada en la conexión entre texto y sujeto. Es decir, el estudio de la autobiografía más que en los "hechos" del pasado se concentra en cómo un sujeto elabora esos hechos en el presente de su escritura. Para Gusdorf, en la distancia temporal que media entre la experiencia y la reflexión sobre esa experiencia reside el principal "problema" de la autobiografía en tanto es allí donde opera un proceso de racionalización que otorga coherencia lógica a sucesos, experiencias y temporalidades que no la tienen. Esta es, para

Gusdorf, una de las claves de la narración autobiográfica en tanto se une el pasado vivido con el presente de la escritura: así surge lo que él llama la "ilusión autobiográfica" a través de la cual el sujeto le "da sentido" a acontecimientos que no lo tuvieron de ese modo en el plano de la experiencia.

Otra propuesta relevante en el estudio de la autobiografía es la que Phillipe Lejeune desarrolla en "El pacto autobiográfico" (1973) a partir de las teorizaciones de Emile Benveniste acerca de las personas involucradas en la enunciación. Para pensar la especificidad de la autobiografía, Lejeune agrega a los vectores "texto" y "autor" presentes en Gusdorf un tercero: el "lector". Para Lejeune, la autobiografía hace intervenir el problema del autor de un modo que no aparece en la novela: la clave en la autobiografía es la identidad entre autor, narrador y personaje. Ese criterio textual general que deriva del nombre propio del autor en la tapa y que establece la vinculación entre autor/narrador/personaje en la cabeza del lector es lo que Lejeune llama "pacto autobiográfico" que se funda en un doble principio: el de identidad (correspondencia entre autor, narrador y personaje basada en el nombre propio) y el de veracidad (referencialidad externa), principios que el lector atiende al distinguir autobiografía y novela. Para Lejeune, el "pacto novelesco" se caracteriza por la "práctica patente de la no identidad" (autor y personaje no tienen el mismo nombre) lo que para él da como resultado que sea imposible, por un lado, la combinación entre identidad del nombre y el pacto novelesco y, por otro, que no haya identidad del nombre y sí pacto autobiográfico. Esas combinaciones que Lejeune señala como imposibles son, justamente, las que unos años más tarde se van a explorar bajo el nombre de "autoficción".

Principalmente retomo dos cuestiones de Gusdorf y Lejeune para pensar los textos no ficcionales de hijos que se inscriben en lo autobiográfico. Por un lado, los procedimientos de construcción de sentido que se producen en el acto de escritura de la autobiografía como estrategias para construir esa "ilusión autobiográfica" que señala Gusdorf. Por otro lado, me interesa esa relación entre autor/narrador/personaje que funda en el nombre propio un principio de identidad para pensar, sobre todo, los relatos de hijas

apropiadas en los que la cuestión cobra una dimensión muy distinta de la que prevé Lejeune en su teoría.

Por último, me focalizo en la novela autobiográfica y en la autoficción. El concepto de autoficción es acuñado por Serge Doubrovsky en la contratapa de su novela *Fils* (1977) como una respuesta a la teoría de los pactos de Lejeune. En su formulación, Doubrovsky retoma el principio de identidad que para Lejeune erige lo autobiográfico al mismo tiempo que niega el principio de veracidad referencial, así desplaza la atención hacia textualidades fundadas en un "pacto oximorónico". Entre los teóricos que estudiaron la autoficción, reviso las propuestas de Manuel Alberca y de Philippe Gasparini.

En "Las novelas del yo" (2007), Manuel Alberca retoma los pactos delimitados por Lejeune y propone una reorganización genérica al enmarcar la novela autobiográfica, la autobiografía ficticia y la autoficción en lo que denomina "novelas del yo", textos que se instalan entre los pactos de la autobiografía y los de la novela. Para Alberca, estos géneros son un caso límite respecto de los protocolos de los dos grandes pactos narrativos en tanto componen un tercer tipo: el pacto ambiguo caracterizado por la identidad nominal y por la mezcla de pactos contradictorios. De este modo, las obras mantienen una relación incierta con "lo real", pero los autores al proponer para ellas el estatuto de ficción, les confieren un carácter textual que no puede ser comprendido en su especificidad sin considerar las relaciones extratextuales del relato y el costado biográfico: estos textos se mueven para el lector en el espacio inestable entre lo autobiográfico y lo novelesco. Alberca define la novela autobiográfica como un género complejo que exige el conocimiento, por parte del lector, de la biografía del autor a fin de determinar el autobiografismo que permanece escondido. Para que haya novela autobiográfica debe percibir el lector o intentar el novelista que la historia y sus protagonistas se perciban como una proyección encubierta y disimulada del autor. Para Alberca, el principio de identidad en este género se basa en la no igualdad entre autor y narrador y/o entre autor y personaje. Por su parte, también considera que en la autoficción lo ficticio parece verdadero

y lo verdadero parece ficticio y el lector nunca sabe si se equivoca en su interpretación. Esta incertidumbre que podría llevar a tomar por verdadero lo falso y al revés caracterizan el género. El propio término "autoficción" admite dos posibilidades: a) es una autobiografía con la forma de una novela o b) es una ficción en la que el autor con su propio nombre se convierte en el protagonista de una historia fabulada. En la autoficción persiste la identidad nominal explícita o implícita entre autor/narrador/personaje y, por lo tanto, el autobiografismo es transparente. Este rasgo es para Alberca uno de los pilares de la autoficción y produce en el lector una alteración del "aura de verdad" que el nombre propio produce en la autobiografía mientras que en la autoficción esa expectativa de verdad no se cumple. La autoficción presenta un estatuto narrativo nuevo caracterizado por la hibridez: al no disfrazar la relación con el autor se separa de la novela autobiográfica y en la medida en que integra la ficción en su relato se aleja del pacto autobiográfico.

Por otro lado, Phillippe Gasparini en "La autonarración" (2008) considera que la propuesta de Doubrovsky vuelve obsoleta la idea de pacto de lectura en los términos de Lejeune, pero que su concepto de autoficción –confuso por su "viscosidad semántica"– obliga a repensar el contrato de lectura que rige esas escrituras que Gasparini va a denominar "autonarraciones", dejando de lado así el problema que implica la definición de "ficción" y corriendo el eje a la relación entre experiencia y escritura. Gasparini parte de las dos problemáticas que se toman en cuenta para abordar la autoficción como género y que él considera insuficientes para su estudio: la autofabulación y el espacio autobiográfico en los términos de Lejeune. Respecto de la autofabulación –entendida como la "ficcionalización del yo"– Gasparini sostiene que no designa un género específico sino una operación de escritura que remite a la proyección del autor en una situación imaginaria. Por su parte, el "espacio autobiográfico" refiere a un "archigénero" en el que se incluye toda la escritura no ficcional de un autor y que, como tal, se opone a otro: el "espacio novelesco". Gasparini discute esta oposición en tanto encuentra en el espacio autobiográfico dos "políticas pragmáticas": el pacto de verdad que rige las

autobiografías, el diario, lo epistolar y "la estrategia de ambigüedad" propia de la novela autobiográfica. Por lo tanto, esa dicotomía es sólo un criterio tranquilizador. Gasparini entonces descarta el término "autoficción" –ya que la definición misma de lo ficcional constituye un problema– y propone el de "autonarración" que caracteriza como: "Texto autobiográfico y literario que presenta numerosos rasgos de oralidad, innovación formal, complejidad narrativa, fragmentación, alteridad, heterogeneidad y autocomentario cuyo objetivo es problematizar las relaciones entre la escritura y la experiencia" (193).

En su complementariedad, las propuestas de Alberca y Gasparini permiten abordar la parte del corpus de narrativas de hijos que se instalan en el límite difuso entre autobiografía y ficción. Así, la hibridez genérica, la heterogeneidad en los materiales y la problematización de las relaciones entre escritura y experiencia son rasgos relevantes para una lectura de esos textos que se apartan de las formas más estables de lo testimonial, lo biográfico y lo autobiográfico.

El recorrido por las principales problemáticas teóricas vinculadas con las narrativas de hijos de militantes me permitió tanto discutir algunas de las perspectivas de recorte y análisis presentes en la crítica previa que se ocupa de los textos, como delimitar recursos capaces de organizar e iluminar el recorrido crítico que desarrollo en el resto del libro.

1. 1- Una de las críticas frecuentes a la teoría de Halbwachs es la ausencia de reflexiones sobre la influencia de la ideología y de los intereses políticos y económicos sobre la dinámica de reconstrucción del recuerdo de los grupos sociales. Para un análisis de esta cuestión cfr. Pablo Calacri, "Releyendo a Maurice Halbwachs. Una revisión del concepto de memoria colectiva" (2010).

2. 2- En *Trauma. Explorations in Memory* (1995), Cathy Caruth –una de las iniciadoras de los estudios literarios a partir de la teoría del trauma– señala el trastorno por estrés postraumático (TEPT) como la característica que adopta en nuestro tiempo la experiencia de los sobrevivientes de eventos históricos

traumáticos. El carácter diferencial del recuerdo en el TEPT respecto de otros hechos traumáticos reside en que el sujeto no se siente nunca del todo dueño de esa memoria ya que el recuerdo sólo retorna sin distorsión en los sueños mientras permanece elidido en la conciencia. Para Caruth "the flashback or traumatic reenactment conveys both *the truth of an event* and *the truth of its incomprehensibility"* (153, énfasis en el original). Esa dualidad aparece en los relatos como un dilema que se juega en el plano de la narración en tanto el sobreviviente siente su relato como una afrenta a la comprensión del evento traumático. En esa resistencia activa del sujeto a los lugares comunes del conocimiento se abre para Caruth el espacio para un testimonio que puede "decir", más allá de lo que ya se entiende sobre el hecho histórico traumático, mientras que esa "negativa a decir" sería un acto creativo que muestra una experiencia que sólo puede ser expresada indirectamente (155).

3. 3- Judit Mészáros define "trauma" como un evento en la vida de un sujeto caracterizado por estímulos físicos y/o psíquicos que afectan su personalidad y que el sujeto es incapaz de procesar (2012: 4). Mészáros define los traumas persona-contra-persona como eventos ocurridos dentro de la familia nuclear o extendida caracterizados por construirse como secretos dentro del seno familiar. El secreto, que se complementa con la falta de solidaridad y empatía del grupo, haría del hecho traumático un tabú. Así, la formación de ese tabú –y la comunidad que lo sostiene– aísla a la víctima y la deja emocionalmente sola produciendo en ella reacciones patológicas que derivan en la repetición del trauma. En su origen, Freud asocia el trauma –producido por una experiencia real o imaginaria– con el abuso sexual en la infancia y sólo más tarde lo piensa en relación con lo colectivo. Vuelvo sobre esto un poco más adelante.

4. 4- Esta idea recupera la noción freudiana de la doble temporalidad de lo traumático, es decir, un primer tiempo en el que ocurre el trauma que es olvidado por el yo a través de los mecanismos de la represión y un segundo tiempo en el que esa experiencia se recupera y se elabora a través del relato lo que en el primer tiempo fue inasimilable. Para Freud, las vivencias infantiles primarias y lo traumático pulsional constituyen "marcas prehistóricas" que retornan, por ejemplo, en los sueños y pueden ser interpretadas desde la edad adulta. Esto haría de lo olvidado, de lo reprimido, algo a la vez presente y ausente en tanto se "borra" el hecho traumático en el plano de la conciencia,

pero sus huellas permanecen en el inconsciente como restos. Esto da lugar a la diferencia entre una memoria que repite y reproduce en el presente un hecho traumático del pasado y una memoria que recobra ese pasado para que no se reproduzca en el presente.

5. 5- Hirsch distingue entre "posmemoria familiar" y "posmemoria afiliativa" tomando como referencia la fuente de la cual el hijo recibe ese recuerdo traumático y el proceso de identificación que lleva adelante. De este modo, la "posmemoria familiar" se daría dentro del marco de la familia, de modo intergeneracional y vertical a través de la identificación del hijo con los padres. Por otra parte, la "posmemoria afiliativa" sería intrageneracional a través de la identificación horizontal del hijo con miembros de su misma generación. Esta doble dimensión de la transmisión de memorias traumáticas puede verse con claridad en el papel que juegan en las biografías de los hijos tanto las familias como la agrupación H.I.J.O.S. En otro orden de cosas, muchos de los estudios críticos que componen corpus integrados por textos "de" hijos y "con" hijos reformulan la noción de "posmemoria afiliativa" para pensar autores que, sin ser hijos de militantes de los 70, se identifican con ese pasado reciente traumático en tanto integrantes de una misma generación.

6. 6- Se puede distinguir entre una "experiencia vicaria del trauma" y una "experiencia virtual del trauma". En la primera, el sujeto se identifica con la víctima y se constituye en "víctima sustituta" al 'vivir' el acontecimiento traumático de manera imaginaria. Por el contrario, en el segundo caso, el sujeto, por empatía, se pone imaginariamente en el lugar de la víctima, pero manteniendo la diferenciación entre su "yo" y el otro en tanto reconoce que no puede ni ocupar el lugar de la víctima ni hablar con su voz.

7. 7- De igual modo, Freud explica el mito de origen fundacional que posibilita lo social. El pacto simbólico entre los hijos que deciden "matar al padre" –que representa un goce total sin frenos que amenaza sus vidas– debe renovarse periódicamente a través de la rememoración de ese acto de violencia que da origen a la sociedad. Frente a ese padre de la Horda, la figura de Edipo constituye la de un padre simbólico que representa la Ley que él también debe obedecer: "el goce, en su aspecto tanático, mortífero, es limitado y regulado por la ley simbólica, cuya razón es preservar la propia vida" (Martorell, 156). De

este modo, el orden social lleva en sí el malestar de esa relación ambivalente con el padre encarnada en lo que nunca puede del todo ser regulado por la Ley.

8. 8- Esa operación de sentido que aparece en diversos textos de los hijos respecto del pasado traumático es consistente con la formulación de LaCapra (2004): "La elaboración contrarresta la tendencia a sacralizar el trauma o convertirlo en un acontecimiento fundante o sublime: un momento traumático sublime […] que provoca una avasallante y hasta incapacitante sensación de traición si nos apartamos de la 'fidelidad' que le debemos o al menos debemos a quienes fueron destruidos por los acontecimientos relacionados con el trauma" (169).

9. 9- Sobre este punto en particular, resulta relevante la reflexión que Luz Souto hace acerca de la validez del concepto de "posmemoria" para pensar las producciones artísticas de los hijos de desaparecidos en Argentina. Souto propone el concepto de "intermemoria" en tanto esas obras visuales, literarias, dramáticas recuperarían memorias entre dos experiencias conectadas, pero de distinto orden: la de los padres y la de los hijos. Cfr. "Los niños subversivos y la *intermemoria*" (2015).

10. 10- No es mi intención glosar las muchas revisiones que, en los últimos años, se hicieron sobre el concepto de posmemoria desde Hispanoamérica, sino señalar una zona de disputa teórica que precede todo abordaje crítico exhaustivo sobre los textos de hijos. La asunción *a priori* de una categoría teórica sólo pertinente para los textos autoficcionales de hijos derivó casi siempre, por un lado, en la exclusión del análisis de textos que responden a otros paradigmas genéricos y, por otro, en la adición de categorías para volver operativa la noción de posmemoria. Para reponer algunas de esas discusiones y reformulaciones cfr. Anna Forné, "Reflexiones en torno a dos gemelos conceptuales: posmemoria y autoficción" (2014); Belén Ciancio, "¿Cómo (no) hacer cosas con imágenes? Sobre el concepto de posmemoria" (2015); Ana Casas, "Narrativas de las (pos)memorias: autoficción, subjetividad y emociones" (2016).

11. 11- Diego Tatián en "Lo impropio" (2008) se detiene en el negacionismo definido no como un punto de vista, una interpretación o una opinión, sino

como un modo de intervención sobre los hechos para negar que lo que se produjo efectivamente se produjo. Respecto de la *Shoá* las posiciones negacionistas apuntan a negar el exterminio en las cámaras de gas y a poner en discusión el número de muertos. Tatián piensa el negacionismo para el caso argentino y señala algunas de sus articulaciones: "La más burda es la que sostiene que las víctimas lo fueron 'por algo' […], la más extendida es la que sostiene que de nada sirve volver al pasado porque sólo reaviva odios […], la más ideologizada es la que justifica el terrorismo de Estado como reacción a una agresión a las formas institucionales por medio de la lucha armada. La más hipócrita es la que habla de 'excesos'. La que presume ser sólo fáctica es la que utiliza algunos hechos para negar *los* hechos y, en nombre de la 'verdad', revisa números" (56-57). Tatián concluye que, en Argentina, sólo gracias al testimonio de los sobrevivientes fue posible hacer frente al negacionismo.

Capítulo 3

Las voces de Hijas e Hijos

Testimoniar la ausencia en primera persona

> *Quiero la verdad, justicia y por siempre memoria. Pero no para andar llevándonos los fantasmas por delante todo el tiempo. No para cargar con las coronas fúnebres y los crespones.*
>
> Josefina en *Ni el flaco perdón de Dios* (324).

> *Hay que buscar la condena moral de los asesinos. Lograr el castigo social. Que el país sea una cárcel para ellos. Sabemos que será muy difícil a través de la Justicia. Esto no quiere decir que renunciemos a la derogación de las leyes perdonadoras y a que se haga verdaderamente justicia.*
>
> Campamento Nacional de H.I.J.O.S.

A partir de 1995 con la formación de la agrupación H.I.J.O.S. cobran visibilidad social los hijos de militantes y desaparecidos durante la última dictadura cívico-militar y también, por supuesto, sus relatos. Como señalé antes, la publicación en 1996 de *Atravesando la noche*, de Andrea Suárez Córica –texto que abordo en el "Capítulo 5"– constituye el primer relato escrito por una hija, pero es *Ni el flaco perdón de Dios*, editado en 1997 por Juan Gelman y Mara La Madrid, el libro de mayor representatividad en tanto pone en circulación de un modo más masivo la palabra de esos hijos en el contexto político del menemismo. El libro de Gelman y La Madrid inaugura entonces un conjunto de publicaciones de tipo antológico que recuperan, con

mayor o menor mediación de los compiladores, testimonios de hijos de militantes.

Además del estudio del libro de Gelman y La Madrid, me detengo en dos obras editadas en un contexto político diverso: *Hijos del sur. Testimonios de hijos de detenidos-desaparecidos de Quilmes* (2014) de Noemí Ciollaro y *En el nombre de sus sueños. 12 historias de hijos de desaparecidos* (2013) de Tatiana Sfiligoy y Danilo Albín. Indago en estos relatos, entre otras cuestiones, las inflexiones que adopta la reconstrucción del recuerdo de la experiencia de la pérdida de los padres, las estrategias de construcción de la identidad narrativa y las zonas polémicas respecto de la configuración del pasado reciente que emana de manifestaciones discursivas de colectivos de Derechos Humanos, sobrevivientes o el Estado.

3.1. La mostración de la impunidad: Ni el flaco perdón de Dios

Poder decir: ya que nos robaron la persona, recuperemos lo que aún es nuestro. El flaco perdón de dios no nos alcanza.

María en *Ni el flaco perdón de dios* (32).

Tenemos la palabra.

Martín en *Ni el flaco perdón de Dios* (50).

El 12 de abril de 1995, Juan Gelman publica en el diario *Página/12* de Buenos Aires "Carta al nieto/nieta", texto que es, a la vez, un recordatorio de la impunidad ligada con la última dictadura y un mensaje diferido para ese nieto nacido en cautiverio que todavía por entonces Gelman busca sin saber siquiera su género: "Ahora tenés casi la edad de tus padres cuando los mataron y pronto serás mayor que ellos. Ellos se quedaron en los 20 años para siempre [...]. Me gustaría hablarte de ellos y que me hables de vos. Para reconocer en vos a mi hijo y para que reconozcas en mí lo que de tu padre tengo: los dos somos huérfanos de él" (32). (1) La carta abierta traza una genealogía que, atravesada por la ausencia, se

proyecta hacia el futuro: ante el hijo desaparecido y el nieto apropiado, Gelman es el garante de la filiación, es la voz y la memoria que pueden reponer, a partir del reconocimiento, una historia familiar y política capaz de rescatar aquello roto por la violencia de Estado. En tanto denuncia y búsqueda, la carta de Gelman se dispara sobre la trama social haciendo visibles a los jóvenes hijos de desaparecidos que, también durante ese año, emergen como un colectivo organizado que busca su lugar en el conjunto de los organismos de Derechos Humanos.

Dos años más tarde, en 1997, Gelman junto a Mara La Madrid editan *Ni el flaco perdón de Dios. Hijos de desaparecidos*, primer libro que, desde una editorial masiva, pone socialmente en circulación las palabras de los hijos e hijas. A través de treinta textos recogidos entre 1995 y 1996 en los que se recuperan las voces de 47 hijos, *Ni el flaco perdón de Dios* repone la especificidad de esa mirada que aportan los hijos y exhibe las transformaciones que el colectivo provoca en el entramado de representaciones sobre la violencia estatal vigente hacia mediados de los 90. Pero en el libro, los relatos de los hijos no aparecen solos sino que alternan con otras voces: las de sobrevivientes, las de referentes de diversos organismos de Derechos Humanos, la de Videla, las de periodistas, abogados, economistas que intentan "explicar" la dictadura y el presente de la democracia. (2) Esa convivencia textual establece un efecto de contrapunto y tensión que vuelve más evidentes las zonas de convergencia, pero también las discusiones: contrapunto que termina por obligar a la reflexión del lector sobre esa diversidad y, eventualmente, a tomar posición. El estatuto del desaparecido, las leyes reparatorias, las exhumaciones y la militancia de los padres y de las madres son algunos de los ejes que atraviesan los testimonios y que, poco a poco, van armando una nueva red de sentidos definida por su carácter casi siempre polémico. Esa heterogeneidad constituye el rasgo más valioso de un libro que no se puede abordar desde una mirada reduccionista que aplane esas discusiones y tensiones.

Gelman y La Madrid "respetan" en la transcripción de los testimonios marcas de oralidad que pueden generar cierto efecto de

transparencia y fidelidad respecto de esa palabra que se recupera, pero la operación de construcción de sentido que ellos realizan no reside en la intervención sobre los testimonios, sino que se juega en el montaje entre los textos que organizan resaltando sus zonas conflictivas. Detengámonos superficialmente en un solo ejemplo: se puede leer la definición de desaparecido acuñada por Jorge Rafael Videla (52); a continuación un texto de Hebe de Bonafini en el que esa definición pervive, pero con una intencionalidad política opuesta (63); casi al final el relato de un miembro del Equipo Argentino de Antropología Forense que discute la noción de desaparecido, justamente, porque es tributaria del modelo impuesto por los represores (314); en el medio, una diversidad de voces de sobrevivientes, periodistas, especialistas varios que asumen esas u otras posiciones desde fundamentaciones distintas; y se incluyen, además, los relatos de los hijos en los que esa definición, más que con una estrategia política de conjunto definida por H.I.J.O.S., se encuentra ligada con búsquedas personales que intentan el hallazgo y la identificación del cuerpo desaparecido, pero que, sobre todo, ponen el énfasis en una indagación sobre la vida de esos padres antes de la desaparición. En una entrevista a propósito de la reedición del libro, la psicoanalista Mara La Madrid señala la voluntad explícita tanto suya como de Gelman de excluir del texto "teorías y prejuicios": el lugar de enunciación elegido no fue el de "víctimas" sino el de "ciudadanos" (Yuste, 2017). Pero, más allá de lo sostenido por La Madrid, esa ausencia tiene otros alcances que operan sobre lo testimonial. Si en 1995 Gelman hace pública su búsqueda en la "Carta al nieto/nieta", en *Ni el flaco perdón de Dios* excluye su propio testimonio –y el de la madre de su hijo desaparecido, Berta Schubaroff–, justamente, el testimonio de una voz que condensaría casi todas las posiciones de sujeto que el libro tensiona: la del militante montonero, la del disidente, la del sobreviviente, la del padre de un desaparecido, la del abuelo de un niño apropiado. Al tiempo que sustrae su propia palabra del entramado polémico de voces, Gelman interviene sólo desde los paratextos. De ese modo, sobre el conjunto se proyecta el peso, no de un ciudadano, sino el de una biografía que se sintetiza en la autoría del que compone el

montaje de esas otras palabras cuyos enunciadores, al hablar para él, saben exactamente ante quién testimonian.

Si en la tapa la referencia a los hijos de desaparecidos ocupa el centro, al ingresar al libro hay que atravesar varios paratextos que demoran la lectura del primer testimonio presentado, testimonio que tampoco corresponde a un hijo sino a la exdetenida-desaparecida Adriana Calvo. "A nuestros hijos. A nuestros nietos" (7) es la dedicatoria que aparece en la primera página y que fija la perspectiva del montaje: como en la carta de 1995, el lugar de enunciación es el del padre. Unas páginas más adelante se incluye a modo de epígrafe una cita de Adolfo Bioy Casares: "En nuestro país el olvido corre más ligero que la historia" (13), epígrafe que, por oposición, inserta el libro en el registro de la memoria pública sobre el pasado reciente sumando así una nueva capa a la matriz biológica inscripta previamente por su lugar de padre. Por último, antes de la presentación del primer texto, se recorta una función específica para el libro en el marco de esa memoria pública: "Este libro quiere mostrar, no demostrar" (15). En la distancia que media entre la mostración y la prueba, los testimonios, más que manifestar una "verdad" sobre la historia, exhiben un conjunto de discusiones que atraviesan el movimiento de Derechos Humanos y el pensamiento de investigadores que interpretan el pasado reciente y su recuperación en la Argentina de los 90. Ese corrimiento, ya desde el paratexto, desplaza el sentido del lugar de la prescripción –de esas "teorías y prejuicios" que señala La Madrid– y lo inscribe en una zona de disputa sobre el pasado reciente que se volverá visible para el lector cuando comience a recorrer los textos.

Un año después de la edición de *Ni el flaco perdón de Dios*, Hugo Vezzetti publica en *Punto de Vista* "Activismos de la memoria: el 'escrache'", artículo en el que evalúa la presencia pública de los hijos a partir, por un lado, de los testimonios incluidos en el libro de Gelman y La Madrid y, por otro, de una estimación de los escraches como práctica de reconstrucción de la memoria. En una idea que Beatriz Sarlo retomará con igual alarma años después en *Tiempo pasado* (2005), Vezzetti lamenta la proliferación de relatos testimoniales "sin silencios ni residuo reflexivo" (1) en detrimento de

"trabajos de análisis e interpretación", en tanto encuentra en esos testimonios la combinación de "dramas privados", memorias del grupo familiar y/o político y una reproducción de cierto "sentido común sobre el pasado" que, a quince años del fin de la dictadura, muestra un "límite en el horizonte común para la elaboración intelectual, moral y política de ese pasado" (2). En este marco, se detiene en el análisis de los testimonios de hijos incluidos en el libro de Gelman y La Madrid, testimonios que, para Vezzetti, se caracterizan por ser historias de dolor que muestran itinerarios de formación y reestructuración subjetiva dominados por la propia búsqueda y que, por lo tanto, no dejan lugar "para el juicio o la interpretación: se nos convoca como testigos cercanos y solidarios, acompañantes, en todo caso, de un proceso y una experiencia que nadie puede hacer en lugar del afectado" (2). Esta mirada –que recuerda la posición de escucha reclamada por los teóricos del trauma tal como fue abordada en el "Capítulo 2"– obtura, a través de un recorte, otras dimensiones presentes en los relatos de los hijos y en el resto de los textos incluidos en el libro. Para Vezzetti, los testimonios de los hijos son además "relatos ya armados que reproducen el pasado como una evidencia inmodificable" que constituye a la memoria como "capturada en una escena congelada del pasado e incomunicada respecto de acciones políticas capaces de intervenir en tiempo presente" (7). Frente a este tipo de testimonios –en un razonamiento que prefigura el que expone en su libro *Pasado y presente* (2001) analizado en el "Capítulo 1"–, Vezzetti recupera los testimonios ante la CONADEP y en el Juicio a las Juntas como una acción pública y política de trascendencia que se liga con la restauración, para él plena, del Estado de derecho en Argentina. Olvidadizo del contexto de impunidad política y jurídica en el que se produce la emergencia de H.I.J.O.S., sus testimonios y su propio artículo, Vezzetti aborda el análisis de los escraches –que considera una forma de politización que recupera "la 'mística' de la tradición juvenil revolucionaria" (4)– en los que distingue dos modalidades. Por un lado, los escraches que buscan hacer visibles a los represores ante sus vecinos, práctica que rescata en tanto puede ser ligada con la tradición del *Nunca más* como operación sobre el saber y la

memoria. Por otro lado, cuando esos escraches son contra figuras públicas cuyos nexos con la represión son ya conocidos, el escrache deriva en denuncia y, por lo tanto, deviene en "una acción directa de movilización que descree de los resortes institucionales de la política" (7). Para Vezzetti, así se amenaza con "una reedición de los sectarismos y el encierro autorreferencial que es una puesta en acto [de la memoria] en la que se conjugan los fantasmas familiares con los restos del imaginario político de la violencia revolucionaria", es decir, es una "recaída en la repetición antes que en la *rememoración* del pasado" (7, énfasis en el original).

La lectura de Vezzetti interesa porque propicia, por contraste, un acercamiento a los testimonios presentados en *Ni el flaco perdón de Dios* y me permite poner el foco en algunas problemáticas de relevancia para el estudio del libro. En primer lugar, el análisis de Vezzetti se sostiene a fuerza de excluir aquellas otras voces que componen el texto con las que los hijos a menudo discuten explícitamente. En segundo lugar, los textos de los hijos –como es esperable– se demoran en la narración de sus experiencias de dolor y de búsqueda, pero no se agotan allí. En tercer lugar, en diversos testimonios de los hijos se discute explícitamente la lucha armada, se critica a Firmenich, se evalúan, casi siempre sin idealizaciones, las opciones políticas de los padres aun cuando se quiere saber en qué organización militaron, con quiénes y en qué creían. En cuarto lugar, en los textos de los hijos aparece de un modo muy complejo la cuestión de la transmisión familiar de la memoria: atravesada por silencios, mentiras y secretos, por disputas intrafamiliares, por negaciones de la militancia de los padres, lejos está de constituir un relato "prearmado" que los hijos retoman sin problematizar acosados por sus fantasmas. Por último, la puesta en segundo plano del contexto de impunidad social y política respecto de los crímenes del pasado reciente hace perder por completo de vista uno de los objetivos centrales de H.I.J.O.S. –lograr la condena moral dentro de la sociedad como única opción posible para impulsar después una condena judicial–, agrupación que se reduce en la lectura de Vezzetti a "una organización que amplía y hace perdurable un lazo sostenido en esas experiencias personales" (2).

En los relatos de los hijos incluidos en *Ni el flaco perdón de Dios*, la dimensión familiar como transmisora del recuerdo traumático aparece con rasgos, a veces, contradictorios. Mientras algunos hijos crecieron rodeados por la narración intrafamiliar de las circunstancias de la desaparición, otros se formaron inmersos en el silencio, la negación o el engaño respecto del pasado militante de los padres, de la vida en clandestinidad y del secuestro y desaparición. Ese saber se percibe en el relato de los hijos como un beneficio en términos subjetivos respecto de la situación de otros que debieron transitar un camino más complejo en relación con la reconstrucción del pasado: "Nosotros tuvimos una ventaja sobre […] otros hijos. Siempre se nos dijo la verdad, sabíamos quién era nuestro padre, sabíamos de sus actividades, vivimos con una persona que militaba en un sindicato" (Silvia, 145). En el otro polo respecto del saber, aparecen relatos atravesados por el ocultamiento y la negación: "Todo se mantuvo guardado. Con mis tíos no hablábamos. No se hablaba del tema […]. Nicolás pensaba que habíamos sido abandonados, que éramos como huérfanos y mi abuela no le había dicho nunca nada" (Darío, 93-94). Desde su perspectiva como sobreviviente, Adriana Calvo señala una doble prescripción que, en general, se daba en el ámbito familiar: por un lado, no se quería escuchar lo que el sobreviviente tenía para decir, por otro, no se les quería contar a los chicos los detalles de lo sucedido con los padres (111).

Otra problemática relevante presente en los relatos de los hijos tiene que ver con la atribución cruzada de culpas por la desaparición, entre las familias materna y paterna. Esa dinámica no sólo opera sobre la transmisión del recuerdo, sino que también caracteriza el contexto en el que los hijos comienzan a construir sus memorias individuales sobre la militancia y la desaparición. En gran parte de los testimonios hay relatos vinculados con esa tensión: "Mi vieja empezó. Le decía al abuelo coronel que cómo era posible que no se hubiera movido para buscar a su hijo. Una frase de la hermana de papá me quedó grabada. […] Le dijo a mi madre: '¿Por qué te casaste con mi hermano?'" (Gabriela, 257-258); "La idea era que mi viejo denunció a mi mamá, [mi abuelo materno] sospechaba del

viejo" (Esteban, 69); "Había una pelea entre la forma de ser y de pensar de las familias. No hubo tregua" (Victoria, 344); "A papá también lo desapareció la familia de mamá. Ya lo habían condenado antes y creo que eso mi mamá lo trasladó a la casa. Nosotros durante muchos años tuvimos muy congelada su imagen. Mi mamá lo hacía culpable" (Federico, 163).

La vergüenza ante la militancia y el miedo a que la familia pudiera volver a atravesar una situación similar aparecen como los argumentos principales que explican esos silencios, las versiones deliberadamente confusas y las disputas intrafamiliares. Al respecto señala Emilio Mignone en su relato:

> Algunos padres han respetado la posición de los hijos desaparecidos, otros la han asumido como una carga [...], consideraban que el hijo […] estaba en posiciones absurdas y nunca jamás hicieron absolutamente ninguna denuncia de la desaparición en ningún lado. La admitieron como diciendo: "te metiste en lo que te metiste, así te fue, lo siento mucho, me da mucho dolor, pero…" (225).

Además de los silencios y secretos intrafamiliares, a menudo los hijos de desaparecidos tuvieron que lidiar con un sistema escolar en el que debían mantenerse callados, mentir acerca del destino de los padres o, casi siempre ya en la secundaria, soportar o discutir las opiniones de docentes. Un solo testimonio recupera una experiencia de contención y ayuda colectiva: "Era un colegio de monjas y todos sabían […]. Al entrar nos recibieron sin papeles, sin ponernos inconvenientes. Fueron muy solidarias con nosotras" (Patricia, 181). Pero los relatos, más bien, se centran en situaciones en las que la institución se desentiende del problema y sólo surge algún gesto aislado y equívoco de acompañamiento: "Pienso que sabían en la escuela lo que sucedió. Pero como si no supieran […]. En tercer grado, una compañera estaba tomando un helado y le pedí una chupadita. 'Que te compre un helado tu mamá', me contestó y yo me puse a llorar. La maestra me abrazó" (Andrea, 375). En el proceso de asimilación de la propia historia de pérdida, los hijos

aparecen rodeados no sólo por el silencio familiar sino también por una fuerte incomprensión social y por una marcada estigmatización en ámbitos que hubieran debido contenerlos. La escuela secundaria tampoco es recuperada en los relatos como un espacio facilitador de la elaboración de la experiencia traumática, más bien por el contrario, es la reproductora de estereotipos negativos sobre la militancia y los desaparecidos, situación que cada hijo procesa como puede, lo que significa, en muchos casos, redoblar el silencio respecto de la propia historia familiar: "La profesora de historia, mostrando una revista de la época, decía cosas como 'esto es lo que hicieron los subversivos, por su culpa no podíamos salir a la calle'" (Patricia, 181). Otros –los menos– corrigen y contraargumentan como se ve en el caso que relata Raquel:

> En primero de secundaria, en el 85, teníamos una materia […] como instrucción cívica. La profesora era una mina joven, tenía hijos, todos con nombres de santos. Un día, no sé por qué, salió el tema de los desaparecidos. Quise decir cuántos eran en términos de porcentaje […], me equivoqué al decir que eran el 1%. La profesora me corrigió […] y dijo que sólo era el 0,1% de la población y que por lo tanto no tenía la menor importancia. Le dije: "Si matan a tu hijo, ¿qué porcentaje representa de la población?" (208). (3)

Pero los hijos encuentran datos para reconstruir el pasado en otras fuentes alternativas a los relatos y silencios familiares y escolares. Por ejemplo, en diversos testimonios se resalta el impacto que tuvo sobre ellos la película *La noche de los lápices* (1986), la lectura del *Nunca más* y "del 'bestseller' de H.I.J.O.S. *Recuerdo de la muerte* de Miguel Bonasso" (Mariano, 215). Asimismo, en algunos relatos se señala la búsqueda de bibliografía específica sobre Montoneros tanto para aprender sobre el espacio de militancia de los padres como, en el caso de testimonios de hijos de militantes con responsabilidades en la estructura jerárquica de la organización, para corregir algún dato sobre los padres. (4)

Justamente, respecto de la militancia paterna, los hijos asumen en los relatos posiciones múltiples: cierta idealización sustentada en pensar "su lucha" como la búsqueda solidaria y comprometida de "un mundo mejor"; el deseo de reponer las circunstancias de la militancia entendiéndola como la parte esencial de una vida que puede ser reconstruida así en su cotidianeidad; como una práctica política imposible de pensar por fuera del "clima de época" de los 60 y 70; como la razón que determina el "abandono" de los deberes familiares por parte de los padres; y también, en algunos relatos, la militancia es evaluada como un acto de una ingenuidad lacerante.

El deseo de los hijos de conocer la especificidad de la militancia paterna choca con la estrategia desarrollada hasta ese momento, sobre todo, por Madres de Plaza de Mayo. En este sentido, es relevante el testimonio de Hebe de Bonafini incluido en *Ni el flaco perdón de Dios*. Bonafini celebra la creación de H.I.J.O.S., pero discute el deseo de los jóvenes de saber dónde militaban los padres, en qué campo estuvieron secuestrados o cómo fueron sus últimos años. Las entrevistas con sobrevivientes, los contactos con el Equipo Argentino de Antropología Forense, (5) los homenajes de carácter "mortuorio" (56) son para Bonafini búsquedas personales de los hijos que alejan el pedido de "memoria, verdad y justicia" concebido como una lucha que debe ser entendida en términos colectivos: "Todos lucharon por la misma causa" (54). En el centro de esas tensiones aparecen las exhumaciones y la identificación de los restos como aristas complejas respecto de las modalidades de búsqueda de la "verdad" y de reconstrucción del pasado reciente. Señala Bonafini en un fragmento que condensa varias de las disputas que el movimiento de Derechos Humanos atraviesa hacia mediados de los 90:

> Nosotras no aceptamos las exhumaciones, primero porque esto es absolutamente colectivo, porque para nosotras el revolucionario nunca muere y porque nuestros hijos lo son cada vez más. No creemos en el cementerio, no creemos que eso que está en el cementerio sean los nuestros. Si hay una tumba en donde están nuestros hijos, es el corazón y el vientre de

> donde salieron, lugar desde donde les hablamos todos los días. Porque cada desaparecido no tiene sólo un asesino, nosotras creemos que todos son responsables, por eso la lucha no puede ser individual, tiene que ser colectiva. […] [L]os militares los metieron en esta historia como desaparecidos, ellos les dieron ese lugar y en ese lugar van a quedar. Ahora a ellos les pesa, ahora los quieren sacar de ese lugar, ahora quieren que sean muertos y nosotras no los vamos a dejar salir de ahí. Van a ser desaparecidos siempre. Es por eso que pagan una reparación económica por la muerte, por eso hacen exhumaciones, muestran la muerte […] y nosotras decimos no. La desaparición forzada de personas es un delito que no prescribe nunca, es un delito permanente. Los militares siempre estarán condenados (63-64).

En el testimonio de Bonafini, ese "nosotras" que dice "no" se opone a dos "ellos": en primer lugar, a los que sí aceptan, a los que sí exhuman, a los que sí cobran, a los que sí hacen una búsqueda individual, a los que sí ponen placas y lanzan flores al Río de la Plata. En segundo lugar, remite a los militares, a los desaparecedores que crean un término que en la dictadura les garantiza impunidad tanto como en democracia se la garantizaría nombrarlos "muertos". En ese entramado, las Madres se presentan como la custodia del legado de los hijos revolucionarios tanto por una cuestión biológica y afectiva como por reponer en su propio posicionamiento público y político la estrategia de la lucha colectiva. Si la lucha, como la memoria, es colectiva, la culpa por los crímenes también tiene que serlo. La exhumación puede decir las circunstancias particulares de una muerte, pero no puede decir nada acerca de quién tiene la responsabilidad de ese asesinato, por lo tanto, no sólo no aporta demasiado en el escenario planteado, sino que, además, le cambia a ese desaparecido su estatuto transformándolo en un muerto de cuyo asesinato nadie se hace responsable, más allá de su propia familia forzada a reconocerlo como muerto. Así, son las Madres quienes, desde su posición, sostienen discursivamente una categoría –la de desaparecido– capaz

de garantizar un posible juzgamiento futuro de los responsables militares.

Si me detengo en el testimonio de Nora de Cortiñas de Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora, se puede ver otra argumentación respecto del posicionamiento de su grupo sobre estos temas nodales:

> La Subsecretaría de Derechos Humanos fue creada […] porque Argentina ha firmado pactos [internacionales] […] que la obligan a la observación de los derechos humanos. En esos pactos se reconoce que los crímenes de lesa humanidad como los que cometió la dictadura son imprescriptibles y que los familiares de las víctimas –no me gusta llamarlas víctimas, fueron héroes y mártires– deben recibir una compensación económica […], al dar la indemnización, el gobierno reconoce que existió terrorismo de Estado […]. Las Madres de Línea Fundadora estamos de acuerdo con las exhumaciones de restos de NN y con la procura de su identificación. Es una decisión política: permite comprobar que hubo tortura, asesinato y sepultura clandestina. Devolver un NN a una tumba, a un nombre, a una historia, es además un hecho revolucionario. El cuerpo de uno de los nuestros no se le deja al enemigo (174, 177-178).

Donde Bonafini ve una claudicación que erosiona la lucha colectiva y que facilita el sostenimiento de la impunidad, Cortiñas ve una estrategia política que permite fijar, más allá de toda duda, las responsabilidades del Estado por el secuestro, la tortura y la desaparición. De ese modo, las indemnizaciones y las exhumaciones permiten reconstruir la cadena de responsabilidades en la represión y se constituyen en pruebas del delito que certifican los crímenes de lesa humanidad que, por su propia definición en el marco jurídico internacional, son ya imprescriptibles. Para Cortiñas, lo verdaderamente revolucionario es arrebatar esos cuerpos de la lógica de sentido que instaura "el enemigo": la restitución del nombre y de la historia recoloca al desaparecido como "héroe y

mártir" en el centro de un colectivo definido por las luchas sostenidas, los principios compartidos y los pares –de ayer y del presente– que lo integran.

Como se ve, los relatos de los hijos se insertan en un entramado discursivo con discusiones respecto de cuestiones nodales en relación con la desaparición, la impunidad y las estrategias políticas consideradas más eficaces para lograr justicia y, por lo tanto, no pueden reducirse sus testimonios pensándolos como meras "repeticiones" de ideas transmitidas por la familia o por otras agrupaciones. Por otra parte, tampoco es eficaz abordar los relatos solamente desde las disputas que atraviesan a las Madres ya que los hijos manifiestan otras preocupaciones y deseos. Por ejemplo, entre los testimonios de hijos incluidos en *Ni el flaco perdón de Dios* sólo uno se detiene explícitamente en las exhumaciones –y lo hace para disentir con el sector de Madres liderado por Bonafini (260)–; en el resto la discusión pareciera saldada y en su lugar cobra relevancia la presencia del Equipo Argentino de Antropología Forense al que se le asignan dos funciones: por un lado, la recolección de las muestras de sangre que eventualmente podrían servir para identificar los restos y, por otro lado, como recopiladores y transmisores de información sobre los detenidos-desaparecidos, los sobrevivientes y los campos.

Ese deseo de los hijos de reconstruir el pasado militante de los padres no implica una adhesión acrítica a sus acciones políticas. Si bien hay testimonios en los que se puede percibir cierto modo estereotipado de interpretación de algunos hechos o personajes, son los menos. Detengámonos, por ejemplo, en cómo los hijos evalúan las palabras y acciones de Mario Firmenich y de Carlos Menem:

> Firmenich es un traidor. Lo digo por lo que me cuenta mi vieja y por lo que veo. Capaz que le dé la mano a Menem. Y Menem es otro […]. Para hablar en [la revista *Caras* o en *Gente*], hacerte el inteligente ahí, tenés que ser un careta, un salame. Apareció el hijo de Firmenich diciendo que el padre había vivido otro tiempo y que él a los milicos no les tenía bronca, que había sido una guerra. Lo mismo que dijo el viejo. Y me digo, este tipo

> dirigió masas. Dirigió y traicionó. Entonces qué hacés. Porque vos a estos traidores los tenés que poner en el paredón. Ellos tendrían que haber desaparecido. ¿Por qué no desaparecieron? Porque son unos botones. Si no, hubieran desaparecido también (Marcos, 307).
>
> Tengo una hija de tres años […]. Cuando ve la tele me pregunta: '¿Este es bueno?, ¿este es malo?' Si es Menem le digo: 'Este es traidor' (Gabriela, 263).

El testimonio de Marcos –y en parte el de Gabriela– recupera la idea del sobreviviente como traidor en los términos señalados en el primer capítulo a propósito del libro de Ana Longoni y la recupera agravándola: el que traiciona en dictadura no es sólo un sobreviviente sino el "tipo que dirigió masas", el que traiciona en democracia no es sólo un sobreviviente sino el presidente de la nación que indulta y pide reconciliación. Si la idea de "traición" aparece en el testimonio de Marcos como una lectura legada por la madre, del mismo modo se glosan las palabras del hijo de Firmenich: en cierta forma, ambos hijos reproducen un entramado de conceptos fuertemente arraigado en el imaginario desde la última dictadura: la traición, la guerra, la sobrevida como prueba de la entrega. En igual sentido va la reflexión de Adriana Calvo que, de algún modo, sintetiza y discute una mirada colectiva sobre los sobrevivientes a la que se alude en los testimonios de Marcos y Gabriela: "Para esta sociedad existen las Madres y los Hijos; los exdetenidos-desaparecidos no existimos. Es como que las Madres son puras y blancas, los Hijos también. Sigue habiendo una cosa de ellas madrecitas, ellos inocentes y nosotros los representantes de los que no son ni tan puros ni tan blancos" (113).

Pero en el testimonio de Marcos surge una mirada que comienza a erosionar esas representaciones sociales: la percepción de Menem y Firmenich como unos "caretas", como unos "salames" que se exhiben en los medios de comunicación. Ese desplazamiento de la traición hacia una estupidez farandulera aparece en otros testimonios y constituye una ruptura respecto de cómo los hijos

perciben el pasado reciente y, por extensión, la militancia de los padres:

> Uno de los hijos de un desaparecido que después fue liberado, vio a Firmenich en la televisión y le dice al padre: "¿Pero vos militabas con este boludo?" Como reclamándole: "¿Sufriste por todo esto?" Al papá se le vino el mundo abajo. […] Los hijos les venían a plantear "Ustedes son unos boludos" (Patricia Bernardi y Darío Olmo, EAAF, 312).
> Y claro, después ves a Firmenich y decís tal vez no había nada que salvar (Roberto, 357).

Este viraje se complementa en los testimonios con críticas a la lucha armada. De algún modo, los relatos establecen una diferenciación entre objetivos de la militancia y métodos de lucha. Si los "ideales" de los padres –que, según el testimonio, se conocen más o menos– están fuera de discusión, las metodologías no: "Reivindicamos el proyecto. Los métodos son una cuestión aparte" (Campamento nacional de H.I.J.O.S., 170), "Un rifle contra miles de rifles nunca va a ganar" (Rodrigo, 309). Frente a una opción política que puede resumirse en la imprecisa fórmula "luchar por un mundo mejor", las armas aparecen más que como un medio, como una limitación respecto de la consecución de ese objetivo que habilita, además, por ejemplo, los planteamientos resumidos en la "teoría de los dos demonios". Diversos testimonios señalan que el acercamiento a H.I.J.O.S. es una más entre las estrategias de búsqueda desplegadas como hijos –similar a hablar con sobrevivientes o entrevistarse con el EAAF–, pero no se lo percibe siempre como una acción política explícita. Es necesario recordar que los relatos de los hijos que se editan en *Ni el flaco perdón de Dios* son recogidos en 1995 y 1996, el momento inicial de formación de la red H.I.J.O.S.:

> No tengo nada claro respecto de los ideales de mis padres. Estoy de acuerdo con aquello por lo que ellos luchaban, en los métodos no sé […], creo que se equivocaron en algunas cosas y yo no volvería a hacer lo mismo. Es cierto que después de todo

> lo que pasó, de todo lo que viví, no quiero saber absolutamente nada de política (Patricia, 186-187).
>
> Mi papá está desaparecido […]. Hace poco soñé con él […]. Y él me decía: "No, no, andá atrás de esa bandera" y yo decía no, no, yo no quiero ir atrás de ninguna bandera, porque esto no pasa por lo político, quiero estar con vos y él como que me decía no, tenés que ir atrás de esa bandera y yo decía no, quiero estar con vos, nada más (Victoria, 65).

Muchos de los relatos de los hijos permiten percibir su conciencia acerca de las tensiones entre la búsqueda personal de la propia historia y los riesgos de una identificación acrítica con las acciones políticas de los padres. Incluso, en aquellos testimonios que no niegan la matriz política de la red en formación, se recobra el miedo de las familias por la militancia presente de los nietos/sobrinos/hijos y se la contextualiza en el entramado discursivo de los 90 en tanto, para muchos, estos hijos son "pichones de subversivos": "Mi abuelo ahora teme que yo me reúna con este grupo de H.I.J.O.S. La idea es que puede pasar cualquier cosa en cualquier momento" (Virginia, 275); "Tenemos que cuidarnos porque estamos en la mira de los fachos y de los no tan fachos" (Campamento nacional de H.I.J.O.S., 169). Esos temores que vienen desde las familias –y que como señalé causan en algunas de ellas el silencio y el ocultamiento de las historias de los padres– cobran densidad en el contexto de una trama social en la que la impunidad judicial por la violencia de Estado es colectivamente aceptada. Si en algunos testimonios se relatan las amenazas, extorsiones y persecuciones sufridas por los familiares después de la desaparición de los militantes, esas amenazas y persecuciones perviven en el presente en el que los hijos se agrupan. En este sentido, es significativo el testimonio de "P." (279-282), integrante de H.I.J.O.S., incluido en el libro, en tanto permite un acercamiento al "clima" en el que los hijos comienzan a organizarse. "P." relata cómo, después de una reunión de H.I.J.O.S., es abordada en la calle por un hombre que simula ser un turista perdido y que termina amenazándola:

> Hablando un castellano perfecto dijo: "Mirá, pendeja, vos y todos los faloperos de mierda que están con vos van a caer todos en cana" […]. El tipo paró un taxi. Abrió la puerta y "ya vas a saber de mí, te voy a llamar". Se agachó y por la ventanilla le ordenó al tachero: "Llevala a tal calle, esquina con tal calle". Justo donde es mi casa (280).

Otros testimonios narran experiencias similares: "Había sucedido lo que todos pensábamos que alguna vez nos iba a pasar. Y no es que no hubiera sucedido antes. En Mar del Plata a dos chicos los habían amenazado por carta y a una chica de La Plata por teléfono" (Lucía, 281). También Raquel y Mariano relatan cómo un exrepresor del campo en el que su madre estuvo secuestrada les cuenta en un café cuánto la quería mientras desliza datos concretos sobre sus vidas pasadas y presentes (392-398). De algún modo, en los relatos de los hijos conviven la narración de los temores familiares por su participación en H.I.J.O.S. –que a veces son percibidos como exagerados– y la presencia tangible de una red de "servicios" (281) que los vigilan amparados por un entramado político y judicial en el que siguen activos. "¿De dónde viene este sentimiento de perpetuidad?" (165) se pregunta Federico. Darío Olmo del EAAF parece responderle varias páginas más adelante: la presencia en los medios de exdirigentes guerrilleros que legitiman las versiones hegemónicas instaladas por los militares; los represores que circulan impunes por la ciudad y por los canales de televisión; los arrepentidos que formulan versiones que ya no los comprometen, pero que funcionan como advertencias: "en este país si jodés, desaparecés" (313); el sostenimiento de la figura del "desaparecido" con su siniestra carga de sentido que posterga el duelo y termina siendo "una victoria semántica, estratégica, de los milicos" (314). En este panorama, para los hijos, la única salida es trabajar colectivamente en la recreación de una memoria histórica que permita saber "qué nos pasó, cómo nos pasó y por qué nos pasó" (Federico, 165). Pero esa reconstrucción sólo es posible a través de la asunción de responsabilidades colectivas respecto del pasado reciente: "No pedimos que la sociedad se haga cargo de

nuestro dolor, sino que reconozca el terrorismo de Estado" (Josefina, 321). Con ese objetivo nace H.I.J.O.S.

3.2. Testimonios de hijos de obreros desaparecidos: Hijos del sur

Silvia reflexiona y se pregunta en uno de los testimonios de *Ni el flaco perdón de Dios:*

> Lo llamativo es que quienes participan en H.I.J.O.S. son hijos de estudiantes o militantes de organizaciones y muy pocos son hijos de obreros. ¿Qué pasó con esos chicos que el padre era el delegado de la fábrica y que su mujer no era la compañera sino la esposa? Es otra realidad social [...]. Esos chicos a lo mejor tienen otra visión que la nuestra sobre la desaparición. La nuestra es más intelectual (136).

Deberán pasar casi veinte años para que un libro presente un conjunto de testimonios de hijos de obreros desaparecidos que permita un acercamiento a algunas respuestas para la pregunta que Silvia formula en 1995: ese libro es *Hijos del sur. Testimonios de hijos de detenidos-desaparecidos de Quilmes* (2014) de Noemí Ciollaro. (6)

El libro de Ciollaro reúne 13 testimonios recogidos entre abril de 2011 y enero de 2013. Casi todos los relatos están marcados por dos cuestiones: la militancia sindical de los padres desaparecidos y la exaltación del kirchnerismo como gobierno que comienza un camino reparatorio en materia de Derechos Humanos. (7) Antes de los testimonios –que se ordenan cronológicamente según la fecha de la entrevista– se incluyen dos paratextos: una "Presentación" a cargo de Francisco "Barba" Gutiérrez y Lila Mannuwal y un "Prólogo" de Noemí Ciollaro. (8) En la "Presentación", los autores establecen una demarcación geográfica entre ciudad de Buenos Aires y conurbano bonaerense que se proyecta en una doble temporalidad democrática: antes y después del kirchnerismo. Si antes del 2003 los

Derechos Humanos y las leyes reparatorias no cruzaban "la General Paz", a partir del arribo de Néstor Kirchner a la presidencia de la Nación los Derechos Humanos se vuelven una política de Estado para todos y todas (9). En ese contexto, destacan la función de la intendencia de Quilmes –que el libro, como es evidente, viene a certificar– también a partir del 2003: "comenzaron a abrirse las fronteras y, revolviendo cielo y tierra, se inició el rescate de datos e información […]. Así comenzó a tejerse una red poderosa a través de la que se va completando la memoria y el reconocimiento sobre nuestros desaparecidos y sus familias" (10). De algún modo, el breve "Prólogo" de Ciollaro va en la misma dirección que el texto de Gutiérrez y Mannuwal. Ciollaro contextualiza a los militantes quilmeños de los 70: crecidos en el marco de diversas dictaduras, atravesados por las luchas de la "resistencia peronista" e influenciados por las "revoluciones antiimperialistas" son, primero, objeto de la violencia que contra ellos ejerce la Triple A durante el gobierno de Isabel Perón y, más tarde, de la represión de la dictadura. Los hijos de esos militantes que crecieron rodeados por el silencio y, casi siempre, en contextos de extrema pobreza y marginación recién en "los últimos años" conocieron su historia, saber que, para Ciollaro, los impulsa "desde 2003" (13) a seguir los pasos paternos e integrarse en la militancia en diversos organismos. Como he indicado en el primer capítulo, en los gobiernos de Néstor Kirchner y Cristina Fernández, efectivamente, se produjo una transformación en el área de Derechos Humanos a través de políticas públicas –algunas de gran relevancia como la derogación de las leyes de impunidad que posibilitó el juicio y castigo de cientos de militares– y de otras medidas de carácter más bien simbólico y discursivo. Si bien los paratextos de *Hijos del sur* parecen propiciar una lectura políticamente direccionada para intervenir en ese entramado simbólico, no me centro en ese aspecto ya que, principalmente, me interesa pensar los testimonios de hijos más que como "prueba de verdad" del éxito de la reconfiguración de la memoria pública hecha por el kirchnerismo, para recuperar en ellos problemáticas que no aparecen con igual nitidez en los relatos de *Ni el flaco perdón de Dios*.

La extracción social de la mayoría de los testimoniantes –hijos de obreros en distintos rubros, militantes casi todo ellos de Montoneros y con actividad gremial– determina derivas vitales y preocupaciones diversas de las de la mayor parte de los hijos que testimonian en el libro de Gelman y La Madrid. Una circunstancia se repite en varios testimonios: luego de la desaparición del padre, la madre ama de casa, de repente, se queda sola al cuidado de los hijos: sin sueldo, sin trabajo, sin marido, la lógica familiar se descalabra. En diversos testimonios los hijos recuerdan cómo debieron abandonar la escuela luego de la desaparición del padre para quedarse en la casa mientras la madre salía a trabajar porque no había quién los llevara a la escuela o quién cuidara de los hermanitos menores. Detengámonos en el testimonio de Nilda Espinoza:

> Yo tuve que dejar el colegio en cuarto o quinto grado, después de que se llevaron a mi papá, y cuando volvimos a arrancar estábamos mal, habíamos estado encerradas, solas mientras mamá trabajaba. Cuando cumplí los 12, mi abuela consiguió un trabajo en casa de familia para mí […] así que no terminé el colegio, eso lo hice recién de grande, ya tenía mi marido y terminé el primario (20-21).

Entre la explotación infantil y la judicialización, varios de estos hijos no sólo sufren la desaparición de uno o ambos padres sino que además son excluidos del sistema escolar y precipitados, en el mejor de los casos, en el ámbito laboral siendo aún niños. (9) En ese sentido, en ámbitos de socialización con características distintas a las de las grandes ciudades, la presencia de los vecinos en los testimonios aparece recuperada de un modo más preciso que en los relatos de *Ni el flaco perdón de Dios*: componiendo tramas de solidaridad o como reproductores de la discriminación y de la vigilancia, el recuerdo sobre los vecinos vuelve en casi todos los testimonios de *Hijos del sur*.

Nilda Espinoza no sólo narra cómo debieron abandonar la escuela y permanecer en la casa mientras la madre salía a trabajar,

también recuerda cómo, cuatro meses después de la desaparición del padre, los mismos vecinos que presencian el operativo en el que se llevan al papá y se niegan a declarar, denuncian a su madre:

> [U]na madrugada llegó un colectivo escolar a la puerta de casa y bajaron de golpe un montón de policías, de tipos de civil, nos cargaron a todas en el micro y nos llevaron. Primero estuvimos en la comisaría de Ezpeleta […] y de ahí […], a un juzgado de menores. Nos dijeron que los vecinos denunciaron que estábamos solas, que mi mamá no tenía marido y que así no podía tenernos (21).

Las cinco nenas crecen marcadas por un estigma social que atraviesa la comunidad de pertenencia: "nos rechazaban todos en el barrio porque éramos las hijas del montonero" (19). El relato de Espinoza registra también un cambio de época respecto de la percepción social de los militantes desaparecidos que liga con la utilización política del tema: "y ahora todos se quieren reivindicar, dicen: '¡ay, es hija de desaparecidos!'. Algunos te quieren usar ahora" (23). En el testimonio de María Laura Rolón se presenta otra dimensión: la familia –mamá y cuatro hijos– luego de la desaparición del padre debe abandonar Quilmes y trasladarse a otro lugar en el que la madre encuentra trabajo:

> Al tiempo, se había hecho un poco amiga de una vecina que se ponía ruleros y nos visitaba siempre. En esos días, otros milicos fueron a lo de mi abuela materna y le dijeron que los llevara al lugar donde estaba papá, pero a mi papá ya lo habían secuestrado y seguía desaparecido; la golpearon mucho y los llevó a Tigre para que vieran que no estaba con nosotros. Cuando llegaron y no encontraron a papá, se querían llevar a una de mis hermanas y apareció esa vecina que se había hecho amiga de mamá, vestida de militar, y les dijo que era del Ejército, que estaban investigando y que nosotros no teníamos nada que ver […]. Era milica y se hacía la amiga para vigilarnos (27-28).

Al desarraigo de la comunidad de pertenencia se suma no sólo la persecución al grupo familiar sino también la sensación tangible de que existe toda una red de múltiples complicidades puesta al servicio de la vigilancia y el control de la familia del desaparecido. Pero también algún testimonio, como el de Víctor Taboada, consigna la solidaridad del entorno como una de las cosas que le permitieron tener, a pesar de todo, una "vida bastante normal": "A la vuelta de mi casa vivían los Carballo, la familia de Celeste Carballo que nos ayudó y nos apoyó mucho, una de las tantas que fueron solidarias y que me hicieron más linda y más fácil la infancia" (68). Los relatos se detienen en esta cuestión y se puede ver en ellos cómo cada hijo –los testimoniantes, pero además sus hermanos cuyas experiencias también se recuperan en los relatos– despliegan estrategias distintas. En general, los testimoniantes provienen de familias numerosas y en los relatos se marca una diferencia respecto de los modos en que los hijos mayores –más grandes al momento de la desaparición de los padres y que tienen recuerdos propios de la situación– eligen, en general, el silencio: callar y seguir viviendo como mejor se pueda en ese contexto. Son los menores –los que eran muy pequeños en el momento de la desaparición– los que testimonian, buscan rearmar la historia de militancia y desaparición de los padres, y reconstruir las relaciones comunitarias que los ayudaron, o no, a sobrellevar la desaparición.

A diferencia de los testimonios de *Ni el flaco perdón de Dios*, *Hijos del sur*, en general, no recoge discusiones acerca del sentido de ciertos términos como "desaparecido", ni la construcción de una cartografía respecto de los organismos de Derechos Humanos o reflexiones sobre cómo intervenir en la formación de una memoria pública de la dictadura. Por el contrario, las narraciones evocan la desaparición como el punto de quiebre de una biografía en el que la existencia completa del hijo se transforma en una carrera de obstáculos que cada uno gestiona como puede: "Mi vida es como la Odisea: una vida llena de pruebas" (72) señala María Ramírez. Los testimonios de Ramírez y de Carlos Baglietto permiten entrever la vida de dos hijos que, por diversos motivos, terminaron judicializados luego de la desaparición de los padres. Después del

apresamiento del padre y el asesinato de la madre, María Ramírez y sus dos hermanos son llevados al Juzgado de Menores de Lomas de Zamora a cargo de la jueza Marta Delia Pons quien decide no restituirlos a sus familiares biológicos sino enviarlos como NN al hogar Casa de Belén. (10) La jueza Pons intervino en varios casos que terminaron en la apropiación de hijos de militantes. En 1978, les dijo a algunas Abuelas de Plaza de Mayo que llegaron a su despacho buscando nietos desaparecidos:

> Yo, personalmente, estoy convencida de que sus hijos eran terroristas. Para mí, terroristas es sinónimo de asesinos. Y a los asesinos yo no pienso devolverles los hijos porque no sería justo hacerlo, porque no sabrían criarlos y porque no tienen derecho, tampoco, a criarlos […], tengo en este momento entre manos el caso de los chicos de Julio Ramírez. Ramírez es un criminal, un terrorista confeso. El Poder Ejecutivo le ha permitido trasladarse a Suecia y desde allí ha solicitado la tenencia de esos pobres niños. Yo jamás se la concederé. Y así como no estoy dispuesta a pronunciarme en favor de la devolución de los niños de ese individuo tampoco me voy a pronunciar por la devolución a ustedes de ninguno de sus nietos […], es ilógico que se vaya a perturbar a esas criaturas. Están en manos de familias decentes que sabrán educarlos como no supieron ustedes educar a sus hijos. Señoras, sólo sobre mi cadáver van a obtener la tenencia de esos niños (130). (11)

Empleados del juzgado testimonian años más tarde cómo fue el caso de los hermanos Ramírez: cuando llegaron al juzgado, Pons rompió sus documentos de identificación y los entregó al hogar Casa Belén: “Son hijos de un paraguayo montonero que desafió la Constitución Nacional y no merece recuperarlos”. Al llegar a Casa de Belén, los hermanos vuelven a ser bautizados, esta vez con el apellido Maciel. María Ramírez narra en su testimonio sus vivencias entre 1977 y 1983 cuando su padre, ya liberado y radicado en Suecia, logra finalmente encontrarlos a través de las gestiones que realiza Emilio Mignone del CELS.

El testimonio de Ramírez relata algo que no aparece en los testimonios de los hijos recogidos en *Ni el flaco perdón de Dios,* aunque sí es mencionado en las entrevistas a Estela de Carlotto y a Luisa Abdala: el abuso sexual de niñas apropiadas. Desde los siete años, María Ramírez es violada por Manuel Maciel, su hijo y los militares que visitan el hogar cada noche: "Nos decían: 'no queremos que salgan como sus padres criminales, borrachos y prostitutas" (73). (12) María logra escaparse y acude al cura de la parroquia: "Pedí ayuda al cura de Banfield y él me entregó a Manuel y Dominga" (73). Despojada de su identidad, excluida del ámbito de la familia, violentada física y mentalmente, María Ramírez, a través de su testimonio, vuelve palpable la asociación entre militares y sectores del poder judicial y de la iglesia en las tareas represivas y de disciplinamiento social. Ramírez no es la única en recuperar en su testimonio esa ruptura en la subjetividad que, paradójicamente, se da en relatos que, a pesar de todo, dicen, indagan, reconstruyen, señalan responsabilidades y desmontan el entramado de la violencia: "Silencio, silencio, silencio. […] [C]on nosotros lograron el objetivo, quebrarnos, ¿no?" (Claudio Rolón, 36); "Barba me contó, pero yo tengo un problema, no recuerdo…" (Soledad Rappaport, 86); "Todo esto lo hacían para rompernos para siempre" (María Ramírez, 73).

Por su parte, el testimonio de Carlos Baglietto permite acercarnos a una historia de vida que, a pesar de la judicialización, tiene matices distintos de la de los hermanos Ramírez. Luego del asesinato de sus padres en 1975 por la Triple A, Baglietto queda a cargo de una tía con la que se lleva mal: se escapa, lo tienen diversas familias en guarda, pasa por un Instituto de Menores, vive en la calle, es detenido por meses en una comisaría… Baglietto considera como un punto de quiebre el momento en que lo "encuentran" integrantes de Familiares y de la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos que comienzan una búsqueda de hijos de desaparecidos judicializados: "Ellos fueron en gran parte quienes me salvaron" (54). Así se integra, aproximadamente en 1985, a un "Taller de amistad" que reunía a hijos de desaparecidos en los que hacían talleres de identidad, viajes y otras actividades. Baglietto recuerda esa experiencia:

> Cuando entré al grupo de HIJOS del taller, obviamente con los que más onda tuve fue con los que andaban como yo, a los otros los veíamos como los giles, vivían con la abuela u otra familia […]. Los que habíamos pasado por institutos de menores éramos seis o siete, pero la mayoría eran pibes que vivían con tíos, abuelos u otro familiar (54).

De algún modo, el relato de Baglietto en el que distingue "distintos tipos de hijos" entra en consonancia con la pregunta que se hace Silvia en *Ni el flaco perdón de Dios*. Hijos de militantes estudiantiles y profesionales e hijos de obreros y sindicalistas comparten el trauma de la desaparición de los padres, pero no siempre comparten los modos en que tramitan esa pérdida, ni sus lecturas políticas y colectivas sobre el tema, ni la percepción de lo que les pasa en las instituciones a las que acuden o de las que quedan excluidos, ni la necesidad de continuar o discutir la "lucha" de los padres, ni las experiencias en la cartografía urbana. En la mirada de Baglietto, la diferencia la traza el tener o no una familia 'que se haga cargo' a partir de la desaparición de los progenitores. Pero también en su relato, la ausencia de familiares que puedan funcionar como malla de contención para el hijo aparece sustituida por otros actores. Por un lado, como señalé, las agrupaciones de familiares de desaparecidos, por otro lado, el cura Luis Farinello.

Para pensar las implicancias de esta presencia en el testimonio de Baglietto hay que revisar las funciones de la Iglesia Católica durante los 60/70 y las tensiones que la atraviesan. Como señalan Marcos Novaro y Vicente Palermo en *La dictadura militar (1976-1983)* (2003), a partir de los años 30 se difunde en los cuarteles argentinos una concepción integrista que postula que el Ejército Argentino es la mejor amalgama entre el espíritu nacionalista y el catolicismo militante, esto da lugar al nacionalismo católico: el integrismo católico identifica esa fe como la ideología nacional y, por lo tanto, postula una alianza permanente entre religión y patria que se reactiva en la década del 70. Para las Fuerzas Armadas Argentinas, la lucha es entre el mundo occidental cristiano y el comunismo que avanza cultural, política y militarmente en los 60 y

70 sobre los países del tercer mundo. Frente a esto, la única opción es "la alianza entre el sable y la cruz que le haría frente en una lucha integral para hacer posible una sociedad 'sana'" (93). Pero además de esta mirada que se liga con la doctrina contrainsurgente militar en su versión argentina, hay que tener en cuenta la "depuración" que la jerarquía de la Iglesia Católica opera en los 70 hacia dentro de sus propias filas. Como sostiene Gustavo Morello en "El Concilio Vaticano II y la radicalización de los católicos" (2007), a partir del Concilio Vaticano II (1962-65), la difusión de la encíclica papal *Populorum progressio* (1967) y del documento episcopal *Manifiesto de los obispos del Tercer Mundo* (1967), amplios sectores del catolicismo abandonan el integrismo y se acercan a lo que se denomina "catolicismo posconciliar" preocupado por traducir el evangelio a la realidad política y social del país a partir de una reformulación de la identidad y la misión cristianas. En la Iglesia argentina surge una tensión entre esos sectores reformistas legitimados por la nueva doctrina que impulsa el Vaticano y las jerarquías integristas que bloquean las acciones de los reformistas. Señala Morello: "La Iglesia emergía del Concilio asumiendo el potencial revolucionario que le habían asignado el Che Guevara y Fidel Castro, convertida en vanguardia al reivindicar la conveniencia del progreso social y el cuestionamiento a las injusticias sociales del sistema capitalista" (115). De este modo, la teología conciliar transforma la figura de los sacerdotes que comienzan, por un lado, a interactuar con obreros y pobladores urbanos marginalizados y, por otro, a agruparse entre sí para exigir a los obispos la conversión a lo estipulado en el Concilio. En Argentina, los curas renovadores se organizan en el Movimiento de Sacerdotes del Tercer Mundo (MSTM) que se inicia en 1968 con la concurrencia de 534 clérigos. Es a través de los sacerdotes que los jóvenes comienzan a misionar en los barrios como una forma de militancia. Morello señala que, en base a la afirmación conciliar de la iglesia como "Pueblo de Dios", muchos sacerdotes se peronizaron: "si el pueblo en Argentina es peronista, la Iglesia debía hacerse peronista" (117). La radicalización teológica fue paralela a la militarización política y deriva en la legitimación, en amplios sectores cristianos, de la violencia en la

lucha contra la injusticia en tanto única herramienta eficaz para la sustitución del sistema capitalista por el socialista. (13) Para Novaro y Palermo, las rebeliones que el clero y los seminaristas protagonizan en algunos obispados, el acercamiento de la juventud de Acción Católica al peronismo, el marxismo y el socialismo junto con las fracturas dentro del Episcopado contribuyeron al debilitamiento de la hegemonía de los sectores integristas de la jerarquía católica. De ese entramado de circunstancias sale la idea de que la Iglesia argentina está amenazada por ideologías extrañas al ser nacional y que debía reunificarse en torno a sus certidumbres básicas: "aquellas que, como sucedía en el caso de las Fuerzas Armadas, le arrogaban un rol de baluarte de la identidad argentina y reserva moral de Occidente" (96). A principios de los 70, la jerarquía integrista comenzará a "depurar" sus propias filas y a colaborar activamente con la represión. En *Ni el flaco perdón de Dios*, Gelman y La Madrid incluyen el texto "La iglesia católica a la ofensiva" de Ana María Ezcurra (IDEAS), quien señala: "cuando algunos curas fueron secuestrados fuimos a ver al cardenal Primatesta, al provincial de los jesuitas, a otros miembros de la jerarquía eclesiástica, para resguardar la vida de esos sacerdotes. No hicieron nada. Era una actitud deliberada" (191). (14) El respaldo de la jerarquía católica en la lucha "antisubversiva" encontró una importante implementación en los cuarteles y centros clandestinos de detención a través de las vicarías castrenses que acompañaron el avance de la doctrina de seguridad nacional, ayudaron a mantener alta "la moral de la tropa" y asistieron de diversos modos en los interrogatorios y torturas a los detenidos. (15)

En los relatos de *Hijos del sur,* "el cura de Banfield" del testimonio de María Ramírez permite entrever las vinculaciones de la Iglesia con la dictadura, pero, en el libro hay también una recuperación de la matriz cristiana popular que no aparece con tanta nitidez en *Ni el flaco perdón de Dios*. En el libro de Juan Gelman y Mara La Madrid –exceptuando el artículo de Ezcurra–, la Iglesia Católica y sus representantes son mencionados casi siempre como fuentes jerárquicas a las que acuden los padres en busca de información sobre los hijos desaparecidos o como directivos de

establecimientos educativos a los que asisten los nietos y que tienen posiciones ambivalentes al respecto. En *Hijos del sur*, en cambio, diversos testimonios dejan entrever la cercanía de las familias con distintas organizaciones religiosas que operan en los barrios y que, muchas veces, resultan más confiables que otras instituciones del Estado. Mientras en los relatos de *Ni el flaco perdón de Dios* se mencionan visitas de los familiares a jueces, despachos, presentaciones de *habeas corpus*, en suma, una serie de iniciativas que intentan mover ciertos resortes legales en los que todavía se confía, en los relatos de *Hijos del sur* aparece, mayoritariamente, la concurrencia de las esposas a la comisaría como institución de cercanía barrial para hacer la denuncia por el secuestro, denuncia que, directamente, no es tomada o es descartada con excusas inverosímiles: "Mi mamá fue a hacer la denuncia a la comisaría y, a los pocos días cuando volvió a preguntar si había alguna novedad, le dijeron que todos los papeles con la denuncia de ella se habían prendido fuego y no se la tomaron de nuevo" (María Laura Rolón, 27).

En diversos testimonios de *Hijos del sur* se resalta la ayuda proporcionada por el obispo de Quilmes, Jorge Novak quien, durante la dictadura, codirige el Movimiento Ecuménico por los Derechos Humanos (MEDH). (16) Por ejemplo, en el testimonio de Nilda Espinoza se señala que, ante la imposibilidad de radicar la denuncia en la comisaría, la madre, por recomendación de "unas monjitas" (21) denuncia la desaparición del esposo ante el MEDH. Espinoza señala además que, llegado el momento de declarar ante la CONADEP, la madre brinda un testimonio parcial sobre la desaparición del esposo y las persecuciones sufridas luego por ella y sus hijas. Así, se muestra otra vez la falta de confianza en las instituciones del Estado. En los testimonios aparecen menciones a curas tercermundistas (María Laura Rolón, 28), al padre Carlos Mugica (Víctor Taboada, 66) y a diversas agrupaciones cristianas (Nilda Espinoza, 23). Por su parte, el testimonio de Carlos Baglietto está atravesado, como dije, por la presencia del cura Luis Farinello, integrante del MSTM: en su parroquia se habían conocido sus padres; allí su madre es catequista; Farinello le cuenta, años

después, parte de su historia; en la parroquia bautiza a su primera hija; y allí Farinello le presenta en 1995 a varios integrantes de la agrupación H.I.J.O.S. donde comienza a militar desde ese año. La de Farinello es para Baglietto una presencia que le permite organizar su vida más allá de la desaparición y de la judicialización en tanto liga el pasado de los padres con su presente de hijo que busca saber y reencontrar su lugar frente al abandono familiar.

Los testimonios recogidos en *Ni el flaco perdón de Dios* y en *Hijos del sur* permiten acercarse desde diversas perspectivas a la experiencia de la desaparición y a las estrategias que los hijos despliegan para narrarla. La diversidad de voces, las discusiones con otros actores del campo de los Derechos Humanos, la recuperación de los contextos social, comunitario y político en los que estos hijos crecen son algunas de las zonas más relevantes en ambos libros. Como he señalado, el libro de Gelman y La Madrid y el de Ciollaro, de algún modo, están atravesados en el armado y en la disposición de los testimonios por la perspectiva de los "sobrevivientes" que los compilan. En 2013, Tatiana Sfiligoy –la primera nieta recuperada por Abuelas de Plaza de Mayo– y el periodista uruguayo Danilo Albín presentan *En el nombre de sus sueños. 12 historias de vida de hijos de desaparecidos*, el primer libro que recoge testimonios de hijos compilado desde la perspectiva de una nieta restituida.

3.3. Hablar por ellos: En el nombre de sus sueños

En el nombre de sus sueños, de Tatiana Sfiligoy y Darío Albín se organiza a partir de la reescritura de doce testimonios de hijos de militantes desaparecidos. Cada capítulo lleva por título el nombre de uno de esos hijos y se estructura siempre del mismo modo: un epígrafe y dos grandes secciones tituladas "Acto primero" y "Acto segundo" que, a su vez, están divididas por subtítulos. (17) En el libro, los testimonios –que se incluyen como citas textuales en cada capítulo– quedan subsumidos en una voz enunciativa que los repone y los enmarca en el contexto de la dictadura que los autores caracterizan a partir de discursos oficiales, materiales de archivo y

entrevistas periodísticas del período. De algún modo, los testimonios de los hijos vienen a confirmar y a ejemplificar la descripción de ese contexto dictatorial.

Si uno de los rasgos más destacables de *Ni el flaco perdón de Dios* es su carácter polifónico que funda una matriz polémica al pensar el pasado militante de los padres y el modo de entender la desaparición, la violencia de Estado y el presente de los hijos, por el contrario, *En el nombre de sus sueños* renuncia a cualquier tipo de análisis crítico acerca de la militancia paterna, nunca puesta en tensión en el plano narrativo. La lectura del libro de Sfiligoy y Albín permite entrever un conjunto de presupuestos que sostienen la narración: capítulo tras capítulo, la voz narrativa describe a esos padres militantes como "revolucionarios", "soñadores", signados por un "destino" y, luego de la desaparición, como "víctimas" del régimen militar. Complementariamente, los represores son "monstruos", "perversos", "asesinos". En este sentido, si se reconstruyen minuciosamente las acciones y discursos de la dictadura que van contextualizando y explicando los secuestros, las torturas, las desapariciones, los entierros como NN o las apropiaciones, por el contrario, no se reconfigura, no se explica, no se expone en su complejidad la militancia paterna: los militantes –salvo raras excepciones– no son narrados a través de sus acciones políticas o de sus manifestaciones discursivas sino que se los homogeneiza bajo la fórmula "revolucionarios que sueñan con un mundo más justo" y se desplaza la narración al plano de la cotidianeidad: los padres son contados a través de la recuperación de detalles de su día a día. En este sentido, en el breve "Prólogo" que inicia el libro, Tatiana Sfiligoy señala su voluntad de "desmitificar" la figura de los desaparecidos a través de una narración que logre humanizarlos y subjetivarlos: "alegres, vitales, optimistas, ningunos 'perejiles'. Militantes de cuerpo y alma, con agallas y sobre todo jóvenes, muy jóvenes" (7). Pero, paradójicamente, esa "desmitificación" deviene en una mirada idealizada y romántica de la militancia revolucionaria:

> Casi dos metros de altura, casi dos metros de dignidad. Sus primeras caricias a la palabra revolución habían llegado a finales de los 60. […] [S]e conocieron durante las protestas estudiantiles que […] terminaban con una lluvia de gases lacrimógenos. Tardes de carreras por los largos pasillos universitarios. Paradas rápidas para besarse, intercambiar abrazos y seguir corriendo. Las lágrimas empañaban los ojos, y volverían a empañarlos, para bien o para mal, demasiadas veces […]. [E]staban firmemente convencidos de que el sistema imperante, ese mismo que coartaba los derechos de quienes no confiasen en sus supuestas bondades, no les dejaba otra alternativa que recorrer la vía de las armas (36-37).

Como modo de poner en discusión la "teoría de los dos demonios", el texto reafirma la histórica caracterización de los militantes políticos como "víctimas" lo cual obliga a una recuperación más bien superficial y estereotipada de esa militancia. De este modo, *En el nombre de sus sueños* hace una doble operación: por un lado, desmitifica el carácter heroico de los militantes a través de una recuperación de su cotidianeidad y del entramado de la vida familiar que sirve como contexto para el testimonio del hijo, pero, por otro lado, se los presenta como "víctimas" de las que, en general, se borra la especificidad de su militancia política:

> No importaba si la víctima militaba en algún grupo de izquierda. Era joven. Tal vez tenía amiguitos zurdos, o tal vez tenía pensado participar en una huelga universitaria, o tal vez creía en otro modelo de cristianismo y renegaba del Santo Padre que bendecía a los torturadores, o tal vez escuchaba música apátrida o tal vez se aburría y pensaba cómo sería vivir en el mismo país pero que en realidad fuese otro país... (43).

En este panorama, casi cualquier joven –tenga o no una militancia política activa– sólo por el hecho de serlo puede sufrir represión, persecución, encarcelamiento o desaparición: "Ellas, con sus panzas y sus ganas de ser mamás, también hacían peligrar el

orden social" (97). De este modo, Sfiligoy y Albín proyectan sobre el conjunto social la violencia del terrorismo de Estado que se encarniza, particularmente, con los jóvenes. Esa violencia se vuelve evidente en el texto a partir de los discursos, entrevistas y manifestaciones públicas de los represores que se recuperan en cada capítulo y que permiten un acercamiento al sustento discursivo de la represión y a la red de colaboraciones que arman, entre otros, los medios de comunicación.

Si, como indiqué, una de las estrategias discursivas de Sfiligoy y Albín para discutir la "teoría de los dos demonios" es presentar a los represores en su condición monstruosa y perversa para, por extensión, enfatizar la condición de víctimas de los padres desaparecidos, esa caracterización convive en el libro con otra estrategia discursiva que la vuelve contradictoria: la ridiculización de los represores: "Los propagandísticos combates entre peligrosos subversivos armados por el diablo soviético y heroicos soldados capaces de entrar a una casa, sorprender a los demonios con dos patas en su infierno-casa-guarida y enfrentarlos hasta la victoria, necesitaba que nadie más los viera ni preguntase si realmente eran tales" (174). El problema más evidente de *En el nombre de sus sueños* es que busca discutir ciertas concepciones sobre los 70, pero no lo hace desde una argumentación consistente sino a través de fórmulas y recursos estereotipados. Frente a la exhaustividad con la que se delinea la ideología que sustenta el régimen represivo, el borramiento de esa dimensión en el abordaje de la militancia es notorio y significativo en tanto termina en una identificación acrítica de los hijos respecto del pasado de los padres. La reticencia a formular cualquier clase de lectura crítica sobre la militancia paterna reviste un sesgo sacralizador respecto de un pasado que se concibe incuestionable en tanto cualquier crítica a ese pasado podría ser pensada como una traición a esos "sueños" en el nombre de los cuales el libro se enuncia. Este rasgo que atraviesa cada capítulo se proyecta también a la historia de la agrupación H.I.J.O.S., "la organización que lucha para que los asesinos de soñadores paguen por sus crímenes" (217), y que nace ante la necesidad "de difundir

el mensaje de quienes habían padecido el terrorismo de Estado" (116).

Con esta dinámica discursiva como eje, el libro termina por caer en contradicciones que se dan, justamente, por las caracterizaciones equívocas tanto de militantes y represores como de sus acciones. Detengámonos en un ejemplo. Un joven, que un par de años después será desaparecido, lleva al momento de su detención en 1974 panfletos en los que se recuerda el segundo aniversario de la "masacre de Trelew": "El archisúpermegadelito fue transportar propaganda política en un camión Ford 350" (58). A continuación, Sfiligoy y Albín dedican algo más de cuatro carillas a la narración de la "masacre de Trelew": el plan de fuga "de 110 presos políticos de las organizaciones armadas ERP, FAR y Montoneros" (60) de la cárcel de Trelew; la historia de seis de ellos que logran llegar al aeropuerto y abordar un avión "previamente secuestrado por un comando guerrillero [para] conquistar los aires en dirección al Chile gobernado por Salvador Allende" (60); la llegada tarde de otros 19 militantes que son detenidos, deponen las armas y dan una conferencia de prensa; su fusilamiento al que sólo sobreviven tres de ellos; los esfuerzos del gobierno del General Alejandro Lanusse para esconder el episodio: "El hecho conmocionó al país, pero la dictadura se esforzó por ocultar hasta el más mínimo detalle, decretando una feroz censura sobre el tema […]. La consigna era clara: todos, incluyendo el personal militar, debían olvidar lo ocurrido" (63-64). En primer lugar, si describir la acción militante de transportar propaganda política con la hipérbole "archisúpermegadelito" parece indicar una ironía que llama la atención sobre lo desproporcionada de la detención respecto del supuesto delito cometido, por el contrario, la descripción de las acciones de ocultamiento de la masacre llevadas a cabo por la dictadura de Lanusse parece poner en otro lugar la portación de los panfletos y volverla, efectivamente, una operación militante riesgosa y potente en términos políticos. En segundo lugar, se omite la referencia a que, para el momento de la detención del joven que porta los panfletos, quien gobierna ya no es Lanusse sino Juan Domingo Perón: esa imprecisión histórica que busca evitar un abordaje de las complejas discusiones que

atraviesan los diversos grupos de militantes en los 70 termina por achatar en *En el nombre de sus sueños* la reconstrucción general de la sociedad y de la militancia bajo el régimen represivo.

Si en *Ni el flaco perdón de Dios* Gelman y La Madrid más que demostrar intentan mostrar, en *En el nombre de sus sueños* Sfiligoy y Albín más bien parecen querer hacer lo contrario. La subordinación de los testimonios de los hijos a una voz narrativa que los enmarca y resalta lo que considera más relevante para entender esa historia, termina por construir un relato uniforme donde casi no hay lugar para el registro de disputas de sentido, de zonas grises respecto de la militancia paterna e, incluso, de las inflexiones personales de cada experiencia de pérdida o la exhibición de subjetividades diversas que recuerdan y reconstruyen el pasado. De algún modo, el libro de Sfiligoy y Albín se ajusta de manera bastante precisa a las críticas que Hugo Vezzetti formula erróneamente para el de Gelman y La Madrid. Como el título del libro de Sfiligoy y Albín lo adelanta, los hijos dicen por delegación, pero no dicen el trauma que portan, sino que son los continuadores de un "sueño" que nunca termina de definirse del todo. En *En el nombre de sus sueños*, entre los padres y los hijos "[l]os sueños sólo cambiaron de generación" (168).

3.4. Conclusiones

Los diecisiete años que median entre la publicación de *Ni el flaco perdón de Dios* e *Hijos del sur* son el tiempo también de un cambio radical respecto de las políticas públicas de la memoria. Entre las discusiones por las leyes de impunidad, las leyes reparatorias y las exhumaciones de los 90 y el impulso a los juicios contra genocidas durante el kirchnerismo, los testimonios de los hijos –además de indagar rasgos subjetivos sobre la experiencia traumática de la pérdida– dan cuenta de una diversidad de problemáticas de orden político y colectivo que los atraviesan.

Por un lado, en el caso del libro de Gelman y La Madrid, el contrapunto entre las voces de los hijos y otras voces delimita en los testimonios la posibilidad de apartarse de relatos prearmados que

llegan al hijo desde lo familiar, lo político y lo colectivo. Esto se vuelve evidente en el caso de las discusiones acerca de la lucha armada. En este sentido, el mayor trabajo de mediación sobre los testimonios que se hace en el libro de Sfiligoy y Albín opera en dirección inversa: la voz narrativa construye una versión de la historia y de la militancia que reproduce una mirada acrítica, romántica e idealizada de los 70 y no deja resquicios en el nivel textual para que las voces de los hijos cuyos testimonios se presentan puedan mostrar estrategias de revisión de ese pasado y de los relatos recibidos sobre él. En este sentido, los testimonios presentados por Ciollaro y por Gelman y La Madrid, en tanto transcriben los testimonios de los hijos, permiten entrever los procedimientos de construcción de la subjetividad en la narración de las experiencias traumáticas mientras que en el texto de Sfiligoy y Albín, que mayormente glosa los relatos, esa dimensión casi se diluye bajo una voz homogénea que explica, describe y pretende demostrar la validez de esa configuración del pasado que propone.

Por otro lado, los relatos intrafamiliares, los recuerdos de los sobrevivientes, la influencia de los relatos escolares, las lecturas y otras voces que llegan desde los medios de comunicación aparecen en los testimonios como herramientas que los hijos usan para acercarse a una versión posible sobre la vida y la militancia de los padres desaparecidos. Asimismo, la presencia de otras instituciones como el Equipo Argentino de Antropología Forense provee una fuente de saber sobre el pasado que queda por fuera, en principio, de ciertas disputas que organizan el campo de las agrupaciones de Derechos Humanos. Igualmente, la posibilidad de acceder a testimonios de hijos que proceden de diversas clases sociales permite advertir diferencias significativas respecto de las funciones que cada uno le otorga a los vecinos, a la iglesia o a instituciones del Estado respecto de la desaparición de los padres y las redes de contención posibles para los hijos y sus familias en los años posteriores.

Por último, *Ni el flaco perdón de Dios* permite un acercamiento a un conjunto de discusiones acerca de los modos de estructuración de la memoria social operada desde el Estado mientras que, por el

contrario, los textos de Ciollaro y Sfiligoy y Albín acompañan y, en mayor o menor medida, celebran las transformaciones en materia de Derechos Humanos que se producen durante los gobiernos de Néstor Kirchner y Cristina Fernández. De algún modo, estos textos –aun en sus diferencias en el tratamiento de los temas– participan del entramado discursivo que reconfigura la memoria colectiva de la dictadura desde el Estado, por el contrario, el libro de Gelman y La Madrid funciona en términos polémicos respecto de las operaciones de construcción del pasado reciente que se impulsan desde el Estado durante el menemismo.

1. 1- Juan Gelman, "Carla al nieto/nieta" en Carlos Liscano, *Ejercicio de impunidad. El caso Gelman* (2009).

2. 2- En el libro, los hijos aparecen identificados solamente con sus nombres de pila en textos que tienen el formato de un relato individual y, otras veces, de un diálogo entre varios. No se explica el porqué de la exclusión del apellido, aunque posiblemente se deba a dos cuestiones: por un lado, la minoría de edad de la mayor parte de los hijos y, por otro, podría funcionar como una suerte de "dispositivo de seguridad" ya que, por esos años y como varios testimonios lo indican, los hijos que comienzan a agruparse reciben amenazas. El resto de los textos aparecen identificados con nombre, apellido e institución de pertenencia y/o profesión de sus emisores. Mara La Madrid señala que ellos no buscaron a los hijos, sino que la condición era que aquellos que quisieran participar se contactaran con ellos para tener una entrevista. Sobre la marcha, a Gelman se le ocurre contextualizar esos relatos con entrevistas a otras personas (Yuste, 2017).

3. 3- En el libro se incluye también el testimonio de Roberto (349-359), alumno durante la dictadura y preceptor en los 90 del Colegio Carlos Pellegrini (UBA). En su relato, Roberto cuenta cómo operaba la SIDE dentro de la escuela y el modo en que funcionaban la represión y las persecuciones en el establecimiento. Para un estudio sobre esto mismo en el Colegio Nacional de Buenos Aires para el período 1971-1986, cfr. Santiago Garaño y Werner Pertot, *La otra Juvenilia* (2002).

4. 4- Son mencionados, por ejemplo, los libros *Soldados de Perón* (1981) de Richard Gillespie, *Montoneros, la soberbia armada* (1984) de Pablo Giussani y *Montoneros, final de cuentas* (1988) de Juan Gasparini, entre otros.

5. 5- El Equipo Argentino de Antropología Forense (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 identificar los cuerpos de los desaparecidos enterrados en fosas comunes como NN. La reconocida labor del EAAF permitió restituirles su identidad a cientos de desaparecidos durante la dictadura cívico-militar argentina. Para una historia de los primeros años del EAAF cfr. Mauricio Cohen Salama, *Tumbas anónimas. Informe sobre la identificación de restos de víctimas de la represión ilegal* (1992). Para la historia detallada de la entidad cfr. https://eaaf.org

6. 6- Noemí Ciollaro es periodista. En los 70 militó junto con su compañero y padre de sus hijos Eduardo Marino, que es desaparecido en 1977. En el año 2000, Ciollaro publica *Pájaros sin luz. Testimonios de mujeres de detenidos-desaparecidos*.

7. 7- El libro incluye testimonios de Nilda Espinoza, María Laura Rolón, Claudio Rolón, Marcela Vega, Carlos Baglietto, Ernesto Mataboni, Víctor Taboada, María Ramírez, Pilar Campiglia Lewinger, Soledad Rappaport, Adriana Abarzúa, Gustavo Rubio y Fidel Woitschach.

8. 8- Francisco "Barba" Gutiérrez es dirigente sindical de la UOM y político. En los 70 fue obrero metalúrgico e integró la Juventud Trabajadora Peronista (JTP). En agosto de 1975 es detenido y permanece desaparecido durante un tiempo hasta que pasa a disposición del PEN cuando es encarcelado hasta 1983. En el año 2000 integra el Polo Social junto a Luis Farinello. Es diputado nacional entre 2001 y 2007, primero por el Polo Social y luego por el Frente para la Victoria, frente al que se suma el Polo Social. Entre 2007 y 2015 es intendente de Quilmes por el Frente para la Victoria. Lila Mannuwal fue militante en los 70 en la Juventud Peronista, en 1977 su compañero Ricardo Morello es desaparecido; entre 2007 y 2015, Mannuwal se desempeñó como Subsecretaria de Derechos Humanos en Quilmes.

9. 9- Entre los testimonios, sólo los de Víctor Taboada, Pilar Campiglia, Gustavo Rubio y Soledad Rappaport muestran otros itinerarios escolares. Criados por abuelos, terminan sus estudios primarios y secundarios en diversos establecimientos y cursan estudios universitarios.

10. 10- El hogar Casa de Belén dependía de la Parroquia Sagrada Familia de Nazareth de Banfield y era dirigido por el militar Manuel Maciel y su esposa Dominga Vera. Además del matrimonio y sus tres hijos, residían en Casa de Belén ocho niños apropiados. Durante la noche, el hogar se convertía en base de operaciones de Maciel y sus compañeros militares.

11. 11- Citado en Julio Nosiglia, *Botín de guerra* (1985). La jueza Pons forma parte de una red de jueces que colaboraron con la dictadura. Murió en 1994 sin ser juzgada y sin decir dónde están los hijos de militantes que pasaron por su juzgado y permanecen desaparecidos. Vuelvo sobre esta cuestión en el próximo capítulo.

12. 12- María Ramírez no lo dice en *Hijos del sur*, pero sí en entrevistas y en otros relatos: los militares tras violarla le daban una moneda en parte de pago, monedas que ella enterraba en el patio por miedo a que la esposa de Maciel las viera. Cfr. s/a, "Era un infierno y yo me sentía enterrada viva", entrevista a María Ramírez en *Página/12*, 18 de marzo de 2012.

13. 13- Morello estudia los artículos de la revista *Cristianismo y Revolución* (1966-1971) dirigida por Juan García Elorrio y la conformación de los Comandos Camilo Torres y su influencia en la organización de la militancia de raíz católica que elige la lucha armada en ese período. Señala también las discusiones internas sobre esta cuestión que determinan, por ejemplo, el alejamiento en 1967 del padre Mugica que no compartía la opción por la lucha armada, alejamiento que se produce cuando García Elorrio, Abal Medina y Ramus deciden pasar a la clandestinidad. Para una lectura sobre estas cuestiones respecto de la organización primitiva de Montoneros cfr. también Lucas Lanusse, *Montoneros. El mito de sus 12 fundadores* (2005).

14. 14- Para Ezcurra, la actitud de la jerarquía de la Iglesia Católica durante la dictadura fue "un escándalo histórico" (189). Ezcurra distingue algunas acciones aisladas del Episcopado y de curas específicos respecto de la actitud tomada

por la jerarquía eclesiástica de la Iglesia Católica que aprueba el golpe de Estado. La Iglesia piensa la Teología de la liberación como una teoría subversiva que es, para ella, un problema y un desafío interno. Frente a esto, Ezcurra señala que el Consejo Episcopal Latinoamericano renueva a principios de los 70 el pensamiento social de la Iglesia como alternativa a la Teología de la Liberación y lo hace a través de lo que llama "neocristiandad" que retoma la tradición decimonónica del nacionalismo católico que es profundamente antimarxista y antiliberal. Estos rasgos facilitan la convergencia ideológica de la jerarquía eclesiástica con el golpismo militar y les permite establecer una relación privilegiada con el Estado. La Iglesia se ve a sí misma como rectora de lo histórico. Para la doctrina de la "neocristiandad", lo histórico y lo católico están en el centro de la cultura y la cultura es, a su vez, el centro de lo social, por lo tanto, "sin lo católico la cultura se disgrega" (193). Para Ezcurra, este es un proyecto que busca devolver a lo religioso el papel clave como ordenador de lo social y, por lo tanto, es un proyecto político que la jerarquía católica envuelve en una apariencia de voluntad moral.

15. 15- Para un análisis de esta cuestión cfr. Rubén Dri, *La hegemonía de los cruzados. La iglesia católica y la dictadura militar* (2011) en especial el capítulo 5 "La iglesia en los centros clandestinos de detención".

16. 16- Sólo cuatro de los más de ochenta prelados que integraban el episcopado denunciaron públicamente la represión y la desaparición: Enrique Angelelli, Jaime de Nevares, Miguel Hesayne y Jorge Novak. Para un abordaje pionero y detallado de estas cuestiones cfr. Emilio Mignone, *Iglesia y dictadura* (1986).

17. 17- Los capítulos refieren las historias de Hugo Ginzberg, Horacio Pietragalla, Nicolás Castiglioni, Julia Dalila, Leopoldo Tiseira, Tatiana Sfiligoy, Gustavo Godoy, Mariana Tello, Victoria Grigera, Horacio de Cristófaro, Macarena Gelman y Guillermo Amarilla.

Capítulo 4

Palabras e identidades restituidas

Narrar la apropiación

Si yo fuera una persona religiosa, estaría convencida de que Dios hizo el ADN mitocondrial específicamente para que lo usen las Abuelas de Plaza de Mayo.
Mary-Claire King en *Perfil* (2014).

Me gusta una frase que suele decir una amiga mía: 'Mi cuerpo es mi casa'.
Macarena Gelman García (Pradelli: 112).

Poco a poco fui comprendiendo que el mejor exorcismo es la palabra: enfrentar los fantasmas es la única forma de liberarse de ellos.
Victoria Donda Pérez (2009: 230).

La trama es uno mismo.
Ángela Urondo Raboy (2012: 183).

Entre las metodologías represivas desplegadas por la última dictadura militar quizá el plan sistemático de apropiación de menores sea la más ominosa. "Los padres subversivos educan a sus hijos para la subversión. Eso hay que impedirlo" señala en 1983 Ramón Camps en una entrevista al diario madrileño *Pueblo,* pensamiento en consonancia con las concepciones de la jueza Marta Delia Pons citadas en el capítulo anterior y que ponen obscenamente en palabras la voluntad de "descontaminación biológica" –para decirlo con Sfiligoy y Albín (50)– llevada a cabo por los represores a través del robo de menores. Eduardo Luis Duhalde en "El efecto multiplicador del terror: de la familia al entorno social" (1983) señala diversos objetivos presentes en la decisión de secuestrar a menores:

infundir el terror en la población, escarmentar a las familias de esos nenes, interrogar a los chicos que ya tienen discernimiento, quebrar el silencio de los padres mediante la tortura de los hijos, beneficiarse de esos hijos de los detenidos-desaparecidos en tanto "botín de guerra" y, finalmente, educar a los niños menores en una ideología contraria a la de los padres (369). Se estima que, entre 1975 y 1982, alrededor de 500 niños fueron apropiados en Argentina.

Pensando las articulaciones sociales e institucionales que facilitaron el robo de bebés en los 70, Sabina Regueiro en su tesis *Apropiación de niños durante la última dictadura argentina* (2010) señala una doble modalidad de apropiación fundada en "tramas burocrático-administrativas" híbridas y semisecretas (79). Tanto los niños pequeños secuestrados con sus padres como las mujeres embarazadas son confinados en centros clandestinos de detención (CCD). Desde allí, los menores –que viven en los CCD durante tiempos variables según el caso– son trasladados como NN a los juzgados de menores y dados en "adopción legal". Por su parte, las detenidas-desaparecidas embarazadas paren en "maternidades clandestinas" que funcionan tanto en los CCD como en zonas específicas de algunos hospitales, desde allí, los bebés recién nacidos son apropiados y las madres, desaparecidas. La "trama burocrático-administrativa" se sustenta en la presencia de sujetos que tienen un "doble estatus" (113): participan a un tiempo del orden de lo clandestino y del orden de lo legal y, justamente eso, les facilita la apropiación. Por ejemplo, sujetos con título médico y grado militar o religiosas que 'sirven' en hospitales militares y contribuyen, por acción u omisión, a los mecanismos de la apropiación. A este tipo de sujetos se suma la enorme trama de complicidad de jueces de menores y de otros actores judiciales; de los vicarios, provicarios castrenses y otros religiosos; de auxiliares médicos, enfermeros y parteras; de colaboradores civiles y, en última instancia, de personas del entorno familiar y social de los apropiadores. (1) Pero, si son mixtas las tramas que posibilitan la apropiación también lo son las que hacen viable el camino de la restitución: comentarios de vecinos de los apropiadores, indicaciones de enfermeras que asisten a parturientas, averiguaciones de curas comprometidos con las

familias, empleados de los juzgados testigos de las "adopciones" son los comunicadores de algunas de las "pistas" que las Abuelas recogen, organizan y siguen y que les permiten recuperar a los primeros nietos que habían sido apropiados. (2)

A medida que el tiempo transcurre, las Abuelas entienden que ya no alcanzan para identificar a sus nietos las fotos de los bebés, cuando se conservan, ni las huellas de los pies tomadas al momento de nacer. Todavía más compleja se vuelve la búsqueda en los casos de niños nacidos en cautiverio. Es así como en 1977 las Abuelas comienzan a interiorizarse en las posibilidades de la genética como prueba de la filiación a través del estudio de la sangre: "¿Puede nuestra sangre servir para identificar a nuestros nietos?" se preguntan y con esa pregunta comienzan una búsqueda científica que el 1 de junio de 1987 da origen oficialmente al Banco Nacional de Datos Genéticos (BNDG) que se instalará en el Hospital Durand. (3) En *Una pregunta. 30 años. Memoria escrita del Banco Nacional de Datos Genéticos* (2017) se describe el proceso científico y tecnológico que permite sentar las bases para precisar el "índice de abuelidad" –basado en el ADN mitocondrial–, es decir, el grado de certeza respecto de la pertenencia de un niño a una familia determinada a partir de la sangre de los familiares sobrevivientes que, desde el año 87, se guarda en el BNDG:

> Exactamente tres años pasaron desde que Cristián Orrego escribió una carta (con copia a Chicha Mariani y Eric Stover) en la que recomendó la participación de la genetista Mary-Claire King en el "asesoramiento técnico en el área de identificación de nietos(as) por marcadores genéticos", hasta que se sancionó la ley 23.511 de creación del BNDG. En esos tres años se comenzaron a discutir las premisas, a definir las bases científicas, a desarrollar una solución estadística apropiada para determinar cuál era el nivel de certeza de los análisis –a cargo del matemático Pierre Darlu–, establecer protocolos, realizar pruebas, determinar quién podía llevar a cabo los estudios en Argentina, definir las estrategias de sistematización y obtener el apoyo político que permitió, finalmente, constituir el Banco

Nacional de Datos Genéticos en el ámbito del Estado nacional (20).

La decisión política de crear un banco genético nacional –inédito hasta entonces en el mundo– permite resolver dos cuestiones centrales respecto de la búsqueda de nietos apropiados: por un lado, garantiza la conservación de las muestras biológicas de los familiares más allá de su propia muerte y, por otro, da la posibilidad de comparar la identidad de un sujeto contra todo el universo de las familias que buscan a sus nietos apropiados. En 1992, el Estado crea –por petición de Abuelas– la Comisión Nacional por el Derecho a la Identidad (CONADI) que complementa el trabajo del BNDG en la búsqueda y la restitución de los niños apropiados. La CONADI, como una estructura dependiente del Poder Ejecutivo, cumple una función reparadora en el contexto de vigencia de las leyes de impunidad en tanto el Estado, principal causante de la desaparición y apropiación de menores, asume su responsabilidad e intenta reparar el daño de la apropiación con la creación de un organismo estatal que agiliza el proceso de búsqueda y de restitución. Junto con Investigación y Asesoramiento Jurídico, la CONADI tiene el área de Asesoramiento en Genética que trabaja de manera conjunta con el BNDG intentando reconstruir el árbol genealógico de cada grupo familiar denunciante. (4) De este modo, a partir de 1992, los expedientes por búsqueda de identidad comienzan a abrirse a través de alguna de las dos vías a disposición del joven que indaga sobre su origen: Abuelas como ONG y la CONADI como organismo del Estado coordinadas con el BNDG para avanzar en la justicia. Asimismo, junto con el BNDG y la CONADI, cabe destacar la creación en 2012 de la Unidad Fiscal Especializada para Casos de Apropiación de Niños durante el Terrorismo de Estado (UFICANTE) que depende de la Procuración General de la Nación y que es organizada con el objetivo de acelerar y mejorar los procedimientos judiciales tendientes a la restitución de la identidad y a la condena en los casos de apropiación.

Desde el retorno de la democracia, Abuelas recorre un largo camino en la justicia para lograr la restitución de los nietos

apropiados. Como señalo en el "Capítulo 1", durante el Juicio a las Juntas se excluye el juzgamiento por el robo de bebés ya que no puede comprobarse la ejecución de un plan sistemático de apropiación de menores. El delito queda excluido también de las leyes de Punto final y de Obediencia debida lo que posibilita que, entre 1986 y 2003, se avance lentamente en el enjuiciamiento de algunos apropiadores y se produzcan 18 condenas en 13 casos de robo de niños. A partir del 2003, con el proceso que concluye en la anulación de las leyes de impunidad, se suceden en la justicia diversas causas por delitos de lesa humanidad, en este sentido, Abuelas participa como querellante en las "megacausas" ESMA y Campo de Mayo, CCD en los que funcionaron "maternidades clandestinas". Finalmente, el 28 de febrero de 2011 el Tribunal Oral en lo Criminal Federal n° 6 de la Ciudad de Buenos Aires inicia el juicio oral y público en la causa más importante para Abuelas presentada el 30 de diciembre de 1996: la causa conocida como "plan sistemático de apropiación de menores" en la que se juzga a Jorge Rafael Videla, Rubén Franco, Jorge Eduardo Acosta, Reynaldo Bignone, Antonio Vañek, Santiago Omar Riveros, Juan Antonio Azic, Jorge Luis Magnacco, Susana Colombo y Eduardo Ruffo como imputados por los delitos de sustracción, retención, ocultamiento y sustitución de identidad de 34 menores durante la última dictadura. La sentencia se dicta el 5 de julio de 2012 y sus fundamentos el 17 de septiembre de 2012 en los que se prueba –16 años después de su presentación judicial– la "práctica sistemática y generalizada" de apropiación de menores. (5) En todos estos casos, el BNDG –por pedido de la justicia o de la CONADI– realiza el perfil genético que, finalmente, prueba la apropiación y abre el camino para la restitución legal de la identidad. (6) Pese a ello, no todos los hijos accedieron siempre voluntariamente a la extracción de ADN para su cotejo, en general, porque no querían que esas muestras fueran usadas como prueba en contra de sus apropiadores a los que, a pesar de la apropiación, seguían considerando como sus padres. Las negativas de algunos de ellos –como es el caso de Evelin Bauer Pegoraro (7)– dio lugar a intrincados procesos judiciales que llegaron incluso a la Corte Suprema de Justicia y obligaron a los jueces de

primera instancia al desarrollo de métodos alternativos a la extracción de sangre para la obtención de muestras biológicas que les permitieran determinar la filiación. Desde Paula Eva Logares –la primera nieta restituida a través de un análisis de sangre en diciembre de 1984– hasta el hijo de Cristina Navajas y Julio Santucho recuperado en julio de 2023, se ha restituido la identidad a partir de pruebas genéticas a 133 hijas e hijos de militantes y desaparecidos.

Muchos de esos jóvenes han testimoniado sus vivencias al descubrir la apropiación y el casi siempre tortuoso camino hacia la restitución de su identidad. Numerosos documentales, ciclos televisivos y libros dan cuenta de esas biografías atravesadas por la violencia de Estado. Entre los textos dedicados específicamente a los relatos de hijos apropiados –con mayor o menor grado de mediación de otra voz narrativa– se destacan *De vuelta a casa. Historias de hijos y nietos restituidos* (2009) de Analía Argento, *Mi nombre es Victoria. Una lucha por la identidad* (2009) de Victoria Donda Pérez, *¿Quién te creés que sos?* (2012) de Ángela Urondo Raboy y *En mi nombre. Historias de identidades restituidas* (2014) de Ángela Pradelli. (8) En este capítulo, en primer lugar, me centro en el análisis de un conjunto de testimonios fílmicos de Macarena Gelman y en los testimonios que proporciona para los libros de Pradelli y de Sfiligoy y Albín; en segundo lugar, retomo el texto firmado por Victoria Donda Pérez y su testimonio que forma parte del libro de Argento; por último, me detengo, en el libro de Ángela Urondo Raboy y en su testimonio incluido en el trabajo de Pradelli.

Algo es evidente en los textos de estas hijas restituidas: el centro del relato lo ocupa la pregunta por la reconstrucción de la identidad, que se liga, por un lado, con el peso que adquiere el nombre propio y, por otro, con la necesidad imperiosa de encontrar palabras que permitan decir la situación límite por la que pasa la hija al descubrir la apropiación y al ser, finalmente, restituida a su familia biológica y, por lo tanto, a otra historia familiar y a una genealogía diferente. La reconfiguración de la propia biografía a la que es empujado la hija apropiada y restituida pone en tensión los principios constitutivos de la construcción discursiva de la

subjetividad al exhibir en los relatos las tensiones que cada hija encuentra para definir los rasgos específicos de su identidad narrativa.

4.1. El "caso Gelman": Macarena Gelman García

El lenguaje propio dibuja la topografía del mundo en que uno vive. La memoria del pasado es, también, una operación de la lengua, depende de ella.
Carlos Liscano (2004: 70).

El 5 de diciembre de 1998, el semanario *Brecha* de Montevideo publica la "Carta al nieto/a" de Juan Gelman, pero esta vez aparece con una posdata que no figura en la primera versión editada tres años antes en *Página/12*:

> Automotores Orletti, como es notorio ya, fue centro de la Operación Cóndor en la Argentina. Allí hubo un tráfico de embarazadas y de niños secuestrados entre las fuerzas militares de las dictaduras militares del Cono Sur. Allí operaron represores uruguayos. Mi nieta o nieto, ¿nació en algún centro clandestino de detención de Uruguay?

Desde México, Juan Gelman y Mara La Madrid hacen lo que no hacen los gobiernos de Argentina y de Uruguay: emprenden una investigación para hallar al nieto desaparecido del poeta que, finalmente, concluye en que su nuera embarazada fue trasladada desde el CCD "Automotores Orletti" a Uruguay donde, retenida clandestinamente, da a luz en el Hospital Militar. (9)

El escritor uruguayo Carlos Liscano publica en 2004 *Ejercicio de impunidad. El caso Gelman*, libro en el que narra –a partir de fuentes periodísticas y documentales– el recorrido y las peticiones que Gelman y La Madrid hacen ante las autoridades uruguayas desde 1998 hasta el encuentro con su nieta dos años después. Liscano se detiene en el papel del presidente uruguayo Julio María Sanguinetti del Partido Colorado quien, sistemáticamente, niega los planteos y

pedidos de Gelman: "En territorio uruguayo no se han denunciado casos de pérdida de identidad de menores como los que han ocurrido en Argentina [...], se lo dice alguien que jamás empuñó un arma para imponerle a alguien sus propias ideas y que jamás practicó ningún modo de la violencia política" (41-43). En primer lugar, la declaración de Sanguinetti –que repite, una y otra vez, en distintos medios y cartas públicas– parece subestimar los alcances del Plan Cóndor como "programa" de cooperación entre los servicios de inteligencia militar de los países del Cono Sur en los 70 con el propósito de localizar, perseguir y eliminar a personas sospechosas de "acciones e ideas subversivas". (10) La negación de Sanguinetti le permite desplazar a Argentina la desaparición de María Claudia García y la apropiación de su hija así como mantener la vigencia –sin mayores costos políticos– del paraguas de impunidad jurídica provisto por la Ley de Caducidad para los involucrados en la dictadura uruguaya. (11) En segundo término, al deslegitimar la búsqueda de Gelman por su pasado como militante de Montoneros cambia el eje del reclamo y pone la apropiación de la nieta en el plano de una suerte de "castigo" que los familiares deberían soportar como consecuencia de su pasada opción por la lucha armada, castigo que también incluiría perder el derecho a toda búsqueda. Por último, si no bastara su condición de máxima autoridad de Uruguay para volver creíble su palabra, el pasado militante de Sanguinetti es –por oposición al de Gelman– la mayor garantía de la verdad de sus enunciados. En resumen, si algo dejan entrever las palabras de Sanguinetti es la negación estatal frente a la posibilidad –que después se sabrá cierta– de la sustracción de menores en Uruguay. Ante esa negación que emana desde el Estado, se realizan dos búsquedas en paralelo para corroborar el paradero en Uruguay de la hija de Marcelo Gelman y María Claudia García: por un lado, la que hacen Juan Gelman y Mara La Madrid desde México y, por otro, la que emprende en Uruguay un conjunto de periodistas del diario *La República* encabezado por Gabriel Mazzarovich:

> La investigación llevó cuatro años. Ocho meses duró la investigación sobre la nieta. Después nosotros seguimos y hasta averiguamos cómo y dónde mataron a la madre. De esa investigación es que se concluye que la enterraron en el 13 de Infantería. […] [P]ara encontrar a la nieta de Juan fueron importantes varios factores: a) la perseverancia de Juan y su incansable búsqueda, b) el testimonio de los compañeros sobrevivientes de los centros de tortura, c) la campaña pública sobre el tema de *La República* y *Brecha*, contra todo el resto de los medios, que permitió que la gente empezara a hablar, los vecinos se animaran a aportar datos y los militares rompieran el silencio, d) la decisión de militares argentinos y uruguayos de romper el pacto de silencio, e) la decisión de un medio y de un grupo de periodistas de investigar a fondo y sin guardarse nada. Si alguno de esos factores no hubiera estado, no se habría llegado a nada (Liscano, 2009: 134).

Ante las leyes de Obediencia debida y Punto final en Argentina y la "Ley de Caducidad" en Uruguay, la verdad sobre el destino de María Claudia y de su hija se conoce parcialmente a través de las voces de quienes componen esas "tramas mixtas" –para decirlo con Sabina Regueiro– que aportan información y datos que desembocan en la localización de Macarena Gelman García en marzo de 2000 y en su restitución previo estudio en el BNDG en junio del mismo año: "Fui encontrada totalmente por gestiones particulares y el Estado no sólo no colaboró sino que trató de impedirlo" afirma Macarena Gelman al respecto varios años después (Figares, 2012).

Desde su hallazgo hasta el 2008, Macarena Gelman se niega a ser entrevistada y a hacer declaraciones sobre su familia de crianza y sobre el proceso de restitución a su familia biológica. Su primer acto público como hija de desaparecidos es la petición en 2008 para que el Estado uruguayo reabra la causa por la búsqueda de los restos de su madre (Cacopardo, 2013). Cuando Carlos Liscano prepara la segunda edición de *Ejercicio de impunidad. El caso Gelman* que se edita en Argentina en 2009, agrega un apéndice que, entre otras cosas, incluye el capítulo "Dos encuentros con Macarena

y unas cuantas rectificaciones" (178-187) aunque el cuerpo central del texto es publicado sin modificaciones respecto de la primera edición uruguaya en tanto, para Liscano, su libro es ya un "documento" (181) que da cuenta del primer momento de la búsqueda del paradero de Macarena ante las máximas autoridades de Uruguay. Los reparos de Gelman para participar en calidad de entrevistada en la reedición del libro se fundan en la inexactitud de dos cuestiones: por un lado, la afirmación de que su padre de crianza mantenía una relación de amistad con Julio María Sanguinetti; la segunda, la afirmación de que su padre de crianza era "padrino" del policía Ricardo "Conejo" Medina, asesino de su madre en el CCD "Base Valparaíso". Como en muchos relatos de nietos restituidos, la relación con los padres adoptivos es una zona compleja y dolorosa que cada uno evalúa, caracteriza y siente de maneras distintas. En el caso de Macarena Gelman –como también en el de Victoria Donda Pérez– la relación con los padres de crianza es de un profundo cariño que la restitución no puede borrar:

> El tema de mis padres lo tengo extremadamente claro: tuve padres con los que crecí, que me criaron y que fueron y se desempeñaron como padres y, por ende, afectivamente ocupan ese lugar en mi vida, pero están mis padres que son los que me dieron la vida, los que me querían, soñaron un futuro para mí y para todos, a quienes muy cruelmente interrumpieron la vida como hicieron con la vida de tantos argentinos en ese momento, y de tantos uruguayos también, y son mis padres, no tengo ninguna duda y con el tiempo he logrado reconstruir lo que he podido de sus vidas […]. No es tan sencillo tampoco, ¿no? No, no es mi intención simplificar la cuestión, no es nada simple (Cacopardo, 2013). (12)

En la tensión que, para los nietos restituidos, se juega entre la familia biológica y la familia de crianza se condensa el problema de la identidad. Si la restitución implica devolver al hijo su filiación, reubicarlo en una genealogía que le es propia y reponer su nombre como prueba de su pertenencia familiar, por el contrario, la

"restitución" de la identidad no puede ser pensada en los mismos términos sin caer en una concepción estable y fija fundada sólo en lo biológico que no se corresponde siempre con lo que los nietos restituidos dejan entrever en sus relatos. En este sentido, Gabriel Gatti en *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada* (2011) señala que en Argentina la labor de Abuelas de Plaza de Mayo contribuyó a construir "narrativas del sentido" que piensan la identidad en un doble eje: la familia y la genética: "Ese modelo […] exige que para que algo (o alguien) tenga identidad posea un *nombre*, un *territorio* y una *historia* estable, es decir, exige que el nombre sea propio y único, que el territorio sea claro y cerrado, que la historia remita a un origen inequívoco. Las tres cualidades son serias, rígidas, lineales" (130, énfasis en el original). Frente a la catástrofe que implica la desaparición, la restitución de una identidad atada a lo biológico garantiza que es posible recuperar aquello roto por la violencia de Estado, es la reafirmación de lo que está ahí, frente a los ojos, y como tal, se volvería innegable por demasiado evidente: "Pobre Simón. O Macarena. U Horacio: no creo que a mucha gente como a ellos les hayan dicho tantas veces como he oído que les dicen lo mucho que se parecen a sus progenitores" (137). (13) La "herencia de sangre" aparece, así, como el eje en el que se apoya una noción de identidad que va más allá de elementos culturales, de género o históricos que compondrían una subjetividad otra, esta vez entendida como lábil, no esencial y en continuo tránsito en la que lo biológico es un rasgo más. Si la restitución se inicia en lo biológico –vía análisis de ADN–, no es tan fácil abordar el después en el que esas otras dimensiones de lo identitario entran en tensión para el nieto. En "Figuras y políticas de lo familiar", su introducción a *Lazos de familia* (2004), Nora Domínguez y Ana Amado se detienen en la reflexión sobre el nombre propio en sus funciones subjetivas y sociales en el marco de una genealogía familiar. Para las autoras, los relatos familiares que se producen hacia finales del siglo XX muestran nuevas articulaciones en las relaciones familiares y en sus vinculaciones con las instituciones del Estado y con la ciencia. En el orden de los relatos finiseculares del siglo XIX, imaginar la Nación

equivalía a imaginar un tipo de familia idealizada y utópica delineada a través del prisma del positivismo en el que se volvían centrales "la procreación biológica y social, la transmisión del patrimonio y la pureza de sangre" (21) mientras que entienden que los nuevos relatos sobre la familia en el final del siglo XX más bien parecen exhibir lo social y lo cultural desde sus fisuras haciendo evidentes, en algunos casos, la ruptura de las cadenas genealógicas y los procedimientos de desubjetivación. Interesa tener presentes estas cuestiones para el análisis de los relatos de nietas recuperadas en tanto la restitución es algo así como una hora cero para la biografía de la nieta y los relatos de ese proceso muestran, con variaciones, las dificultades para transitar el pasaje entre quien se creía que se era y quien "realmente" se es. Salvo en algunos casos en los que los nietos eran sometidos a condiciones de maltrato por sus apropiadores –nietos para los que la restitución implica en términos subjetivos una puesta de las cosas en su lugar y una "explicación" para muchas de sus experiencias vitales anteriores (14)–, la restitución de la identidad biológica es vivida como una ruptura radical que desestabiliza y desencadena una "crisis de identidad" que obliga a reposicionarse biográfica, política y afectivamente, reposicionamiento que, a menudo, no implica –con el paso del tiempo– un corte tajante y total con su vida anterior sino más bien la permanencia de un proceso de reconstrucción identitaria que no cesa. (15)

En el caso de Macarena Gelman, esa tensión se libra en el terreno de la relación entre la familia biológica y la de crianza: "No terminás de encajar en ningún lado porque la familia que era no fue y la que fue no era" (Figares, 2012). Este pequeño fragmento muestra una estrategia muy frecuente en los relatos de Gelman: el desplazamiento del "yo" al "tú/vos" significa un distanciamiento enunciativo que implica un desdoblamiento del yo que surge cuando esa voz que enuncia se dice a sí misma y que se constituye en tanto marca que sobre la lengua deja la duplicidad de una identidad en tránsito. (16) La elección de los pretéritos para referir a las familias hace evidente la ruptura que para la hija implica la restitución y, por extensión, ubica en el presente de la enunciación el dilema de la

filiación: frente a la familia que "fue sin ser" y la que "era sin ser" se abre la necesidad de construir otro armazón afectivo capaz de sobreponerse a cualquier intento de clausura fundada sólo en lo biológico: "Yo aclaro que yo estas cuestiones de biológico y adoptivo y de crianza y qué sé yo, yo las digo para que se entienda, pero no lo siento yo así" sostiene con honestidad Macarena Gelman (Cacopardo, 2013). Frente al desdoblamiento de la voz enunciativa que aparece en otros fragmentos, el énfasis que aquí se pone en el "yo" es la marca discursiva de una subjetividad que se reafirma en el armado de un nuevo ordenamiento familiar en el que se superponen en lo que "es" aquello que "fue" y aquello que "debía ser". Este movimiento que atañe a la dimensión familiar se recupera también en el armado que hace Gelman respecto de su propia identidad. Frente al territorio "claro y cerrado" –para decirlo con Gatti– que reclama una concepción de la identidad y la familia basada en la restitución biológica, el relato de Gelman muestra los bordes difusos y porosos del proceso de restitución: "No sólo no era quien yo pensaba que era […], bueno, por supuesto que soy y soy lo que fui por 23 años y lo que soy ahora. Creo que la identidad es algo que se construye" (Cacopardo, 2013). La restitución desencadena una crisis que no puede resolverse de manera lineal y rígida sino, por el contrario, asumiendo la persistencia de un "ser" que se reconoce en su unicidad y reafirma su permanencia aun en la fractura subjetiva que implica la sustracción, la desaparición y la restitución.

Para Gelman, aquello que puede funcionar como sutura de la identidad es el saber sobre el pasado en tanto permite proyectar su presente: "Yo creo que el hecho de poder conocer tus orígenes es mucho más que conocer tu identidad biológica, porque hay toda una historia que envuelve esa identidad biológica" (Pradelli, 113). En este punto, la urgencia de saber también se bifurca: es necesario saber sobre la historia de los padres desaparecidos, sobre el cautiverio de la madre, sobre las circunstancias de su nacimiento; pero también es primordial para Macarena Gelman saber acerca de la participación y el grado de responsabilidad de sus padres de crianza en las condiciones de su apropiación. En primer lugar, para Macarena Gelman enterarse de que era una nieta apropiada fue

también enterarse de la historia de la violencia política en el Cono Sur:

> En la primera quincena de febrero de 2000, el obispo uruguayo Pablo José Galimberti habló con mi mamá adoptiva y le explicó quién era yo. Ella esperó varios días para decírmelo […]. Ella me contó la forma en que había aparecido en casa. No sabía explicarme mucho más […]. Y que si quería más datos, el que me podía explicar mejor era […] monseñor Galimberti. "Si querés llamalo", me dijo. No esperé ni un segundo […]. Al día siguiente me encontré con Galimberti y me contó todo […]. Esa fue la primera referencia que tuve de esta historia. Me cayó todo encima, lo de las dictaduras en Argentina y Uruguay, lo de mi padre, lo de mi madre (Sfiligoy y Albín, 264).

En diversos testimonios, Gelman señala que lo primero que hizo tras conocer las particularidades de su nacimiento fue buscar información en internet y leer todo lo que pudo sobre el contexto histórico y político en el que se produjo su nacimiento y la desaparición de sus padres: fue asomarse a una realidad por completo extraña e incomprensible para ella hasta entonces: "*Trece niños uruguayos desaparecidos* yo lo leí y te juro que no entendí […] la dimensión de la crueldad y de todo lo que pasó, una persona que no tiene otro vínculo con este tema, es difícil de entender […]. Libros del tema había en casa, no es que no había, lo que no había era conversación sobre eso" (Figares, 2012). (17) A diferencia de Victoria Donda quien en el momento de su restitución milita en la Corriente Patria Libre y conoce la historia de violencia política en la región, Macarena Gelman crece y se forma por completo ajena al tema de la desaparición y la apropiación de menores. Esto contrasta con la visibilidad internacional que su búsqueda tuvo, sobre todo por la relevancia de la figura de su abuelo Juan Gelman y su discusión con el presidente Sanguinetti que motivó el pronunciamiento de numerosos intelectuales en respaldo de Gelman: "A mí me buscaron todos […]. Yo no me enteré de nada. No leía nada, no vi nada" (Pradelli, 111). La percepción de Macarena Gelman de su no saber

en un contexto abocado a su búsqueda la hace, años después de su restitución, pensar su testimonio en tanto generador de conciencia social, visibilizador de la desaparición e instrumento capaz de lograr que otros jóvenes puedan, al fin, reconstruir su historia: "Contar nuestras historias no es sólo una buena manera de hacer memoria. Es algo mucho más tangible, más concreto como la posibilidad de que sigan apareciendo personas que crecieron con identidades falsas, separadas de sus familias" (Pradelli, 111-112). En estos términos, el testimonio no es sólo un modo de poner en palabras reparadoras la experiencia traumática que constituye la propia biografía, sino que, además, cumple una función social tendiente a la recomposición del lazo comunitario roto por la violencia de Estado.

En segundo lugar, la revinculación con la familia biológica implica para Macarena Gelman no sólo el estudio de una época sino, sobre todo, el contacto –además de con sobrevivientes amigos de sus padres– con familiares maternos y paternos que la lleva a emprender diversos viajes a Buenos Aires, México y Barcelona para encontrarse con esos que, por 23 años, la buscaron. Así, la restitución obliga a trazar un nuevo mapa que es, en principio, afectivo, pero que implica también insertarse en otras espacialidades, en otras tradiciones, en otras lógicas culturales que provocan el descentramiento de ese sujeto que busca reconstruir su historia y su identidad. Ese proceso, por supuesto, es vivido de modos distintos por cada nieto restituido. En este sentido, Macarena Gelman resalta en diversos testimonios el agradecimiento a su abuelo Juan quien durante los primeros meses de la restitución respeta a rajatabla las decisiones de su nieta en el proceso de asunción progresiva de parte de su historia de vida. Asimismo, aparece en sus relatos cierto pesar por no poder conocer a su abuela materna María Eugenia Cassinelli, fundadora de Abuelas de Plaza de Mayo que muere en 1995: "[Su búsqueda] no está escrita" (Cacopardo, 2013). Frente a la proliferación de escrituras públicas que tienen como eje la búsqueda que hace su abuelo paterno, Macarena Gelman recupera esa otra investigación menos visible, subterránea y sin pausa que lleva adelante su abuela materna, aunque en los relatos que narran su historia de restitución aparezca,

casi siempre, borrada u opacada por la figura ineludible de Juan Gelman.

Por último, saber también es para Macarena Gelman averiguar la vinculación de su familia de crianza con la desaparición de su madre. En este sentido, para Gelman como para muchos nietos restituidos, la mayor responsabilidad recae en el padre de crianza, Ángel Touriño, mientras que la madre de crianza aparece en una posición pasiva respecto de su llegada al hogar:

> Los vecinos sabían. Mi llegada a la casa no se ocultó para nada, mi madre nunca fingió un embarazo, ella estaba muy contenta y lo contaba a los cuatro vientos, por lo cual, esa no fue una cuestión que se ocultó. Pensándolo a la distancia y con las reservas del caso porque no lo sé, pero pienso que eso fue armado para que ella pudiera recibirme (Cacopardo, 2013).

Si bien la madre no finge un embarazo, la niña es anotada como hija propia de los Touriño y crece sin saber que quienes la crían no son sus padres biológicos. De todos modos, ante la mirada de Macarena Gelman, su entrega aparece como una suerte de escenificación tendiente a hacer viable para la esposa de Touriño la recepción de esa niña dejada en la puerta en un canastito. Ángel Touriño muere tres meses antes de que Macarena Gelman descubra su verdadera identidad. En diversos testimonios, ella relata que su padre de crianza durante sus últimos días en el hospital le pedía perdón con frecuencia. Sólo unos meses más tarde, Macarena entenderá con mayor nitidez el pedido del policía retirado Ángel Touriño. (18)

Una cuestión aparece con claridad en los discursos acerca de la apropiación de menores: el mandato de que el nieto restituido haga un corte tajante con sus apropiadores, corte que se materializaría, en principio, en dos cuestiones: el cambio del nombre propio y el modo de referir a los padres de crianza. Asumir la "verdadera" identidad sólo sería posible si se asume también, sin gradaciones, la vida previa como una mentira originada en el acto violento de desaparición de los padres y de apropiación del hijo. Los testimonios

de los nietos restituidos, sin embargo, muestran diversas estrategias que no pueden ser reducidas sólo a la negación de su pasado aun luego de un período de "adaptación" a sus nuevas condiciones biográficas.

En relación con el nombre propio, Macarena Gelman inicia el trámite de cambio de nombre cinco años después de su restitución vía estudio genético, estudio que –a diferencia de otros nietos– se hace casi inmediatamente después de saber que puede ser hija de desaparecidos:

> Fue un proceso. Si bien al principio, pero muy al principio, yo tenía claro que yo no quería hacerlo en ese momento –los primeros dos años–, después el hecho de ya convivir con esta historia y conocer la historia y querer esta historia también como mía, que bueno, que la explicación era sencilla, eso tenía que ser de esa manera, eso era así, yo por más que tuviera otro nombre, otro apellido, yo era esa persona que había sido traída al mundo en esas circunstancias (Cacopardo, 2013).

Si el cambio del nombre propio se percibe como un cierre necesario del proceso de recuperación de la identidad, como una suerte de certificación para ese yo atado a sus circunstancias vitales por más dolorosas que ellas sean, por el contrario, la calificación de los padres de crianza como apropiadores encarna dificultades de un cariz aún más complejo y mucho más difícil de elaborar para el nieto restituido. En 2012, el periodista uruguayo Daniel Figares entrevista en su programa "Non-fiction" a Macarena Gelman. Un fragmento de esa entrevista muestra con claridad la presión que se ejerce sobre la nieta restituida para que reconozca en su padre de crianza a su apropiador:

> *Daniel Figares: ¿Vos creés que haya sido una coincidencia haber ido a parar a la casa de él?*
> Macarena Gelman: No, no creo que haya sido una coincidencia, creo que hubo, de una manera u otra, alguna vinculación, todavía no la tengo cierta por eso no me parece mencionar algo

como seguro, pero habría sido a través de un intermediario que (silencio) que, efectivamente, habrá querido hacerle una especie de regalo, un poco macabro, pero bueno…
DF: ¿Creés que tu padre adoptivo no tenía idea de dónde provenías?
MG: Mirá, obviamente, no lo sé…
DF: Porque, bueno, tu abuelo Juan Gelman describe el mecanismo [en la "Carta al nieto/a"] a uno le cuesta creer--
MG: Bueno, pero eso, a ver, este, eh. Está bien. Sí había listas [de espera de bebés en los CCD], pero no era tan lineal la cosa, era una cosa un poquito más desorganizada y muchas veces obraba el azar o quién hacía el operativo o quién que decidía dárselo a un amigo.
DF: Porque cuesta creer que haya un movimiento de ciudadanos argentinos para traer una criatura acá, como tu propio abuelo ha dicho, como vientre, para traerte a vos, que después vaya a parar al azar a alguien que casualmente es policía--
MG: Yo creo que originalmente--
DF: Realmente no quiero mortificarte con esto porque supongo que--
MG: No, no me mortificás porque seguro no sabés más que yo al respecto […]. Tampoco se pueden cerrar historias porque sí y hacer especulaciones porque sí […]. No creo que haya llegado por casualidad a la casa de él, sí creo que llegó [sic] por la vinculación de él con otra persona que no era militar ni policía, pero que sí esa persona tenía vinculación con policías y militares. Mi padre en ese momento no ocupaba... por el contrario, lo brusco del retiro de él fue precisamente [que] [...] no estaba de acuerdo con el régimen militarizado que se estaba imponiendo en la policía. Lo que no significa más que eso, tampoco lo redimensiono.
DF: Lo que uno piensa que ya es traumáticamente difícil para una historia de vida como la tuya, descubrir de pronto, y es una forma metafórica la que estoy usando, que tu padre adoptivo tenga las manos manchadas de sangre de tus padres biológicos...

> MG: Eso sí estoy segura que no es así, pero sí que yo habría llegado a él por otra persona que tenía vinculación con policías y militares [...]. Esto no quita que después él sí haya conocido de dónde venía yo, no tengo dudas que él cuando mi abuelo viaja al Uruguay y […] mantiene una reunión con el secretario de Sanguinetti [en 1998], definitivamente él se entera por lo menos de la familia de la que provenía [...]. Porque yo creo que sí se hace una investigación cuando lo pide mi abuelo y sí se llega a ubicarme, pero que no se dice. (19)

La cita es extensa, pero en su extensión permite ver la persistencia de Figares en su razonamiento más allá de lo que Gelman va diciendo. Casi como si hablara solo, la sucesión de preguntas y comentarios –que llegan incluso a interrumpir la exposición de la entrevistada– establece una continuidad en la que el periodista despliega las causas y creencias que sostiene para afirmar lo que afirma, es decir, que el padre de crianza de Macarena Gelman habría tenido participación directa en la desaparición de su madre, aunque ella –en su aparente ingenuidad o, lo que es peor, en su complicidad con los apropiadores– no pueda reconocerlo. Inclusive utiliza como cita de autoridad la Carta abierta de Gelman forzando, de algún modo, a Macarena Gelman a discutir con la palabra de su propio abuelo quien, como dije, la escribe cinco años antes de encontrar a su nieta y de conocer las circunstancias específicas de su nacimiento y apropiación. La metáfora final que alude a "las manos ensangrentadas" de Ángel Touriño es el broche de oro de una reflexión clausurada desde el inicio más allá de lo que la nieta restituida tenga para decir. Por oposición, Macarena Gelman –con entereza y paciencia superlativas– explica, reformula, cuenta su itinerario, precisa responsabilidades, comparte sus dudas y afirma sus certezas. En suma, Macarena Gelman enuncia un saber que emana de su búsqueda y que contrasta con la mera opinión del periodista Daniel Figares: "no me mortificás porque seguro no sabés más que yo […]. Tampoco se pueden cerrar historias porque sí y hacer especulaciones porque sí". Frente a la petición de un relato cristalizado sobre la apropiación, Macarena Gelman se corre de la

lógica especulativa aun al costo de las sospechas que su posicionamiento pudiera generar. Frente a la petición de una historia clausurada sobre su propia vida, Macarena Gelman muestra que la identidad individual y familiar sólo puede ser pensada como un proceso de reconstrucción continua que se proyecta sobre el futuro.

En otros textos en que los entrevistadores cumplen un rol más cercano a lo esperable, surge el espacio para que Macarena Gelman abandone una posición casi defensiva respecto de la narración de su búsqueda y vaya más allá dejando entrever en su relato ciertas zonas en las que se pueden percibir los cuestionamientos que se formula respecto de su apropiación y llegada a la familia de crianza:

> La canastita inclusive tenía una nota que decía "La nena nació el 1° de noviembre. Soy la madre y no la puedo cuidar". Hay una cosa que a mí me impresiona mucho, porque cuando [mi mamá de crianza] me contaba de esa nota, me decía que estaba escrita con una letra que parecía de alguien zurdo de mano y yo no puedo evitar pensar, espero que no, pero mi mamá era zurda. Espero que no la hayan hecho escribir eso" (Cacopardo, 2013).

Diversos testimonios de sobrevivientes cuentan cómo los detenidos en CCD eran obligados a escribir notas dirigidas a sus familias que los represores utilizaban generalmente con fines extorsivos, cartas que incluso siguieron llegando a los familiares años después del final de la dictadura y que sirvieron para abonar la representación social exculpatoria de que "los desaparecidos están vivos en el exterior". En este sentido, muchas de las mujeres que dieron a luz en cautiverio tuvieron también que escribir notas dirigidas a sus familias a las que, supuestamente, se les iba a entregar el niño recién nacido. El temor de Macarena Gelman se funda en su conocimiento de esa práctica. Frente a la posibilidad de que la nota fuera, efectivamente, escrita por su madre se prefiere reafirmar la escenificación que valida la entrega de la niña ante su madre de crianza. Pensar las circunstancias de su nacimiento es para Macarena Gelman, como para todos los nietos restituidos, ponerse

en el centro traumático de la apropiación y la desaparición de la madre biológica:

> Yo estoy prácticamente segura de que el 1° de noviembre es mi fecha de cumpleaños, pero no totalmente segura […], el momento del nacimiento es […] de una inmensa alegría y a mí me cuesta mucho pensar en qué condiciones mi mamá me dio a luz y la soledad y la incertidumbre, la gran angustia de estar separada de mi papá y de no saber qué iba a ser de ella, más allá de lo que ella por ahí pudiera pensar, qué sé yo, no me lo puedo imaginar. Y de alguna manera y con todas estas historias, el momento del nacimiento, porque lo que se esperaba era el nacimiento, tiene como una cosa como de, bueno, era la certeza de que esa madre no iba a sobrevivir y de que su hijo le iba a ser arrebatado, entonces, es muy difícil festejar un cumpleaños en esas condiciones (Cacopardo, 2013).

Si, para la mayoría, la fecha de cumpleaños es un momento de celebración de la vida, para la nieta restituida es, por el contrario, el recordatorio de la apropiación que la fuerza a asumir un sistema de violencia e incertidumbre que se vuelve impensable, inimaginable, pero que intenta traducir en palabras capaces de comunicar esa experiencia. El desplazamiento que exige ponerse en el lugar de la propia madre que pare en cautiverio sólo es posible, otra vez, a partir de un distanciamiento enunciativo que ayuda a decir lo indecible: "esa madre" y "su hijo" operan como generalizaciones que ayudan a Macarena Gelman a decir su historia al tiempo que reafirma lo extendido del plan sistemático de apropiación de menores en el Cono Sur en el marco del Plan Cóndor. En diversos testimonios, Macarena Gelman da cuenta de cuán difícil fue para ella reconocerse en esa historia de apropiación de "la nieta de Juan Gelman" que leía en los periódicos o veía en la televisión: "me costó mucho asumir que […] el bebé del que hablaban era yo" (Figares, 2012). Como aparece en algunos de los fragmentos ya citados, ese desdoblamiento se filtra en su enunciado cuando Macarena Gelman se dice a sí misma y narra su historia de vida en tercera persona,

estrategia que se complementa con el desplazamiento del "yo" al "tú/vos" ya analizado en otros momentos de su relato: "No creo que haya llegado por casualidad a la casa de él, sí creo que llegó por las vinculaciones de él con otra persona" (Figares, 2012).

Si conocer la historia de los padres biológicos y la participación de los padres de crianza en la apropiación constituye el núcleo de la búsqueda de Macarena Gelman, también el papel otorgado en su relato a la justicia tiene una función relevante en la reconstrucción identitaria que hace la nieta apropiada:

> La verdad que no me fue indiferente participar de ese juicio [a los represores de Automotores Orletti en 2010]. […] Los tipos estaban ahí sentados, mi mamá no se sabe dónde está… Creo que es algo reparador saber que, con todos los obstáculos que han existido, llegamos a una instancia judicial en la que esta gente tiene que rendir cuentas por lo que hizo. Eso es lo que rescato como positivo de todo esto (Sfiligoy y Albín, 276).

La justicia como instancia reparadora se sintetiza en ese "rendir cuentas" de los represores ante la ley, aunque ese proceso muestre también un límite respecto del hallazgo de los restos de la madre desaparecida y del porqué de su traslado a Uruguay. Esa zona gris de la biografía familiar refuerza la percepción de la persistencia de los efectos represivos en el presente en el que se desarrolla el juicio. En consonancia con el objetivo central de H.I.J.O.S., los juicios habilitan el reconocimiento social de la violencia de Estado y, en este sentido, para Macarena Gelman cumplen un papel reparador a un plano tanto personal como colectivo:

> En términos subjetivos y en cuestiones también muy objetivas, para mí fue sumamente importante poder escuchar los testimonios directamente tanto de sobrevivientes como de funcionarios de Prefectura. […] [N]o es solamente lo subjetivo, es la reconstrucción de la historia personal en un marco que es abarcativo de la sociedad, es una reconstrucción individual y colectiva a la misma vez (Cacopardo, 2013).

Ante la fractura subjetiva que implica la restitución, Macarena Gelman recupera el valor inherente a saber sobre su propia vida y la de sus padres. La reconstrucción de la propia historia se encarna en una búsqueda con múltiples aristas que no puede ser pensada sólo en términos personales. Saber es también hacer público el entramado de la violencia estatal con una doble intencionalidad: por un lado, la multiplicación de un discurso capaz de hacer que aquellos hijos apropiados, que aún no saben, duden y puedan reconocerse en esa historia de vida y, por otro lado, constituir un saber que pueda operar en el plano social con una finalidad casi pedagógica. En el caso de Macarena Gelman –como en el de otros nietos restituidos– los relatos dejan entrever cómo la búsqueda se proyecta más allá de una subjetividad que quiere transitar y resolver el trauma de la apropiación funcionando, además, como un recordatorio colectivo del terrorismo de Estado que se fortalece cuando esa historia trasciende lo testimonial y se liga con el accionar de la justicia.

4.2. El hilo azul: Victoria Donda Pérez

De chica jugaba a ser reina y se llamaba a sí misma Victoria.
Analía Argento (2009: 187).

El vicealmirante de navío Rubén Jacinto Chamorro –director de la ESMA entre 1976 y 1979– solía llamar "la Sardá por izquierda" a la pequeña habitación del CCD que servía como "maternidad" durante su dirección de la Escuela de Mecánica de la Armada. (20) Como queda acreditado a través de numerosos testimonios recogidos tanto en el *Nunca más* como en los *Fundamentos* de la Sentencia en la Causa por apropiación de menores (TOF n° 6, 2012), la ESMA funcionó como un nodo fundamental para la articulación del plan sistemático de robo de niños y niñas durante la dictadura: además de las embarazadas detenidas-desaparecidas en la ESMA, allí fueron llevadas a parir mujeres secuestradas en otras jurisdicciones. En su gran mayoría, esos partos fueron atendidos por el médico del Hospital Naval y capitán de navío, Jorge Luis Magnacco quien era

asistido por otras detenidas-desaparecidas obligadas a oficiar como "enfermeras" antes, durante y después del parto. (21) En todos los casos, los recién nacidos, que permanecían entre 5 y 15 días con sus madres, eran retirados de la ESMA por el subprefecto Héctor Febres, responsable de comprar "el ajuar" para el recién nacido y de lograr –con la falsa promesa de la entrega del bebé a sus familias biológicas– que las madres escribieran cartas dirigidas a sus parientes. (22) En este punto, los niños eran apropiados y las madres "trasladadas", eufemismo para indicar su asesinato. Por la ESMA pasaron cerca de 5.000 detenidos-desaparecidos y allí nacieron en cautiverio 34 bebés. (23) Entre finales de agosto y principios de septiembre de 1977, un día que no pudo ser precisado, nace en la ESMA Victoria, segunda hija de María Hilda Pérez y José María Donda, conocidos también como Cori y el Cabo. (24)

A diferencia de Macarena Gelman, Victoria Donda tenía muy clara la dimensión de la violencia política en el Cono Sur cuando supo que podía ser hija de desaparecidos. Como una excepción en el conjunto de nietos restituidos, Victoria Donda contaba con una activa militancia previa en la agrupación guevarista Corriente Patria Libre desde su primer año en la universidad, militancia –y trabajo territorial– que la ponía en el lugar de "hija rebelde" en el contexto de la que era su familia de crianza. Si bien esa militancia "facilita" en cierta medida su pronta identificación con los padres desaparecidos, la tensión más fuerte para ella que entraña la restitución se juega en la dimensión de los afectos: para Donda, resultan igualmente complejos los imperativos de revinculación con su familia biológica y de desvinculación de su familia de crianza.

Macarena Gelman –a pesar de los conflictos diplomáticos ligados con su búsqueda y de la centralidad pública de su abuelo Juan– mantiene un relativo anonimato durante los ocho años que median entre su restitución y la primera entrevista que brinda. Por el contrario, Victoria Donda tiene, en un lapso de tiempo muy breve, una alta exposición pública, en parte, motivada por la visibilidad que le da la evolución de su propia carrera política y, en parte, determinada por las particularidades de su historia que ella misma define como "una trama novelesca que empezó antes de que

naciese" (Donda, 2009: 245). (25) "La saga de los Donda es shakesperiana y, a la vez, profundamente argentina" señala Miguel Bonasso (2014: 97) en un esfuerzo por hacer entrar la historia de Victoria en alguna categoría que la vuelva narrable e inteligible, pero también paradigmática: la "tragedia nacional" parece condensarse en la biografía de Victoria Donda mejor que en cualquiera otra vida de nietos recuperados. Su nacimiento en la ESMA; la participación de su tío Adolfo Donda en la desaparición de sus padres y en la apropiación de la niña; su militancia política; las circunstancias en las que conoció su apropiación; la relación con su hermana de crianza –también apropiada– y con su hermana biológica –criada por Adolfo Donda– y la compleja trama de relaciones con sus familias convergen en la biografía de Victoria en una historia que sólo parece poder ser narrada a partir de la exhibición de las contradicciones que acompañan el reconocimiento de una "verdad" que desgarra al sujeto, pero que, paradójicamente, le permiten también rearmarse al asumirlas como componentes esenciales de una identidad que finalmente se reafirma en su continuidad. (26)

En 2009, cuando Victoria Donda ya es diputada nacional, publica *Mi nombre es Victoria. Una lucha por la identidad*, autobiografía en la que narra la historia de búsqueda de su identidad, pero también, la evolución de su compromiso social y político. (27) De algún modo, el libro parece querer constituirse como respuesta a un conflicto que recién se hace explícito en las últimas páginas del texto y que permite ponerlo en perspectiva: "tras años de militancia y de trabajo de hormiga, tras años de construcción de un espacio político propio, ¿había sido electa diputada por ser huérfana? ¿Se trataba tan sólo de tener a una hija de desaparecidos en el Congreso?" (237). La pregunta que alude al "uso político" de los desaparecidos y, por extensión, amenaza con desdibujar el recorrido de Donda, puede ser tomada como un punto de partida para analizar el modo en el que se elige articular la narración de lo biográfico: la "lucha" por la identidad que el título pone en primer plano es también una lucha política que se engarza con los episodios económicos, sociales y colectivos más complejos de las décadas anteriores a su publicación. En ese sentido, el texto

de Donda construye el descubrimiento de su verdadero origen como la corroboración de un compromiso político que deja de ser una excentricidad en el contexto de la que creía su familia, para revelarse, en cambio, como un legado que sus padres militantes transmiten en su ADN como un rasgo genético más. De allí, Donda deriva una característica inherente y central de su identidad que así se fortalece como lineal, unívoca e inevitable y se sobrepone a la potestad devastadora de la apropiación y el ocultamiento.

Su trabajo social en ancianatos, en talleres del Borda o como alfabetizadora en barrios carenciados y fábricas recuperadas marcan en el texto las etapas de una trayectoria que empieza con su pertenencia a grupos parroquiales católicos mientras es alumna secundaria y concluye con el hallazgo de una razón militante inscripta en el compromiso social cuando ya es estudiante de Derecho en la UBA. Pero en ese itinerario Donda no está sola: el texto recupera la figura de varias personas que, de un modo u otro, le proveen herramientas que la ayudan a cuestionar las ideas recibidas en el seno de su familia de crianza y le permiten acercarse, poco a poco, a otro modo de entender la historia reciente argentina y asumir "la forma, todavía apolítica, del compromiso" (83). Una de esas figuras es la profesora Silvia quien habla con Victoria luego de escuchar el cierre de su discurso en un acto escolar en el colegio de monjas al que asiste: "Y en la última guerra que tuvo que enfrentar nuestro Ejército Argentino contra los sin Dios y sin Patria salió victorioso y lleno de gloria" (Donda, 91). Sin prescripciones, sin enojos, "con paciencia y pedagogía" (91), Silvia desmonta el discurso naturalizado que Victoria repite y le habla sobre el terrorismo de Estado, el nacionalismo católico y la noción de una patria justa y soberana: "fue el primer aviso de que había algo que se ocultaba más allá de las afirmaciones de mi 'padre'" (92).

En la misma línea, Luis, el cura confesor del colegio, le da la que será su primera –y determinante– lectura política: las *Obras completas* de Ernesto "Che" Guevara (97). Las presencias de Silvia y de Luis abren un resquicio en el ambiente escolar represivo en el que Victoria se forma y le muestran una faceta del catolicismo para ella desconocida: "La Teología de la Liberación, el padre Carlos

Mugica y los curas villeros. Ésa es la tradición que reivindico" dirá años más tarde (Ghitta, 2014). Si bien, en un primer momento, su acercamiento al "Che" encarna en Victoria –como en muchos jóvenes– más en una apropiación "marketinera" de su figura que en otra cosa, la presencia de las *Obras completas* de Guevara en la casa de Azic genera algunas dificultades. Dice Analía Argento en *De vuelta a casa. Historias de hijos y nietos restituidos*: "Cuando llegó a su casa con el libro del Che, el hombre a quien consideraba su papá le pidió con vehemencia que lo sacara de su vista o que al menos lo forrara con papel. Ella le hizo caso inmediatamente" (186). Esta anécdota no se narra en *Mi nombre es Victoria*, pero allí se cuenta otro episodio similar en el que se enfrenta con Azic cuando ella decide pegar un póster del "Che" del lado de afuera de la puerta de su pieza (98): "no reaccionó como un monstruo incapaz de soportar a los 'zurditos', arrancándolo de cuajo y castigándome sin comer durante días. Simplemente me hizo colgarlo del lado de adentro de mi habitación" (107). El relato le sirve a Donda para mostrar a un tiempo el inicio de su transformación ideológica y la aceptación de Azic frente a ese proceso, aceptación que en todo el relato funciona como un atenuante en el plano afectivo frente a las circunstancias de su apropiación. Pero Donda va más allá en esa operación de construcción de sentido: frente a la reacción resignada de Azic aparece como contrapunto la actitud de su "padrino" Héctor Febres quien cuando la ve usando una boina a la manera del "Che" deja de llamarla "turquita" para comenzar a decirle "zurdita" (124). Así, Victoria comienza a pintar en su relato "los grises entre culpabilidad e inocencia" (128) en los que sustenta la relación con su familia de crianza luego de saberse hija de desaparecidos.

Mi nombre es Victoria se inicia con una advertencia: "Algunos de los nombres de las personas que figuran en esta historia han sido cambiados para proteger su privacidad". Entre los nombres que se cambian están los de Juan Antonio Azic y Esther Abrego quienes en el relato son llamados "Raúl" y "Graciela". La evidente contradicción que supone el intento de proteger la "privacidad" de personas involucradas en la apropiación y la sustracción de la identidad de dos menores es explicada por Donda años después: "No pude poner el

cuerpo, como sí ocurre ahora. Hoy no modificaría esos nombres" (Ghitta, 2014). Para el 2009, cuando el libro se edita en Argentina, es públicamente sabido que Juan Antonio Azic es el apropiador de Victoria Donda, por lo tanto, el enmascaramiento de la identidad a través del cambio del nombre propio más que como un intento ingenuo de protección debe leerse como un signo que permite entender hasta qué punto es conflictivo para Donda posicionarse públicamente respecto de su familia de crianza:

> De esa familia que durante tanto tiempo fue la mía quedan hoy los sentimientos que no puedo ni quiero negar, y que me guardo para mí por la sensación de nunca poder compartirlos con nadie o tan siquiera verbalizar sin sentir que […] al quererlos traiciono mis propias convicciones (Donda, 55).

Entre otras formas, la indecibilidad en el texto de Donda se manifiesta en ese no poder negar una afectividad que la constituye, pero que al mismo tiempo jaquea un deber ser militante obligándola a reconfigurar en el relato las dimensiones de lo público y de lo privado. Aquello que "se guarda" no es tanto lo que no puede ser dicho sino, más bien, es aquello que no puede ser oído socialmente porque se contrapone con cierto "sentido común" sobre la apropiación. Como se verá luego, con el avance del relato, esos sentimientos que al inicio Donda se propone guardar para sí emergen en su escritura con contundencia y sólo se mantiene el silencio sobre los diálogos con Azic acerca de su apropiación: "Las conversaciones que tuve con él, sus explicaciones y mis comentarios, quedarán hasta el día de mi muerte entre él y yo" (190). Así, el silencio es desplazado por el secreto que instaura una brecha entre la responsabilidad legal por la apropiación y la explicación privada de ese acto estableciendo dos narrativas diferenciadas: por un lado, la que corresponde dar a Azic en las actuaciones judiciales en su contra y, por otro, el relato biográfico de Donda que busca asumir una funcionalidad distinta. (28)

El paulatino proceso de narración de los sentimientos que le genera su familia de crianza aparece en *Mi nombre es Victoria*

mediado por la narración de los sentimientos que le producen algunos de los integrantes de su familia biológica. Es en esa tensión entre las familias y en los elementos que se recuperan y rechazan de una y otra que Donda aborda dos aspectos centrales del relato de su vida: por un lado, las responsabilidades por su apropiación y, por otro, el problema de su identidad. En el primer aspecto, es central la figura de su tío, el capitán de fragata Adolfo Donda Tigel. (29) Por fuera de la gama de "grises entre culpabilidad e inocencia" (128) en la que ubica a sus padres de crianza, Adolfo Donda –y en menor medida Héctor Febres– condensa lo más oscuro de la responsabilidad por su apropiación:

> [P]or sus venas corre la misma sangre que la mía. Y es precisamente por eso que merece el más riguroso de los castigos, que ante sus actos resulta inconcebible cualquier forma de perdón. […] Es él el principal responsable de la doble desaparición de mis padres: una primera desaparición, física […]. Y una segunda desaparición, simbólica, destruyendo aquello que mis padres habían dejado tras de sí: mi hermana, cambiando su nombre y mintiéndole hasta el cansancio, y yo, entregándome a unos desconocidos como quien ofrece un regalo, una mascota (130-131).

La sangre lleva inscripto el ADN que prueba el delito de apropiación de Azic y Abrego, pero también certifica aquello verdaderamente imperdonable ante los ojos de Victoria. A diferencia de otras historias de restitución, aquí la recuperación del lazo de sangre no habilita el inicio de una revinculación en alguna proporción reparadora, sino que más bien, profundiza el trauma de la apropiación en tanto lo que Victoria encuentra es que no tiene familia a la cual recuperar. Tres de sus abuelos están muertos. Su abuela Leontina –enferma de Alzheimer– y sus hijos viven en Canadá. Su tío paterno es señalado como responsable por la desaparición de sus padres y su hermana biológica reniega de ellos. "Quería morirme. Desaparecer" (189) escribe Victoria Donda. En la brevedad de su deseo expone con sintética brutalidad la faceta más

problemática de la apropiación. El sentido cristalizado en la hipérbole "querer morirse" contrasta con los significados políticos que arrastra el "desaparecer" y muestra la ambivalencia de una subjetividad que al reencontrarse con la verdad insoportable de su propia historia preferiría replegarse nuevamente en el no-lugar del desaparecido. Progresivamente, el texto narra la asunción de la postura contraria en la que aceptar "la verdad" surge como el único camino posible para reacomodar la propia vida. Pero, en este punto, nuevamente Adolfo Donda aparece como el responsable que impide acceder a una "verdad completa". En 2007, Adrián Jaime acompaña a Victoria Donda en sus primeros encuentros con familiares, sobrevivientes y amigos de los padres. A partir del registro de esos encuentros, Jaime filma el documental *Victoria* (2008) en el que se incluye una visita al Liceo Naval al que Victoria va con algunos excompañeros de su padre José María. El Liceo está en el mismo predio que la Base Naval Río Santiago donde por entonces Adolfo Donda permanecía detenido. A partir del minuto 54, el documental registra el siguiente diálogo:

> Victoria: ¿Se puede llegar para allá? (Señala otra parte del predio).
> Excompañero: Lo han convertido en un presidio naval.
> Victoria: Ahí está Adolfo.
> Excompañero: No, no, no, no, no creo que esté ahí. No, no, no está ahí, está más allá, más al fondo, ¿sí? […] ¿Qué? Tenés ganas de ir a putearlo...
> Victoria: No, pero pensar que por ahí estaba cerca… (Silencio) Y, en realidad, para mí es la única persona que me puede decir dónde están mi mamá y mi papá.
> Excompañero: Nunca se lo pudiste preguntar.
> Victoria: No, nunca hablé. Pero ya que estaba acá pensé que por ahí… (Silencio). Es el único que debe saber qué les pasó a mis viejos…
> Excompañero: el que directamente sa-sabe qué destino les dio… (30)

Lo que muestra el documental sobre esta visita termina con el diálogo transcripto, pero en *Mi nombre es Victoria*, Donda cuenta que, una vez concluido el recorrido con los excompañeros del Liceo, ella intenta que Adolfo Donda la reciba. Tras un rato de espera, un oficial le dice:

> –¿Es usted la que quiere ver al capitán Donda Tigel? –me preguntó, evidenciando un respeto hacia mi tío que me puso la piel de gallina.
> –Sí, soy su sobrina –respondí.
> –El capitán no quiere recibirla, y dice que usted no es su sobrina, porque su hermano nunca la reconoció como su hija (132).

La sórdida respuesta de Adolfo Donda que pone la filiación en el plano de un trámite legal que él mismo habría contribuido a impedir contrasta en el relato con las explicaciones que Azic le da a Victoria acerca de su apropiación y puede ser leída como una nueva gradación en el conjunto de las responsabilidades sobre la sustracción de su identidad tal como están presentadas en el texto. Aunque el secreto sobre los dichos de Azic y el silencio elegido por Adolfo Donda tengan en el plano legal la misma motivación –ambos están siendo juzgados en ese entonces por sus crímenes en la ESMA–, lo que distingue a uno y a otro en *Mi nombre es Victoria* es, en definitiva, el cariño. Entre el apropiador que asume en privado las consecuencias de su delito sobre quien considera "su hija" y el facilitador de la apropiación que se niega a hablar con quien no considera su sobrina, el texto encuentra un eje sobre el cual fundar una nueva noción de familia que le permite, ahora sí, exponer con honestidad esos sentimientos que al inicio del relato Victoria decide guardar para sí:

> Mis sentimientos son míos y no hay nada que quiera o que pueda hacer para cambiarlos. Pero ellos [Azic y Abrego] no son ni Febres ni Donda y la vara que mide esta diferencia no es difícil de concebir: se trata de la crueldad, de la intencionalidad,

> del cinismo […]. La diferencia, moleste a quien moleste, guste a quien guste, es que a Graciela y Raúl los amo. Un amor no exento de conflictos, pero indiscutiblemente amor (133). (31)

Pero, como dije, en *Mi nombre es Victoria* un segundo aspecto interesa en relación con las tramas familiares además del de las responsabilidades por su apropiación: el problema de su identidad. En este sentido, el texto vuelve una y otra vez sobre la influencia casi genética del carácter de su madre Cori sobre la personalidad de Victoria. En la mirada retrospectiva a partir de la que se construye toda autobiografía, Victoria reconoce la presencia de su madre como un elemento vertebrador que la hace ser quien es mucho antes de saberse apropiada: "mi mamá surgía con cada vez más fuerza en mí, con su carácter, con su explosividad y, poco a poco, con sus ideas y convicciones […]. Victoria se hacía presente en Analía. Había llegado el momento de la herencia" (75). (32) El episodio más fuerte en esa identificación se produce a propósito de una escena en la que Victoria se imagina incluida en una antigua anécdota familiar. Sus tíos maternos –tal como puede leerse en el libro y verse en el documental– le cuentan un incidente en el que el padre de Hilda Pérez le pide a su hija que se lleve un bolso con armas que tenía escondido en la casa. Los hermanos recuerdan la escena: Cori arrastra el bolso mientras les grita "¡Cagones!". Victoria retoma esa escena para narrar su pasaje entre aquella forma "todavía apolítica del compromiso" (83) a la que la acercan las figuras de la profesora Silvia y el cura Luis y la asunción de un compromiso militante que finalmente dinamita el discurso sobre el pasado reciente recibido desde la familia de crianza: "Frente a mí, sin que yo pudiese verla, Cori ya no se iba cargando el bolso marinero repleto de armas y gritando '¡Cagones!', sino que se giraba y me sonreía, esperando que la siguiese" (114). Ante el abuelo que se opone a la lucha armada (208), aparece la hija recuperando aquel legado materno en su propia militancia readecuado al "clima de ideas" de principios del siglo XXI. La lectura de su militancia como parte de una herencia genética, le permite a Victoria Donda, por un lado, sortear la dificultad de componer una identidad que ponga en segundo plano

su pasado anterior a la restitución y, por otro, reformularse respecto de su familia de crianza: "Ahora milito en continuidad, no en contraposición" (Argento, 2009: 201). En este sentido, todo *Mi nombre es Victoria* puede ser leído más que como la narración de la reconstrucción de una identidad, como la puesta en texto del proceso de su consolidación articulado en la militancia.

Esta operación de sentido se completa en el texto con la reflexión sobre el nombre propio: "No se trataba de ser dos personas al mismo tiempo, Analía y Victoria, sino que esas dos personas, esos dos nombres y esas dos historias eran la misma: yo" (100)". Así, ese "yo" que la apropiación descompone emerge en el relato fortalecido más allá del nombre propio tras la ratificación de los rasgos esenciales que lo componen trazando una identidad que así aparece presentada casi como inevitable. Quizá la mejor muestra de esa identidad en la que conviven el antes y el después de la restitución sea la elección que Donda hace del "Victoria Analía" como nombres propios para su reinscripción legal. Pero como en el de Macarena Gelman, hay una parte del relato en el que ese "yo" no puede ser pronunciado: la narración del nacimiento en cautiverio. En Donda –como en Gelman– es en el relato de ese momento originario cuando aparece el mayor grado de distanciamiento enunciativo:

> Lydia [Vieyra] y Cori improvisaron un plan: utilizando la aguja y el hilo azul para suturas que había sido traído en previsión de algún desgarro vaginal, cosieron dos tiritas de hilo en las orejas de la niña recién nacida. Quizá confiaban en que el bebé fuese a parar a la Casa Cuna como una niña abandonada y que en el futuro [podrían] […] encontrar a la nena y contarle quién era realmente (48). (33)

"La niña recién nacida", "el bebé", "la nena" son marcas lingüísticas que permiten medir en la narración la capacidad lesiva para la subjetividad inscripta en un episodio que sólo puede ser dicho mirándolo desde afuera, un episodio cuya magnitud sólo es narrable a partir del desapego que pone al sujeto por fuera del relato de esa circunstancia que lo tiene como centro. Este es el único

momento en *Mi nombre es Victoria* en el que se quiebra la unicidad del yo construida a través de cada uno de los aspectos que Donda va registrando en el relato de su vida.

Sobre el final del libro, esas zonas analizadas confluyen en la reafirmación de la identidad de quien narra:

> Soy un producto de la dictadura de la misma manera en que soy un producto del cariño que supieron darme Raúl y Graciela, y me reconozco tanto en ellos como en Cori y el Cabo, a los que siento que quiero todo lo que se puede querer a quien nunca se conoció. No soy menos la sobrina del antiguo jefe de Inteligencia de la ESMA, asesino de su hermano y su cuñada, que la adolescente que se extasiaba durante los conciertos de Los Caballeros de la Quema. Entonces, y por sobre todo, no soy menos Analía que Victoria (240).

Aunque la elaboración del trauma nunca conlleva la total integración del yo y, por lo tanto, toda "sutura" que busque religar los fragmentos de una subjetividad despedazada no sería más que "fantasmática o ilusoria" (LaCapra, 2004: 163), interesa, más que concentrarnos en una mirada clínica, ver cómo en *Mi nombre es Victoria*, ese yo autorreconoce y representa su identidad al ponerla en texto. Para decirlo con Régine Robin: "El sujeto de la escritura, lo sabemos bien, no es el sujeto del inconsciente" (2002: 57). Quizá, por la excepcionalidad de su historia en el contexto de los casos de nietos restituidos es que Victoria Donda logra en su texto proponer una configuración también excepcional en relación con las características que tanto Gatti como Amado y Domínguez encuentran en los más recientes relatos identitarios familiares. La preeminencia de lo hereditario como fundamento de una identidad narrativa que se autorreconoce como unívoca y la composición de un relato homogéneo que logra posicionarse por fuera de la fragmentariedad, la desubjetivación y la ruptura de las cadenas genealógicas son los rasgos salientes de *Mi nombre es Victoria*. En este sentido, como el hilo azul que su mamá y Lydia Vieyra cosen en su oreja en la ESMA, la militancia es para Victoria Donda el hilo

conductor que en el relato la liga con sus padres y que le permite reconocer una línea de continuidad biográfica que, más allá de la apropiación, la ayuda a religar su identidad tras el impacto disruptivo de la restitución.

4.3. Tejer la memoria, tramar la identidad: Ángela Urondo Raboy

Todo lo que sueña viene de una memoria cierta.
Ángela Pradelli (2014: 79).

A diferencia de Macarena Gelman y de Victoria Donda, Ángela Urondo Raboy no nace en cautiverio, pero también su identidad le es sustraída. Secuestrada junto con su madre, la periodista Alicia Raboy, en el mismo operativo en el que es asesinado su padre, el escritor Francisco Urondo, Ángela permanece en el CCD Departamento 2 (D2) de Mendoza para luego ser ingresada como NN en la Casa Cuna donde, tras veinte días de búsqueda, la encuentran su abuela materna y su tía Beatriz Urondo. Ángela se queda con la familia materna y vive tres meses con su abuela hasta que –sin convenirlo con la familia paterna– deciden dársela en adopción legal a una prima hermana de Alicia que la reinscribe con el apellido de su marido. A pesar de permanecer en el contexto de su familia materna, Ángela crece sin saber nada sobre sus padres biológicos. (34)

En 2012, Ángela Urondo Raboy publica *¿Quién te creés que sos?*, libro que reúne entre otros materiales, fragmentos ya editados en su *blog* "Pedacitos de Angelita". (35) Compuesto por breves escritos literarios, extractos de documentos legales, crónicas, cartas y reflexiones, el libro muestra la vida de Urondo Raboy bajo una identidad cambiada y el proceso de recuperación de su propio nombre, que es también la narración del intrincado camino judicial y personal que le permite reconquistar su historia y la de sus padres. Si el texto de Victoria Donda parece querer construir una identidad y una historia que se presentan finalmente emergiendo sin fisuras en

el relato, por el contrario, el libro de Urondo Raboy elige la estrategia exactamente opuesta al exhibir en su fragmentariedad los huecos de la historia, las lagunas de la memoria, las mentiras, verdades y silencios inscriptos en el relato de todo recuerdo, inscriptos en cualquier biografía. Para dar cuenta de su búsqueda, *¿Quién te creés que sos?* apela a diversos materiales que se tensionan entre la reproducción de textualidades de los discursos judicial, periodístico y legal en el primer apartado del libro, y la presentación en las siguientes secciones del volumen de un conjunto heterogéneo de fragmentos literarios propios atravesados por la enunciación de una emotividad que conmueve.

Profunda indagación sobre la propia identidad, ya desde el título, el libro de Urondo Raboy presenta con crudeza y simplicidad las marcas durables de la violencia de Estado. Si como sostiene Jerome Bruner "la creación del yo es el principal instrumento para afirmar la unicidad" (95), Urondo Raboy despliega en su escritura una serie de procedimientos que le permite ir ligando los fragmentos de su historia hasta afirmarse en esa identidad personal y familiar que le fue sustraída y que trabajosamente recupera. Ese juego entre la fragmentariedad de los "pedacitos de Angelita" y el esfuerzo por componer una trama sobre la que erigir su unicidad marca el ritmo del relato. La pregunta retórica que Urondo Raboy elige como título vuelve palpable la violencia de la sustracción: la frase –"quién te creés que sos"– que en la cotidianeidad obtura toda respuesta posible, subvierte su valor y se literaliza como una interrogación que el cuerpo del texto trata, una y otra vez, de llenar de sentidos. De Angelita a Ángela Urondo Raboy, la escritura muestra el proceso de creación de ese yo que se instituye, finalmente, en tanto única respuesta válida ante la pregunta por el ser.

En *¿Quién te creés que sos?* convergen las problemáticas sobre la narración de la identidad recobrada con un discurso desacralizador de las representaciones públicas sobre la militancia y la violencia de Estado. Como hilo conductor entre los fragmentos del libro, aparece la voluntad de Urondo Raboy de desmontar los lugares comunes del discurso público sobre la violencia política y de presentar una categórica crítica que apunta, en primer término, a mostrar la doble

moral de la dirigencia de Montoneros y la trama de impunidad que sustenta desde el Estado la apropiación y la desaparición, para luego desarticular los sintagmas gastados con que se pretende desde el presente caracterizar los setenta.

En "Los hijos ante la ley. Pos-memoria, poesía y justicia" (2018), Julián Axat destaca el impacto que sobre las narrativas de la memoria y sobre el archivo judicial tienen, a partir de 2005, los testimonios en los juicios de lesa humanidad brindados por los hijos de desaparecidos. Para Axat, esos testimonios operan como un salto en el archivo con un impacto social y estético en línea con el de los escraches: "Tanto el escrache como el testimonio judicial suponen un rol 'performático' representativo de la voz de los hijos en el espacio público" (9). (36) Así, Axat registra una transformación en los modos de expresar el horror que se manifiesta en una dinámica doble: el indecible que el registro judicial no puede receptar emerge en las formas de arte y, al mismo tiempo, las formas judiciales empiezan a permear "las formas literarias en el decir de la catástrofe" (19). De algún modo, el libro de Urondo Raboy participa de ese nuevo momento: el juicio por la desaparición de su madre y el asesinato de su padre concluye unos meses antes de la publicación de *¿Quién te creés que sos?* y parte de los documentos que allí se producen se incluyen en su armazón narrativa para establecer un contrapunto con otras textualidades al tiempo que la narración de aquello que le pasa en las audiencias le permite relatar la angustia liberadora que significa en su historia de vida ese acto de justicia.

El apartado "Documentos (palabras inapelables)" que abre el libro pone en escena la engañosa pretensión de "verdad" asociada con la noción de documento y lo hace al contraponer algunos que contienen datos falaces con otros –los derivados del juicio– que aparecen como el demorado momento de restitución de una verdad, ahora sí, inapelable por su vinculación con los sucesos efectivamente ocurridos. Los textos que integran este apartado se organizan cronológicamente y recuperan zonas centrales para la biografía familiar: cartas y fotografías de Urondo, Raboy y Ángela; textos de compañeros de militancia que cuestionan la decisión de la dirigencia

de Montoneros de trasladar a Paco Urondo y su familia a Mendoza; informes policiales sobre el operativo represivo; notas periodísticas de época replicando las mentiras del informe policial; fragmentos de los textos legales de la derogación de las leyes de Obediencia debida y de Punto final; y actuaciones, testimonios y alegatos derivados del juicio por la desaparición de su madre y el asesinato de su padre. A partir de la presentación sucesiva de escritos cuyas versiones se contradicen, Urondo Raboy tensiona las "verdades" que manifiestan al tiempo que los enmarca con su propia interpretación de los hechos que, según el caso, limita, refuta, objeta, confiere un valor diferencial a lo dicho. En primer lugar, entre esos "documentos" se destacan aquellos que refieren al traslado de Paco Urondo y su familia a Mendoza, traslado que –como emana de los fragmentos y de las reflexiones de Urondo Raboy– pesa como una segura condena a muerte para su padre. Los testimonios de, entre otros, Rodolfo Walsh, Juan Gelman y Horacio Verbitsky sirven para mostrar la disidencia al tiempo que se desarticula la idea del "hombre nuevo" sostenida desde Montoneros. La sanción por la "infidelidad" de Urondo encubre una política de castigo al disenso que Urondo Raboy explicita con claridad y que muestra las fisuras de la organización y establece una distinción que recorta especificidades dentro del conjunto difusamente indiferenciado de los militantes. Urondo Raboy recupera el nombre propio de los protagonistas para restituir responsabilidades en un gesto de su escritura que desarma las simplificaciones y propone un abordaje complejo de la militancia, de la conducción de la lucha armada, del lugar de los intelectuales y de las representaciones que sacralizan la memoria de algunos desaparecidos y confinan a la gran mayoría al anonimato de los muertos sin historia pública. En segundo lugar, en este apartado se destacan los fragmentos que dan cuenta del operativo del GT que interviene en la acción represiva contra los Urondo Raboy y que instalan una versión falaz sobre lo ocurrido que recién se desmontará con los testimonios en el juicio de 2011: que Urondo murió por autoenvenenamiento de cianuro, que Alicia y Renée inician la balacera disparando desde el auto o que usan a Ángela como escudo humano y la abandonan luego en el piso del automóvil

son algunas de las mentiras que se difunden púbicamente desde el discurso oficial y desde los medios durante la dictadura y que persisten con posterioridad. De este modo, *¿Quién te creés que sos?* contribuye a difundir socialmente la verdad inapelable de los hechos fácticos como contracara de aquellas representaciones sociales sobre los desaparecidos hasta hoy fuertemente arraigadas en gran parte del imaginario colectivo. Al igual que sostienen Macarena Gelman y Victoria Donda, también para Ángela Urondo Raboy la narración de su historia de vida cumple una inequívoca función social que excede la reparación individual por el trauma de la sustracción de su identidad: "Este conflicto no es propio, es también de la sociedad […]. Además de la justicia, hay que trabajar con ese horror social, desde lo político, desde el arte, […] desde el centro y desde los bordes también" (Urondo Raboy en Pradelli, 86).

El segundo apartado del libro titulado "Crónicas (palabras hacia afuera)" incluye 78 fragmentos narrativos escritos por Ángela. También esos textos siguen en principio una cierta linealidad cronológica: las visitas a Mendoza para recorrer los lugares de la infancia y las audiencias del Juicio con cuya sentencia se habilita para la hija el inicio de un proceso de "des-victimización y de cura" (99). A partir de este punto, el relato hace un pliegue y retrocede en su temporalidad para narrar, justamente, aquello que debía ser sanado: su secuestro en el CCD D2, su permanencia en la Casa Cuna como NN, la adopción, la negación de su verdadera identidad. La información sobre los padres brindada en cuentagotas; las pesadillas que la acosan y encubren, sin que lo sepa, las memorias del operativo en Mendoza; y el reajuste de la identidad que permite finalmente el saber marcan los fragmentos que narran su pasaje entre la niñez y la adolescencia, así como el reencuentro con su familia paterna. Estas "palabras hacia afuera" dicen el adentro, pero además buscan un otro que las lea: como en el apartado anterior, aquí también se juega la relación entre la puesta en texto de la subjetividad y la función social de un relato que busca intervenir públicamente. Para recorrer estas cuestiones, en primer lugar, me detengo en la narración de sus visitas a Mendoza y, en segundo

lugar, en la rearticulación de la trama familiar que implica la restitución de su verdadera identidad biológica.

Volver a Mendoza es regresar al último lugar donde los Urondo Raboy vivieron como una familia y es también revivir las circunstancias del operativo represivo que le pone fin. Mendoza no aparece en el relato de Urondo Raboy construida como un "sitio de la memoria" en el que el pasado está museificado en una memoria estatal cristalizada. Por el contrario, Mendoza es el espacio en el que Ángela debe reinscribir su vida, marcar en él su presencia y recobrar los recuerdos enmascarados en sus sueños: "esos sueños mantuvieron cosas frescas en mi memoria […]. Yo no recordaba, pero mi subjetividad no podía olvidar" (Pradelli, 85). Esa subjetividad que no olvida, de a poco se hace visible en el relato a partir de la narración de una pesquisa casi detectivesca en la que Ángela busca su propia historia al tiempo que recopila datos que le permiten armar el rompecabezas de la vida de su madre Alicia. Pero ese saber difícilmente obtenido se muestra siempre como incompleto, como insuficiente: "Hay que ir, marcar *ese* lugar. Ese último lugar donde… *dónde*. Marcarlo. Mi lugar" (62, énfasis en el original). El imperativo de búsqueda termina por mostrar la imposibilidad de un saber completo: ese corralón que Ángela visita no es el último lugar donde estuvo su madre en tanto el destino final de Alicia tras el secuestro permanece como una incógnita. "La trama de la historia también se compone de espacios vacíos" (266) dice Ángela en el último fragmento de su libro. Pero ir a Mendoza no es sólo recorrer sus lugares y recobrar hasta donde es posible la propia historia, es también recuperar las voces de aquellos vecinos que son testigos involuntarios de la violencia. A diferencia de lo analizado en el "Capítulo 2" acerca de las tramas de complicidad, de vigilancia o de auxilio en las que ciertos relatos de hijos ponen a los vecinos, en Urondo Raboy son caracterizados sin hacer una evaluación "moral" sobre sus conductas, ni siquiera en los casos de aquellos que dicen por primera vez ante ella lo que vieron aquel día:

> Nos encontramos con algunos vecinos que fueron testigos casuales del operativo. En todos esos años, ninguno había

> hablado nunca del tema. […] Cada uno cargó lo que había visto, en silencio. Guardaron verdaderamente enquistado el dolor de haber presenciado ese hecho de enorme violencia y terror frente a sus casas […]. Nuestra presencia les hizo brotar esos recuerdos remotos, escondidos, endurecidos dentro. Ese encuentro fue un gran primer paso para todos nosotros, como individuos y como sociedad, dispuestos a curar antiguas heridas (64).

Otra vez, Urondo Raboy vincula lo individual con lo social y los hace converger en "[u]n verdadero ejercicio de la memoria colectiva" (71), único camino posible tanto para escapar de la museificación del pasado como para iniciar el proceso de "sanación colectiva". Si para Ángela regresar a Mendoza es poder volver a hacer conscientes esos recuerdos obturados, paralelamente, su presencia en la ciudad tiene el mismo efecto sobre los testigos del operativo represivo. Los recuerdos enquistados resurgen en todos por igual y allí reside la potencia de su recorrido urbano. Pero ese ejercicio de memoria colectiva no es suficiente si no se liga con la obtención de justicia. En ese sentido, Mendoza también es el espacio en el que se desarrolla el juicio de lesa humanidad por la desaparición de Raboy y el asesinato de Urondo. En el marco de ese juicio, Ángela volverá a recorrer la ciudad en un itinerario que tiene, esta vez, implicaciones diferentes. En un micro del tribunal en el que viaja junto con los jueces, abogados y familiares, Ángela asiste a la reconstrucción del operativo, como parte del testimonio de Renée Ahualli, y a la toma de testimonios *in situ* a los vecinos. Ángela se descompone y vomita:

> Vomitado todo lo que supe, lo que recordaba, lo que pude averiguar. Vomitadas las consecuencias. Vomitada la soledad, vomitada la impotencia. La galletita atragantada, para siempre, vomitada. Devolví todo lo que tenía que devolver. Lloré por la boca, y por la nariz, y recién entonces, pude empezar a llorar con los ojos (90).

Ese "devolver" aquí se vincula con otra forma de la restitución, esta vez, la de las responsabilidades reales por la desaparición, por el asesinato, por la negación de la identidad. Los juicios devuelven las cosas a su lugar y habilitan para la hija el inicio de una etapa distinta. Para Ángela, ese pasaje no está exento de dolor, pero es un dolor que, en cierta medida, ella construye como positivo:

> Cada lágrima duele como sacarse un vidrio filoso del pecho. Cada lágrima, una piedra menos en la mochila. Lloro muchas de esas piedras, que quieren ser piedrazo y no son. […] Descubro que ellos no me dan miedo, ni odio, ni nada. Siento dolor, puro dolor de tener que estar ahí. Un dolor complejo, que trae paz. Un último dolor como cuando se desinfecta a fondo una herida. Un dolor que hay que atravesar positivamente. Como cuando se pare un hijo (78). (37)

Es en los relatos del juicio el momento en el que Urondo Raboy registra de modo más preciso el padecimiento del cuerpo en el proceso de recuperación de la identidad. Casi como si esa experiencia sólo pudiera ser tocada apelando a la exhibición de una visceralidad donde el cuerpo dice por sí solo la apropiación, vómitos, llantos, ahogos se suceden en estos fragmentos. Pero el juicio también trae una verdad que orilla al sujeto en el límite de lo indecible. La toma de conciencia acerca de lo que a los niños les hacían en el CCD D2 pone a Urondo Raboy ante una experiencia que ya no es sólo la de la madre sino también la suya propia en su "breve paso por el campito de concentración" (64). (38)

> Ya no hay dónde ampararse […]. Vuelvo a ese lugar, llueven recuerdos como fotografías desordenadas […]. Algo mío quedó en el D2 y algo del D2 quedó dentro mío […]. No hay inocencia que recomponer. No hay angustias menores. Nada que aprender de esta historia macabra y absurda. A seguir masticando lo indecible. Que los horrores se vuelvan por donde vinieron. Que se vuelvan con sus autores y ya nunca más me pertenezcan (94).

De manera equivalente a lo analizado en Macarena Gelman y Victoria Donda, la percepción de lo indecible aparece con la necesidad de narrar la propia presencia en el CCD. Si en Gelman y Donda es con el nacimiento en cautiverio el punto en el que se produce el mayor distanciamiento enunciativo, en cambio, en Urondo Raboy se pone en texto la necesidad de "hacerse cargo" de una historia que injustamente le pertenece y que debe, otra vez, "devolverse" a sus autores, a los único responsables. (39) En este punto del relato, Ángela Urondo Raboy asume para sí la condición de exdetenida y esto le sirve para denunciar cierto "limbo" legal en el que quedan los niños que permanecieron secuestrados con sus padres: en tanto el Estado no los reconoce como el objetivo principal de la represión, ellos quedan fijados en el lugar de "niños perejiles" (94-97). Una situación similar registra respecto del otro proceso legal que narra, el de su "desadopción" (174), ya que el suyo constituye un caso único entre los hijos restituidos porque ella fue dada en adopción legal por la familia materna. Legal, pero no legítima (102) dice Urondo Raboy para condensar las idas y vueltas de un proceso judicial que le lleva siete años concluir.

La paulatina recuperación de su verdadera identidad biológica es también la rearticulación de la trama familiar. A diferencia de Gelman y de Donda, Urondo Raboy elige hacer un corte tajante con la familia de crianza que se opera también sobre la lengua. Instalarse en su identidad reconquistada implica para Urondo Raboy desembarazarse de aquellas maneras de decir impuestas por la costumbre de sus primeros veinte años de vida. Por ejemplo, puede advertirse su camino de transformación en la manera en la que nombra a la mujer que la adopta legalmente: "*mamá",* "mamá adoptiva", "adoptante", "madrastra", "ella", progresión que señala un paulatino borramiento de la afectividad que avanza junto con la disolución de los lazos legales que unen a estas mujeres. Sostiene Alicia Lo Giúdice que "[s]i la lengua crea el parentesco, ser secuestrado y apropiado es ser despojado del contexto familiar donde el sujeto se prende a las marcas singulares de la lengua" (81). Entonces, la recuperación de la identidad es tanto desaprender las palabras íntimas aprendidas en el seno de la familia de crianza

como recuperar otros modos de decir la subjetividad y de mirar el mundo. En este sentido, si algo deja en claro *¿Quién te creés que sos?* es que el complejo y doloroso proceso de "desadopción" también se realiza sobre la lengua. (40) Frente a esa "*mamá*" que progresivamente deja de serlo, aparece la verdadera "mamá" que poco a poco emerge en su imaginación y en su relato a partir de otras voces y de otros recuerdos. (41) También Renée Ahualli, sobreviviente junto con Ángela del operativo represivo en Mendoza, es presentada en la trama familiar a la vez como hermana y "madrecita putativa" a partir del reconocimiento de un vínculo que no se funda en lo biológico y que justamente por eso puede funcionar como revés de la familia adoptiva:

> Qué nos parió la vida, a las dos, doblemente mellizas, cumpliendo años de vida y de sobrevida a la par. Madrecita putativa y hermana. […] Y su bebé Loló, que estaba entonces recién parida esperándola en casa […], ¡ay! de nuestra historia en común, de este dolor y de las verduras, siempre pudriéndose en las heladeras de las mamitas montoneras (66).

Esta otra "mamita montonera", sobreviviente y testigo, la acerca mucho más a la posibilidad de reconstruir su propia experiencia que las medias verdades que durante años recibe en su casa de crianza. Pero es en el encuentro con su hermano Javier cuando confluyen esas tensiones entre saber y mal saber, entre lo afectivo y lo biológico:

> "Ahora que nos encontramos, [le dice Javier] vamos a tener todo el tiempo del mundo para conocernos, para ir aclarándolo todo" […]. En algo de eso estamos, desde entonces. Desentrañando, entrañando, entendiendo, desentendiendo, amarrando, desanudando y volviendo a anudar, atando cabos, intentando recomponer. Poniendo una base sólida a lo nuestro (136).

Lo familiar, como la identidad y como la memoria, adquiere en el texto de Urondo Raboy la forma metafórica del tejido, de una trama compleja en la que convergen todas las dimensiones que el relato indaga y que se retoman en el último apartado del libro "Conclusiones (palabras interiores)" desde una perspectiva poética. (42)

Por último, cabe destacar en el texto de Urondo Raboy, que el proceso de desnaturalización de la palabra que comienza con los modos familiares y privados del decir, también se realiza sobre las voces públicas que nombran cristalizando la experiencia colectiva de la pérdida y que, por lo tanto, requieren de procesos que les restituyan su capacidad significante. Como lo hace respecto de su madre de crianza, Urondo Raboy también desarticula en su escritura ciertos sintagmas ya naturalizados para referir al pasado reciente y busca erosionar los sentidos fijados que imposibilitan otras maneras de pensar y de decir la violencia de Estado. Me detengo, por ejemplo, en uno de esos quiebres: "Mientras mamá siga extraviada, mientras continúe en manos de ellos, seguirán apareciendo, como mensajes cifrados […] claves de ese final que todavía no pudimos reconstruir" (62). El uso de "madre extraviada" en lugar de "desaparecida" produce un extrañamiento que reside en la actualización del sentido que causa el desvío: cuando Urondo Raboy escribe "extraviada" en lugar de "desaparecida", propone un uso equívoco para el término que, por contraste, vuelve sospechoso el modo cristalizado de decir y obliga a una puesta en tensión de los significados implícitos en el término "desaparecidos". Dice Urondo Raboy en *En mi nombre. Historias de identidades restituidas:*

> Muchas veces me planteé el lenguaje de la dictadura, las palabras que usaban los milicos y que habían cambiado de significado porque las habían usado en un contexto de violencia. Me pregunto si se podrán devolver las palabras a su inocencia, al estado que tenían antes de la dictadura. Porque el lenguaje también fue usurpado por los represores. La dictadura se robó también palabras, las militarizaron (Pradelli, 86).

Una lengua entonces que sea capaz de recuperar su inocencia, de decir con otras palabras que puedan ser sustraídas del entramado de sentidos que les dio la dictadura. Pero también en Urondo Raboy, la desnaturalización de la palabra se hace sobre el discurso de los propios: "materia de recuerdos públicos" (63), "[niños] reasignados y mentidos" (99), "[n]o sabemos dónde está su cuerpo. Desconocemos su destino final" (158) como sintagmas alternativos a "memoria pública", "niños apropiados" y "permanece desaparecida" se apartan de ciertos usos estereotipados que velan la dimensión de la violencia. Esta operación se vuelve explícita en "Ausentes":

> A veces, cuando se grita "¡Presentes!" […] se me estrujan el alma y las tripas de sentirme tan sola. Quisiera gritar "¡Ausentes! ¡Ausentes, ahora y siempre!". Y dejarlos a todos mudos. […]
> [P]orque hay días en que absolutamente nada llena este vacío, esta derrota, esta muerte miserable que nos tocó conseguir, sin laureles, coronas ni glorias (197).

De este modo, el trabajo sobre la lengua se complementa en el relato con el señalamiento de ciertas operaciones de sentido construidas desde las organizaciones de Derechos Humanos que –en una dirección, por supuesto, diferente a la de la "militarización de las palabras"–, contribuyen a la cristalización de la memoria pública sobre la violencia de Estado y, a veces, obturan la posibilidad de tener una mirada verdaderamente crítica sobre el pasado reciente. Uno de los fragmentos, el único en el que narra su experiencia en la agrupación H.I.J.O.S., sirve para ver en qué dirección va el razonamiento de Urondo Raboy. En "El espíritu de la cosa" (137-139), Ángela relata su participación en una asamblea en la que se discuten cambios en los lineamientos de la agrupación. El punto de conflicto será la reivindicación de la lucha armada:

> Se fue pasando de "reivindicar el espíritu de lucha de nuestros padres" a "reivindicar la lucha de nuestros padres" y una voz más fuerte que las anteriores se impuso "¿y por qué no

> reivindicar también la lucha armada? ¿O qué? ¿Acaso somos todos cagones que no nos animamos a reivindicar de frente la lucha armada?". Ese fue mi límite. Por primera y única vez, pedí la palabra […], expliqué que: yo acababa de descubrir mi historia y, no por cagona pero sí por ignorante, se me hacía enorme, insostenible, la bandera de la lucha armada (138).

Con esa intervención finaliza la participación de Urondo Raboy en H.I.J.O.S. El rechazo que producen sus palabras, tal como ella lo narra, es inmediato y le muestra lo ilusorio de su deseo de encontrar en la agrupación un espacio de contención en el que hallar respuestas ante una experiencia común: "Me recriminaban especialmente que, justo yo, *hija de*, pudiese dudar en reivindicar la lucha armada, si mi padre había sido un 'héroe' revolucionario y no haberlo conocido antes ¡mía culpa!" (139, énfasis en el original). La cita de la reproducción acrítica de un discurso sobre la militancia de los 70 que –tal como desarrollé en el "Capítulo 1"– abona la mirada heroica sobre el desaparecido en detrimento de otras configuraciones, le sirve a Urondo Raboy para hacer una reflexión sobre la construcción de la memoria pública en el siguiente fragmento, "Marquesinas" (140-141). Allí, Urondo Raboy asume una mirada profundamente crítica al advertir cierta "gradación" entre los muertos por la violencia de Estado: ante su padre Paco Urondo que tiene un lugar central como "héroe" en el panteón sagrado de los mártires, "en la marquesina de la memoria colectiva" (141), su madre Alicia Raboy, también por contraste frente a aquel "muerto popular", es la dos veces NN, porque no está ni es recordada en su especificidad: "la invisibilidad que tengo sobre mamá, lo doblemente desaparecida, lo inconclusa, lo solita" (141). Esa tensión entre la visibilidad pública de cada uno de sus padres es inversamente proporcional al lugar que ocupan en su "vida privada" anterior a saberse "Urondo Raboy". Su madre Alicia aparece vagamente mencionada durante su niñez –a pesar de que en los relatos sea siempre sustraída de su militancia política–, pero sobre su padre nada le dicen. Sólo al reencontrarse con su hermano, Ángela se entera de quién es y accede a una nota de puño y letra en la que su

padre la reconoce como hija legítima. Ese texto –casi un testamento como señala Urondo Raboy– aunque carece de valor legal constituye uno de los centros del relato en tanto pilar irrefutable que legitima una de las aristas de la identidad de Ángela: la copia del manuscrito abre el libro. (43) El texto privado que reconoce la paternidad se tensiona con otros escritos públicos de su padre, textos que Urondo Raboy recorre asumiendo para sí el papel de una lectora crítica, capaz de leer entre líneas eso que su padre cifra para ella en sus palabras más antiguas: "Todo lo que papá dejó escrito es anterior a mi nacimiento [...]. Podría pensar que no escribió nada para mí, pero cuando lo leo, creo todo lo contrario. Siento que todo fue escrito para mí, en clave, para el día en que necesitase su palabra" (205). La palabra pública y la letra privada aparecen como espacios privilegiados por Urondo Raboy para desplegar estrategias que le permiten tramar su identidad y proyectar sentidos más allá de la ausencia.

En el breve poema "Caer no es caer", Urondo Raboy condensa todos los ejes desplegados en el libro al aunar el trabajo sobre la lengua cristalizada de la memoria y la búsqueda de un modo de decir su verdadera identidad:

> Chupar no es chupar.
> [...]
> Máquina no es máquina.
> Capucha no es capucha.
> [...]
> Guerra no es guerra.
> Desaparecer no es desaparecer.
> Morir no es morir.
> Ser no es ser.
> Yo, nada (210).

En primer lugar, el uso de negaciones polifónicas como recurso constitutivo del poema funciona por inversión de los criterios de verdad: el matiz metafórico implícito en cada verso niega la contradicción que lo funda al sustituir un sentido por otro en la

sucesión de términos "militarizados" por el decir de la dictadura. El secuestro, la tortura, el cautiverio, la violencia de Estado surgen como revés de esas palabras cristalizadas hasta llegar al núcleo problemático de la desaparición. Así, "desaparecer" no es "desaparecer" (pero, podría decir que tampoco es "extraviarse"). El uso extendido del término "desaparecido" funciona como coartada, encubre el crimen causante de la "desaparición" y borra responsabilidades al diluir la matriz política que es su origen. En segundo lugar, de la contradicción que lleva al límite la posibilidad de encontrar una esencia que delimite ese "ser" discordante, Urondo Raboy deriva una afirmación de su propio yo con reminiscencias hamletianas: "ser no es ser/ yo, nada", enunciación final de un yo que reconoce su unicidad en lo singular de una experiencia vital que desafía lo razonable.

4.4. Conclusiones

El estudio de los relatos de Macarena Gelman García, Victoria Donda Pérez y Ángela Urondo Raboy permite un acercamiento a las principales problemáticas que atraviesan las narrativas de hijos que se presentan amplificadas en esos relatos en la reflexión que los sujetos hacen sobre la tensión apropiación/restitución. La diversidad de las historias de vida de Gelman, Donda y Urondo –y la también diversa densidad estética de sus relatos– posibilita un abordaje amplio de las implicancias colectivas de la apropiación de menores en la trama social al tiempo que facilita estudiar sus huellas en la materialidad discursiva en la que se expresan esas subjetividades que luchan por readecuar su identidad en un contexto dado.

La reafiliación y la restitución de la identidad biológica aparecen como zonas que disparan en los relatos múltiples consideraciones acerca del nombre propio y de la noción misma de identidad que requiere en estos casos de una definición más amplia capaz de ligar en el sujeto el antes y el después de la restitución. El esfuerzo por poner en palabras ese impacto muestra cómo, con estrategias distintas, las hijas restituidas sostienen en sus relatos la intención de

hacer prevalecer la unicidad de ese yo disuelto. Reafirmando la vida anterior como parte del sí misma, eligiendo un hilo conductor que permita engarzar esas "dos vidas" y afirmándose en la negación del ser como esencia de la subjetividad, los relatos de Gelman, Donda y Urondo sortean las dificultades que produce ese nuevo saber disruptivo acerca de la identidad.

La necesidad de desaprender las palabras con las que se dice la familia, el imperativo de revisar su referencialidad ahora transformada por la restitución, permite seguir en los relatos el itinerario subjetivo a través de los complejos procesos de desvinculación y revinculación de "sus" familias de crianza y biológicas. Mientras que en Urondo se produce un corte con la familia adoptiva que se replica en la escritura, en Gelman y Donda se resuelve en una bifurcación discursiva que deslinda usos privados y públicos de la lengua.

En los relatos de las hijas apropiadas se materializa el esfuerzo por poner en palabras lo que pareciera indecible. En este sentido, es la narración de la propia presencia en los CCD el momento en el que los relatos muestran el mayor grado de distanciamiento enunciativo, aunque tanto Urondo como Gelman y Donda se sobreponen a la fuerza pregnante de lo inenarrable y, efectivamente, dicen.

En los tres relatos estudiados aparece la narración de la experiencia con una funcionalidad que excede la elaboración de lo traumático y se liga con funciones sociales. Decir el trauma no es sólo el intento de duelar, es, sobre todo, la producción de un relato con capacidad de intervención social y colectiva en relación con los discursos sobre la violencia de Estado: el relato de las hijas apropiadas opera como generador de conciencia social y contribuye a la reconstrucción del lazo comunitario roto en la dictadura. En este sentido, lo verdaderamente reparador aparece en los relatos vinculado con el acceso a la justicia. Los juicios de lesa humanidad son los que marcan de manera más precisa en los relatos la posibilidad de un "cierre" que, otra vez, se articula sobre la doble dimensión de lo privado y de lo público.

Los relatos de hijas apropiadas no sólo narran la ausencia de sus padres y las búsquedas que emprenden para llenar los vacíos de

esas biografías. En estos relatos los sujetos deben asumir para sí una historia que las tiene como protagonistas y que las pone en un lugar muy distinto al de meras portadoras de un trauma legado.

1. 1- Para un abordaje detallado de estas cuestiones cfr. Sabina Regueiro, en especial el Capítulo 3 "Maternidades clandestinas. Tramas burocráticas en la administración de nacimientos".

2. 2- Para una historia de las Abuelas de Plaza de Mayo y de los primeros nietos restituidos cfr. el ya citado *Botín de guerra* (1985) de Julio Nosiglia e *Identidad, despojo y restitución* (1990) de Matilde Herrera y Ernesto Tenembaum.

3. 3- Para un relato detallado acerca de las averiguaciones que hicieron las Abuelas en esos primeros años respecto de las posibilidades de la genética para la restitución de sus nietos cfr. VV. AA., *Las abuelas y la genética. El aporte de la ciencia en la búsqueda de los chicos desaparecidos* (2008). Entre 1987 y 2015 el BNDG funciona en el Durand, luego en una sede propia en Córdoba 831, Ciudad de Buenos Aires.

4. 4- Para un abordaje integral del papel de la CONADI como auxiliar en los procesos judiciales de restitución de personas apropiadas cfr. V.V.A.A., *Historias buscadas. CONADI 15 años* (2007a) y *El trabajo del Estado en la recuperación de la identidad de jóvenes apropiados en la última dictadura militar* (2007b).

5. 5- El tribunal integrado por los jueces María del Carmen Roqueta –presidenta del tribunal–, Julio Luis Panelo, Domingo Luis Altieri y Pablo García De La Torre, como juez sustituto, determinan las siguientes condenas: Jorge Rafael Videla, 50 años; Antonio Vañek, 40 años; Jorge "Tigre" Acosta, 30 años; Santiago Omar Riveros, 20 años; Reynaldo Bignone, 15 años; Víctor Gallo, 15 años; Juan Antonio Azic, 14 años; Jorge Luis Magnacco, 10 años; Susana Colombo, 5 años; Eduardo Ruffo y Rubén Franco son absueltos. El 14 de mayo de 2014, el tribunal integrado por los jueces Eduardo Riggi como presidente, Liliana Catucci y Mariano Hernán Borinsky como vocales de la Sala III de la Cámara Federal de Casación Penal ratifica las condenas en la causa por el Plan Sistemático de Apropiación de Menores, eleva la pena a Bignone a 25 años y revoca las absoluciones de Ruffo y Franco y los condena a 14 y 25 años respectivamente.

6. 6- Para un recorrido detallado por la historia, el presente y el futuro del BNDG cfr. VV. AA., *Una pregunta. 30 años* (2017).

7. 7- Para un testimonio de Bauer Pegoraro cfr. Analía Argento, "Evelin" en *De vuelta a casa. Historias de hijos y nietos restituidos* (2009).

8. 8- El libro de Pradelli incluye las historias de los nietos recuperados Manuel Gonçalves Granada, Ángela Urondo Raboy, Macarena Gelman García Iruretagoyena, Leonardo Fossati Ortega y Jorgelina Molina Planas. Por su parte, Argento busca mostrar en su libro un panorama complejo de la desaparición, la apropiación y la restitución y para hacerlo, elige testimonios que le permiten mostrar la pluralidad de "resoluciones" que los hijos van adoptando durante el proceso de recuperación de su identidad. Argento incluye relatos y fotografías sobre las historias de Claudia Poblete Hlaczik, Carlos D'Elía Casco, Laura Acosta, Marcos Suárez Vedoya, Simón Gatti Méndez, Evelin Bauer Pegoraro, Victoria Donda Pérez, Matías Reggiardo Tolosa y las de los hermanos Marcelo, María de las Victorias y Laura Ruiz Dameri. En este libro opto por nombrar a los hijos restituidos con los nombres y apellidos dados por sus padres biológicos, aunque algunos de esos hijos prefieren conservar el nombre –y a veces también el apellido– que les pusieron los apropiadores.

9. 9- "Automotores Orletti" es un CCD ubicado en el barrio porteño de Floresta que operó entre mayo y noviembre de 1976. Tal como señala el *Nunca más,* dependía del Ejército Argentino en conexión con el Ejército Uruguayo y los "interrogatorios" eran dirigidos por la Superintendencia de la Policía Federal (75). El 24 de agosto de 1976, Marcelo Gelman y su esposa María Claudia García Iruretagoyena son secuestrados y llevados a "Automotores Orletti". Marcelo es visto por última vez allí en septiembre. El 14 de octubre aparecen ocho cadáveres en tambores de aceite flotando en el Canal de San Fernando, los cuerpos son enterrados como NN. En 1989, el EAAF identifica uno de esos cuerpos como el de Marcelo Gelman. María Claudia es vista por última vez en Orletti los primeros días de octubre. "Automotores Orletti" fue la base de operaciones del Plan Cóndor en Buenos Aires. Por allí pasan alrededor de 300 detenidos, una parte de ellos uruguayos que, en número importante, son trasladados a Uruguay en tres viajes por agua y aire. La argentina María Claudia García –embarazada de ocho meses y medio– también es trasladada a

Uruguay, pero en un vuelo de la Fuerza Aérea Argentina a principios de octubre de 1976 y queda detenida clandestinamente en el Servicio de Información y Defensa (SID) de Uruguay. Cerca del 1° de noviembre es llevada al Hospital Militar de Montevideo donde da a luz a una niña que es dejada el 14 de enero de 1977 frente a la casa de sus apropiadores, el policía retirado y militante del Partido Colorado Ángel Touriño y su esposa que la inscriben como hija propia. Según testimonios, María Claudia García es vista por última vez en el SID entre el 22 y el 23 de diciembre, de allí es trasladada al CCD "Base Valparaíso" donde, entre fines del 76 y principios del 77, es asesinada por Ricardo "Conejo" Medina quien también deja a Macarena "en una canastita" en la puerta de la casa de los Touriño. María Claudia García aún permanece desaparecida. En febrero del 78, Juan Gelman recibe a través del sacerdote Fiorello Cavalli, encargado del Cono Sur en la Secretaría de Estado del Vaticano, la afirmación de que su nieto ha nacido: "the child was born" es la confirmación que no permite saber el género del niño nacido, pero que corrobora su existencia. A partir de ese momento, las familias de Marcelo y María Claudia se abocan a la búsqueda del nieto que va a concluir en el 2000 con el hallazgo de Macarena en Montevideo.

10. 10- Para un estudio del Plan Cóndor como encarnación en el Cono Sur de la Doctrina de Seguridad Nacional de Estados Unidos como medio para "la lucha anticomunista" cfr. Stella Calloni, *Operación Cóndor. Pacto criminal* (2005). Cfr. Francisco Martorell, *Operación Cóndor. El vuelo de la muerte. La coordinación represiva en el Cono Sur* (1999) para una mirada que, si bien pone el énfasis en Chile y en el papel de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA), describe los principales aspectos del plan de coordinación entre los servicios de inteligencia en el nivel subcontinental.

11. 11- La "Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado" es propuesta y redactada en 1986 a instancias del presidente Julio María Sanguinetti durante su primer mandato y logra ser sancionada con el apoyo de legisladores de los por entonces partidos mayoritarios uruguayos, el Partido Colorado y el Partido Nacional. La Ley establece la caducidad del ejercicio punitivo del Estado respecto de crímenes "políticos" cometidos en sus funciones por militares y policías durante el gobierno *de facto* (27 de junio de 1973-1 de marzo de

1985). La "Ley de caducidad" puede ser asimilada a la Ley de Punto final argentina.

12. 12- Recupero testimonios de Macarena Gelman tanto de fuentes escritas como fílmicas. Entre paréntesis se aclara autor de la entrevista y página para los textos o año para los fílmicos. En todos los casos, las palabras de Gelman son textuales atribuidas a ella.

13. 13- Gatti se refiere a los nietos restituidos Simón Gatti Méndez, Macarena Gelman García y Horacio Pietragalla Corti. Para un testimonio de Simón Gatti cfr. Analía Argento *De vuelta a casa*. Para un testimonio de Horacio Pietragalla cfr. Tatiana Sfiligoy y Darío Albín *En el nombre de sus sueños*.

14. 14- Cfr., por ejemplo, el "Prólogo" del nieto restituido Juan Cabandié en *De vuelta a casa*, de Analía Argento.

15. 15- "Perdés todo marco de referencia" (Figares, 2012), "Me costó mucho tiempo encararlo, desmenuzarlo y ver dónde estaba parada" (Sfiligoy y Albín, 264), "Cuando me enteré fue un estado de *shock* total que no sé exactamente cuándo salí, si salí todavía […]. La crisis continúa y genera que uno tenga que adaptarse para poder seguir […]. Ver cómo sigo me ha costado mucho y me cuesta y es una crisis que llevo conmigo todos los días" (Cacopardo, 2013) sostiene Macarena Gelman en algunas entrevistas.

16. 16- El "distanciamiento enunciativo" aparece cuando el enunciador o el enunciatario son referidos en el texto a través de formas lingüísticas que no se corresponden con el rol que estos cumplen en la situación discursiva.

17. 17- Se refiere al libro de los chilenos Marisol Santelices Altamirano y Hernán Dinamarca Cruz *¿Dónde están? La historia de los 13 niños uruguayos desaparecidos* publicado en 1991 por el diario *La República* de Montevideo que recoge la historia de hijos de uruguayos apropiados en Argentina.

18. 18- Es revelador de cierta "resistencia a saber" este fragmento en el que Gelman –por entonces estudiante universitaria de bioquímica– narra su intento de donarle sangre a Touriño durante una de sus internaciones: "Los tipos sanguíneos eran incompatibles de una manera que ponía en duda el vínculo, sin

embargo, con esos conocimientos […] mi única reflexión fue 'mi sangre no sirve'" (Cacopardo, 2013).

19. 19- La entrevista completa puede verse en http://elmuertoquehabla.blogspot.com/2012/02/non-fiction-macarena-gelman.html

20. 20- Rubén Chamorro se desempeña luego de su salida de la ESMA como Agregado Naval de la Agregaduría Militar Argentina en Sudáfrica. El 19 de febrero de 1984, tras varios requerimientos, Chamorro regresa a Argentina y es detenido en la causa por privación ilegítima de la libertad de Inés Ollero, militante de la Federación Juvenil Comunista detenida-desaparecida en la ESMA. El caso de Inés Ollero es paradigmático en tanto constituye uno de los pocos que se desarrolla casi íntegramente durante la dictadura. El día siguiente a la desaparición, su padre César Ollero presenta un pedido de *hábeas corpus* que es inmediatamente desestimado. No obstante, comienza a investigar y averigua las circunstancias del secuestro de su hija que, junto con otros pasajeros que viajaban en un colectivo de la línea 187, es detenida la noche del 19 de julio de 1977 por el GT 3.3.2 que operaba en la ESMA y conducida a la Comisaría 49 de la Policía Federal. Todos los detenidos fueron liberados excepto Inés que es llevada a la ESMA. En agosto del 77, la Liga Argentina por los Derechos del Hombre consulta al abogado Jaime Nuguer para presentar otro *hábeas corpus* a partir de testimonios del chofer del colectivo y de pasajeros que contradecían la versión oficial sobre los hechos. El segundo pedido es presentado y recae en el juzgado de Eugenio Zaffaroni –por entonces Juez Nacional en lo Criminal de Sentencia– quien le da curso a la denuncia. El 25 de abril de 1978, el pedido de *hábeas corpus* llega a la Corte Suprema de Justicia que, en un fallo inédito para la época, da lugar al pedido y señala la necesidad de profundizar la investigación. El 28 de abril de 1979, Nuguer presenta la denuncia por la desaparición de Ollero ante la Comisión Interamericana de Derechos Humanos de la OEA que en 1982 dicta la Resolución 50/82 en la que condena a Argentina por violaciones a los Derechos Humanos. Rubén Chamorro muere el 2 de junio de 1986 en el Hospital Naval en calidad de detenido. Inés Ollero continúa desaparecida. Para un detallado relato del caso Ollero cfr. Jaime Nuguer, *Un hábeas corpus en dictadura* (2014).

21. 21- El de Magnacco es un ejemplo que muestra la potencia del escrache como instrumento de visibilización social de represores en contextos de impunidad. Hacia finales del 96, los integrantes de H.I.J.O.S. averiguan que Magnacco –además de hacerlo en el Hospital Naval– se desempeña como médico en el Sanatorio Mitre y deciden realizar su primer escrache. Tres veces marchan al Sanatorio y desde ahí a la casa de Magnacco para denunciarlo a través del escrache. En un marco de creciente presión social, las autoridades del Mitre despiden en el 97 al "partero de la ESMA". En 2001, Magnacco es detenido –y condenado en 2005– en el caso de apropiación de Guillermo Perez Roisinblit –hermano de Mariana Eva Perez–, nacido en la ESMA. En 2012, la sala II del Tribunal de Apelaciones deja firme la sentencia por su participación en la apropiación de Evelin Bauer Pegoraro y unifica su pena en 15 años. También es condenado en la causa "Plan sistemático de apropiación de menores" (TOF n° 6, 2012). El 29 de noviembre de 2017, el TOF n° 5 en la sentencia por el tercer tramo de la megacausa ESMA unifica las penas de Magnacco en 24 años y lo excarcela por cumplimiento de los dos tercios de su condena. Magnacco pasa casi toda su condena en prisión domiciliaria (2001-2011 y 2012-2013). En 2013, H.I.J.O.S. aporta a la justicia un video en el que se lo ve violando el arresto domiciliario: el TOF n° 5 lo envía al Penal de Marcos Paz donde cumple condena hasta su excarcelación. En marzo del 2018, H.I.J.O.S. realiza un nuevo escrache a Magnacco: "Y ahora, que tenés esta libertad, volvemos. Los hijos e hijas de tus víctimas estamos acá […] para que hasta que vuelvas a la cárcel, la condena social se convierta en tus rejas" (H.I.J.O.S., 2018). Jorge Magnacco intervino como médico en el nacimiento en la ESMA de Victoria Donda Pérez.

22. 22- En febrero de 1987, Héctor Febres es detenido por la Cámara Federal de Casación Penal que fundamenta la prisión preventiva en la gravedad de las denuncias en su contra por su actuación como Oficial de Inteligencia en el GT 3.3.2 de la ESMA. Entre otras cosas, Febres es acusado de privación ilegítima de la libertad, tortura, violación, sustracción de menores, extorsión y robo de bienes de los detenidos-desaparecidos y de sus familias. En junio del 87, por la entrada en vigencia de la Ley de obediencia debida, es liberado y las causas dejadas sin efecto. Tras su liberación, la Prefectura Naval lo asciende a prefecto. Hacia finales de los 90, es requerida sin éxito su extradición desde España e Italia por causas de desaparición y tortura de ciudadanos de esos países. Febres es detenido nuevamente en diciembre de 1998 en la causa por

apropiación de menores y alojado en la sede Delta de la Prefectura Naval. En octubre de 2007 se inicia el primer juicio oral sobre la ESMA que tiene a Febres como único imputado. Cuatro días antes del dictado de la sentencia, Febres aparece muerto en la sede Delta. Nunca se lee la sentencia y el juicio se cae. La investigación determina que Febres murió por envenenamiento con cianuro y saca a la luz las condiciones de su detención. En la sede Delta, Febres residía en un departamento de dos ambientes del que poseía la llave, gozaba de visitas ilimitadas, tenía acceso a teléfonos y computadoras, vacacionaba con su familia en la Base Naval de Azul, tenía chofer y, hasta 2003, conservó sus armas. Si bien nunca se determinó quién lo mandó matar, se presume que su asesinato buscó evitar que Febres ampliara sus declaraciones sobre lo ocurrido en la ESMA. Héctor Febres ofició en el entramado familiar de los apropiadores como "padrino" de Victoria Donda (Dandan, 2012).

23. 23- Para un detalle exhaustivo del plan sistemático de apropiación de menores y del funcionamiento de las "maternidades" clandestinas cfr. *Fundamentos* (TOF n° 6, 2012). Para un análisis de las modificaciones en el tratamiento de detenidas-desaparecidas embarazadas en la ESMA cfr. Florencia Urosevich, "Nacimientos en la ESMA: análisis del despliegue del poder absoluto del campo sobre las detenidas-desaparecidas embarazadas, sus gestaciones, sus partos y el destino de sus hijos e hijas (Argentina, 1976-1983)" (2018).

24. 24- María Hilda Pérez nace en Mendoza en 1951. Hilda comienza su militancia en la Juventud Peronista y realiza trabajo social en la villa Carlos Gardel. Es delegada sindical en la fábrica de plásticos Strauss donde trabaja como administrativa. Mientras cursa la carrera de Sociología en la Universidad de Buenos Aires conoce a José María Donda (Entre Ríos, 1955) estudiante de Derecho en la misma institución. Donda cursa estudios secundarios en el Liceo Naval de La Plata. Junto con compañeros del Liceo funda la Unión de Estudiantes Secundarios que nuclearía organizaciones peronistas de escuelas porteñas. En 1973, plenamente integrado en Montoneros al igual que Hilda hacen trabajo territorial en Carlos Gardel y participan en diversos operativos comando. En 1975, Hilda y José María se casan y Adolfo Donda –10 años mayor que su hermano y oficial en la Marina– es padrino en la boda. En 1976 nace su primera hija, Eva Daniela. El 28 de marzo del 77, Hilda –embarazada de cinco meses– es detenida por un GT de la Fuerza Aérea y llevada a la Comisaría

n° 3 de Castelar donde estará tres meses. Allí compartirá detención con José María, secuestrado en mayo del 77 también por la Fuerza Aérea. No hay certeza acerca del tiempo que José María pasa en Castelar, testimonios señalan que es visto luego en los CCD "Mansión Seré" y Campo de Mayo. Hacia junio del 77, Hilda es llevada a la ESMA para dar a luz. En el parto en el que nace Victoria intervienen Jorge Magnacco y la detenida Lydia Vieyra que asiste a la madre. Victoria e Hilda permanecen juntas durante 15 días. Según algunos testimonios, Hilda es retirada de la ESMA en un traslado individual por un GT de la Fuerza Aérea, según otros, es subida a un "vuelo de la muerte" y su cuerpo arrojado al Río de la Plata. Todos coinciden en que Victoria sigue en la ESMA dos o tres días al cuidado de otras embarazadas luego del traslado de su mamá. Victoria es apropiada por Juan Antonio Azic, ayudante primero de Prefectura Naval e integrante del GT 3.3.2 de la ESMA en el que también participa Adolfo Donda. En 2004, Victoria, que crece con el nombre de Analía, conoce su verdadera identidad. María Hilda Pérez y José María Donda permanecen desaparecidos.

25. 25- La primera entrevista a Victoria Donda es de Victoria Ginzberg y sale publicada en *Página/12* el 21 de marzo de 2005, a tan sólo ocho meses de su restitución. En 2007, se estrena en Teatro por la identidad *Vic y Vic* de Érika Halvorsen que ficcionaliza la relación entre Donda y Victoria Grigera, amigas e hijas de desaparecidos. En 2008, se estrena el documental *Victoria* y la obra de teatro *Dos hermanas. (Drama en cuatro actos)* de Daniel Ortiz en la que imagina el encuentro entre Victoria y su hermana biológica. En ese contexto de amplia visibilidad pública de su historia se edita en 2009 *Mi nombre es Victoria.*

26. 26- Luego de su apropiación, José Antonio Azic y Esther Abrego crían a Victoria con el nombre de Analía. El matrimonio también se apropia de otra niña nacida en la ESMA en agosto de 1980, Laura Ruiz Dameri a la que llaman Carla. En 1987, Azic permanece detenido tres meses en una causa por su actuación en la ESMA que cae por la Ley de obediencia debida. Luego de su retiro de la Prefectura Naval en 1990, Azic instala una verdulería, aunque sigue manteniendo contactos periódicos con exintegrantes del GT 3.3.2 de la ESMA. El 25 de julio de 2003, se dicta su prisión preventiva con motivo del pedido de extradición hecho por el juez español Baltasar Garzón. Antes de su detención, Azic intenta suicidarse con su arma reglamentaria frente al edificio de Sanidad

de la Prefectura Naval. Azic pasa tres meses en el Hospital Naval y luego es llevado a una institución neuropsiquiátrica en la que permanece de manera intermitente hasta 2013 cuando es recluido en el penal de Marcos Paz. En marzo de 2017, se lo beneficia con prisión domiciliaria. Esther Abrego, para quien la justicia determina falta de méritos para ser juzgada por apropiación, fallece en octubre de 2009. Es con el intento de suicidio de Azic que Victoria toma conciencia de su participación en la represión. Es tan grande el impacto para ella –que lleva años militando por los DDHH y asiste a los escraches de H.I.J.O.S.– que, desde el Hospital Naval, ese 25 de julio llama a Estela de Carlotto para pedirle perdón en nombre del que creía su padre. Desde 2001, Abuelas y la comisión "Hermanos" de H.I.J.O.S. investigan el caso de "Analía" como posible hija apropiada, pero sin contactarse con Victoria. La situación se precipita luego del pedido de extradición de Azic y, entonces, deciden comunicarse con ella. Pasará casi un año hasta que Victoria se haga el estudio de ADN que confirma que es la hija de Pérez y Donda. A partir de ese momento, Victoria debe asimilar la complejidad de su propia historia que incluye descubrir que tiene una hermana biológica criada por Adolfo Donda, su tío e integrante del GT 3.3.2 de la ESMA. Para un testimonio de Ruiz Dameri y de sus hermanos biológicos cfr. Argento (2009: 109-137).

27. 27- Recupero testimonios de Victoria Donda tanto de su libro como de otras fuentes escritas y fílmicas. Entre paréntesis se aclara autor de la entrevista y página para los textos o año para los fílmicos. En todos los casos, las palabras de Donda son textuales atribuidas a ella.

28. 28- Como en otros casos de hijos apropiados, en un primer momento Donda se niega a hacerse el estudio de ADN por el temor a que se use legalmente en contra de sus padres de crianza. Antes del estudio, Donda ve la foto de Hilda Pérez y, por el parecido entre ambas, sospecha que es hija de ella y de José María Donda. Un año después, intenta hacer el estudio de ADN de modo extrajudicial enviando muestras a Estados Unidos. Los resultados nunca llegan. En junio de 2004, finalmente acude al BNDG. En octubre de ese año, el resultado del análisis de ADN le confirma que es Victoria Donda Pérez. Quizá la decisión de excluir los nombres propios en *Mi nombre es Victoria* y los fragmentos de historia que elige no narrar obedecen también a esa voluntad de

diferenciar la función de su libro respecto del entramado de declaraciones y pruebas judiciales con los que se juzga a los responsables de su apropiación.

29. 29- Adolfo Donda estudia como su hermano menor en el Liceo Naval de La Plata e ingresa luego en la Marina. Durante su actuación en la ESMA es Jefe de Operaciones del GT 3.3.2. En 1983, es nombrado Agregado Naval en la Embajada Argentina en Brasil cargo que ocupa hasta 1985 cuando es dado de baja luego de una denuncia pública. En 1985, inicia acciones legales para obtener la tenencia de su sobrina Eva Daniela Donda, criada hasta ese momento por su abuela materna Leontina Puebla de Pérez, una de las fundadoras de Abuelas de Plaza de Mayo, y por su abuela paterna Catalina Tigel de Donda con quien vivió de manera permanente hasta sus trece años cuando se mudan con Adolfo y su familia. A partir de 1986, Donda integra diversas empresas de seguridad de Alfredo Yabrán. En 1987, es puesto en prisión preventiva por su actuación en la ESMA y tras la aprobación de la Ley de obediencia debida es dejado en libertad. En 1987 obtiene la guarda legal de su sobrina, le cambia el nombre quitándole el "Eva" y comienza a criarla como hija propia. En 2003, es pedida su prisión preventiva por la causa de extradición solicitada por el juez Baltasar Garzón y queda detenido en la Base Naval Río Santiago. A partir de 2005, con la derogación de la Ley de obediencia debida comienza a ser juzgado en diversos procesos penales. En noviembre de 2017, el TOF n° 5 en la sentencia por el tercer tramo de la causa ESMA lo condena a prisión perpetua por sus delitos de lesa humanidad de cumplimiento en el Penal de Ezeiza. En octubre de 2019, los jueces Daniel Obligado y Adriana Palliotti autorizan a Adolfo Donda a salir de la cárcel dos veces por mes para visitar a su familia. El 7 de noviembre de 2022, el TOF n° 6 inició un nuevo juicio contra Adolfo Donda aún en curso en el que se busca determinar su participación en la apropiación de su sobrina Victoria.

30. 30- *Victoria*, de Adrián Jaime puede verse en https://www.youtube.com/watch?v=QHrgjvqs5ps

31. 31- No me detengo en el análisis de la relación entre Victoria y su hermana biológica. Tan sólo cito un fragmento que ilumina la desgarradora complejidad de la situación: "Clara, mi hermanita, o la hermanita de Analía, o como pueda cada uno definirla, será hoy y siempre mucho más mi hermana de lo que jamás

Daniela llegará a serlo para mí o yo para ella. No llegamos a conocernos antes de que nuestras vidas fuesen brutalmente modificadas, y sigo peguntándome cuál de las dos se llevó la peor parte. Pero […] no puedo ni apiadarme ni ser en exceso comprensiva ante la persona en que (Eva) Daniela se ha convertido, ante la imagen que proyecta de nuestros padres y ante lo que la diferencia de mí […]. Existirá siempre el abismo marcado por la diferencia de criterio respecto del personaje más determinante de nuestra historia: Adolfo Donda. Para ella, supongo que siempre será como su padre. Para mí, siempre será el responsable de la muerte de los míos" (201-202). Para un relato al respecto desde la perspectiva de Eva Daniela Donda cfr. el texto incluido en Carolina Arenes y Astrid Pikielny, *Hijos de los 70* (2016).

32. 32- Esta cuestión aparece en numerosas ocasiones, sobre todo, en la primera mitad del libro en la que Donda relata su vida como "Analía": "allí estaba de nuevo Cori, sin que yo pudiese aún reconocerme en ella" (81), "Cori ya no dejaría de hacerse sentir en mí y en mi forma de ser y de ver las cosas" (85), "Era un mundo rancio que desconocía o falseaba la historia reciente de la Argentina, una historia que había determinado mi existencia de maneras que yo era aún incapaz de sentir o comprender, pero que poco a poco, de la mano de Cori que lograba el triunfo de sus genes por sobre mi educación, afloraba en mí con una fuerza irresistible" (89), "Cori, mi madre, ya habitaba en mí y […] sus genes y su sangre moldeaban mi personalidad con la misma fuerza que los elementos externos que iban marcando mi vida" (97) e, incluso, esa presencia se hace notar en una "suerte de determinismo de los genes" (115) cuando decide qué carrera universitaria estudiar y duda entre Sociología y Derecho, las mismas carreras que seguían sus padres. El texto recupera la militancia materna como modelo, aunque no aparece en igual medida la referencia a la militancia paterna, cuestión que Victoria explica a partir de la ausencia de datos y fotografías de su padre en contraposición con el abundante material que sus familiares maternos le dan sobre Cori. Donda narra la negativa de su hermana Daniela a entregarle materiales sobre su papá porque "no quería que ninguna foto de su padre apareciese en un libro de derechos humanos" (201).

33. 33- Lydia Vieyra es la exdetenida-desaparecida sobreviviente de la ESMA que oficia como "enfermera" en el nacimiento de Victoria en el CCD. A través de su testimonio, se confirma el nacimiento de la hija de Hilda y José María.

Asimismo, declara que Hilda le pone el nombre de Victoria y narra el intento de identificación de la nena con el hilito azul cosido en las orejas. Muchos años después, una denunciante anónima –mujer de un prefecto– llama a Abuelas para contar que un día Héctor Febres lleva a su casa a una bebé para que ella, que recién había parido, le diera la teta ya que no quería tomar la mamadera. La mujer recuerda que la nena tenía un hilo azul en su oreja. Otro denunciante comunica sus sospechas acerca de las hijas de Azic y Abrego. Con estos datos, Abuelas y la comisión "Hermanos" de H.I.J.O.S. comienzan a buscar a Victoria.

34. 34- Ángela nace el 28 de junio de 1975 y es inscripta con el apellido de su madre porque su papá se encuentra en la clandestinidad. Sus padres son militantes de Montoneros. En mayo de 1976, luego de un "Juicio revolucionario" en el que lo juzgan por infidelidad, su padre es designado por la organización como responsable de la Seccional Cuyo por lo que se mudan a Mendoza. El 17 de junio de 1976, el auto en el que viajan Alicia, Francisco, Ángela y Renée Ahualli es perseguido a balazos en Guaymallén en un operativo conjunto entre la Policía y el Ejército. Cuando el GT intercepta el auto, Alicia logra escapar con Ángela y se esconden en un corralón del cual son secuestradas minutos después por fuerzas del GT y llevadas al CCD D2. Paco Urondo recibe diversos golpes que terminan causándole la muerte por traumatismo craneoencefálico. Su cuerpo es entregado a la familia con la orden de ser enterrado como NN. Renée Ahulli logra escapar y es una de las principales testigos en la causa por la desaparición y el asesinato de Raboy y Urondo. Cuando Ángela es adoptada por la prima de su madre, cesa el contacto con la familia paterna quienes pierden el rastro de la niña luego de la modificación de su apellido. Ángela tiene dos hermanos mayores, Claudia y Javier, del primer matrimonio de Urondo. Claudia, responsable de Información de Montoneros, es secuestrada en diciembre de 1976 por el GT 3.3.2 de la ESMA. Javier y Ángela logran reencontrarse en 1995. El juicio en el que se juzga el asesinato de Francisco Urondo y la desaparición de Alicia Raboy concluye en Mendoza durante 2011. Alicia Raboy y Claudia Urondo siguen desaparecidas.

35. 35- La primera entrada de *Pedacitos de Angelita* es del 1 de abril de 2008 y continúan sumándose publicaciones con posterioridad a la edición de *¿Quién te creés que sos?* La última entrada hasta la fecha es del 23 de marzo de 2017. Consulta: 25 de agosto de 2023. Cfr. http://pedacitosdeangelita.blogspot.com/

36. 36- Esa característica del escrache en tanto *performance* urbana, pública y efímera que acontece en el ahora se liga con otras manifestaciones como los siluetazos, las marchas de las Madres con fotografías, las intervenciones del Grupo de Arte Callejero e, incluso, con propuestas más cercanas en el tiempo como *Antivisita* (2022) de Mariana Eva Perez o *Campo de Mayo, una conferencia performática* (2013) y *Cuarto intermedio* (2019) de Félix Bruzzone.

37. 37- La asimilación del dolor que produce el juicio con el de parir inicia una línea en el texto en la que Urondo Raboy asocia la búsqueda de su identidad y de los datos biográficos de su madre con una suerte de apuesta al futuro que encarnan sus propios hijos, receptores últimos de ese legado identitario. Para una lectura centrada en este aspecto que cruza el texto de Urondo Raboy con *Aparecida* de Marta Dillon cfr. Mariela Peller, "Lugar de hija, lugar de madre. Autoficción y legados familiares en la narrativa de hijas de desaparecidos" (2016).

38. 38- Es frecuente el uso de diminutivos en el texto de Urondo Raboy y en los de otros hijos e hijas de desaparecidos. La crítica ha ligado esos usos con un modo de recuperación de la lengua de la infancia que, muchas veces, se complementa con referencias a superhéroes, dibujos animados, juguetes, cuentos de hadas, golosinas que aparecen en los textos como huellas del imaginario de la infancia y como posibilidad para elaborar la experiencia traumática de la desaparición de los padres (Cárcamo, 2015; Moreno, 2018; Basile, 2019). En el texto de Urondo Raboy, sin embargo, esos usos cumplen otras veces funciones distintas como, por ejemplo, la ironía y conviven en el relato con modos de configuración de la experiencia cuya crudeza se aleja de esa lengua infantil. Baste un ejemplo: "Dijo [un vecino de Mendoza] que 'le iban dando piñas y patadas *allá, en el rancho grande*'. Así llamaba Carlitos, con poesía y elegancia, a la entrepierna de mamá. 'La concha de la madre', digo, sin eufemismos. La concha de mi madre cagada a patadas. Violentada concha de madre, que pocos meses antes había parido al mundo a la nena que fui y de la que separaban entonces, para siempre" (68-69, énfasis en el original).

39. 39- Respecto del distanciamiento enunciativo es interesante la narración que hace Ángela del encuentro con los dueños del corralón en el que Alicia entra, ya que son ellos los que le hablan de "la nena": "Les dolió tener que contarme

cómo se la llevaron, se lo tuve que pedir y me lo contaron, como si yo fuese otra persona" (67).

40. 40- Para una lectura que atiende ya no las marcas de borramiento de la afectividad sino su presencia en el texto cfr. Lucas Saporosi, "Los afectos y la memoria: sobre *¿Quién te creés que sos?* de Ángela Urondo Raboy" (2018).

41. 41- En el fragmento "Mamá" (144-159), el más extenso del libro, Ángela cuenta la historia de vida de Alicia a partir de los datos que le van dando familiares, compañeros de escuela y de militancia. La extensa recuperación de la biografía de la madre busca restituirle su especificidad siempre en tensión con la visibilidad pública de su padre. Vuelvo sobre este aspecto más adelante en este capítulo.

42. 42- En el "Capítulo 5" retomo algunos de los fragmentos de ese apartado para analizar cómo los sueños devienen "recuerdos" luego del proceso de testificar.

43. 43- Los textos escritos por madres y padres tienen relevancia en el corpus y cumplen distintas funciones que van desde la legitimación del vínculo como en el caso de Urondo Raboy hasta la presentación de una imagen concreta y asible de la madre como en el caso de Perez. Vuelvo sobre esta cuestión en diversos capítulos.

Capítulo 5

Restos, sueños y fantasmas

La fragmentariedad como estrategia para narrar la ausencia

La elección de la fragmentariedad, como procedimiento para narrar la experiencia de la pérdida, aparece en algunos de los textos del corpus de hijas e hijos de militantes de los 70 como en *Atravesando la noche. 79 sueños y testimonio sobre el genocidio* (1996), de Andrea Suárez Córica; *¿Quién te creés que sos?* (2012), de Ángela Urondo Raboy; *Diario de una Princesa Montonera. 110% verdad* (2012), de Mariana Eva Perez; *Restos de restos* (2012), de Nicolás Prividera. En este capítulo me detengo en su estudio atendiendo específicamente a ese procedimiento de construcción textual con el que logran un tipo de narrativa con rasgos diferenciales en el conjunto de las escrituras de hijas e hijos de militantes de los 70. En especial, analizo tres figuras relevantes: el resto, el sueño y el fantasma, dimensiones en las que se intersectan búsqueda, memoria y desaparición. (1)

La composición de un entramado textual formado por pequeñas piezas tiene, por lo menos, dos implicancias significativas para el análisis. En primer lugar, la presentación de un texto misceláneo, fragmentario y heterogéneo problematiza la pretendida coherencia de las escrituras autobiográficas y hace explícita la "ilusión autobiográfica" (Gusdorf) que las sustenta. En segundo lugar, y en estrecha vinculación con lo anterior, estos textos se acercan al polo de lo autoficcional al combinar su hibridez genérica con la problematización de las relaciones entre escritura, ficcionalización y experiencia. A través de la mezcla genérica y de la reunión de materiales de diversa procedencia –relatos, fotografías, documentos

judiciales, poemas, sueños– los textos indagan otras estrategias para construir la subjetividad, para poner en palabras el recuerdo, para lidiar con la desaparición y para presentar lecturas a contrapelo de las versiones del pasado reciente que reciben de los sobrevivientes y del Estado en diversos momentos históricos. (2) No obstante, el patrón de mezcla presente en los textos no es aleatorio ni su sentido se resuelve en la mera sumatoria de fragmentos. Los textos dejan ver su lógica interna, pero obligan al lector a establecer relaciones múltiples entre sus partes que funcionan, a un tiempo, con autonomía y en conjunto. En la tensión entre el sentido específico de cada fragmento y el sentido que surge de la yuxtaposición y de los blancos que los escanden, los textos marcan un ritmo narrativo que replica en su materialidad los avatares de la búsqueda sobre el pasado de los padres y las características del proceso de reconstrucción de la memoria. Sus fragmentos son restos trabajosamente reunidos en los que se inscriben las biografías de los padres y las angustias que atraviesan a los hijos de desaparecidos en sus búsquedas. Son textos que dicen y vuelven a decir, que cuentan y vuelven a contar. Textos que, capa tras capa, van mostrando un saber acumulado –aunque siempre incompleto– sobre la desaparición y la ausencia que no permite nunca recomponer una imagen total.

En los textos de Andrea Suárez Córica, Ángela Urondo Raboy, Mariana Eva Perez y Nicolás Prividera, la recuperación de la madre desaparecida asume muchas veces la forma de una "visión fantasmática" entendida como la presencia que llena el lugar de la ausencia. Según Herman Parret "[u]na presencia fantasmática u onírica no es material ni real" (2017: 7). En este sentido, Mónica Cragnolini, siguiendo las formulaciones de Jacques Derrida, sostiene:

> El fantasma resiste a la ontologización: a diferencia del muerto, que está situado y ubicado en un lugar preciso, el fantasma transita entre umbrales, entre la vida y la muerte. No habita, no reside, sino que asedia. El fantasma desafía la lógica de la presencia (en las figuras de los aún no nacidos y los ya muertos) y de la identificación. […] El espectro, como espíritu

> que toma cuerpo y se encarna, resiste a todo saber, se torna algo casi innombrable que desafía a la ontología, a la semántica, a la filosofía. También resiste al dominio: el espectro es incontrolable, siempre empieza por regresar (2002: 41).

En *Mal de archivo* (1997), Jacques Derrida retoma la teoría freudiana para pensar el archivo, noción que nombra, a la vez, el origen y la ley. Aquello que compone el archivo se organiza a través de un principio de consignación –en tanto principio de reunión– que coordina en un corpus todos los elementos en una unidad ideal. La autoridad hermenéutica legítima para interpretar los archivos son los "arcontes" (11) entendidos como los representantes de la ley paterna y patriárquica. A partir de la distinción entre *mnéme* (recuerdo espontáneo) e *hypómnema* (acto de recordar), Freud señala que el archivo siempre es hypomnémico en tanto "no hay archivo sin un lugar de consignación, sin una técnica de repetición y sin una cierta exterioridad" (19). La repetición que posibilita la exteriorización del archivo es, según Freud, indisociable de la pulsión de muerte, por lo tanto, eso mismo que posibilita el acto de archivar introduce el olvido en el corazón del monumento: "el archivo trabaja siempre y *a priori* contra sí mismo" (20) señala Derrida. A esa pulsión de muerte, Derrida la denomina "mal de archivo", contradicción que se da entre la pulsión de archivo (que tiende a la conservación) y la pulsión de destrucción (que encarna la posibilidad de olvido). Derrida sostiene que la estructura del archivo es espectral: "ni presente ni ausente 'en carne y hueso', ni visible ni invisible, huella que remite siempre a otro con cuya mirada no podríamos cruzar la nuestra, como tampoco podríamos hacerlo [...] con la del padre de Hamlet" (92). Para Derrida, el espectro como figura que encarna el retorno de lo reprimido, aunque no conteste, habla y "hace así la ley –incluso y más que nunca cuando se le responde. Así [...] se ve confirmado y repetido por la réplica misma que se le pretende oponer" (69).

Desde otra perspectiva, el historiador Achille Mbembé en "El poder del archivo y sus límites" (2002), define el archivo como resto, y lo hace a través de la identificación de una serie de rasgos, entre

ellos, el que denomina "status de prueba": si algo certifican los fragmentos que contiene el archivo es que una vida –ya muerta– verdaderamente existió. En este sentido, el destino final del archivo está siempre en otra parte, está siempre fuera de su propia materialidad, está en el relato que hace posible a partir del montaje de los fragmentos creando una ilusión de totalidad y coherencia. De algún modo, el archivo así concebido opera también como un sepulcro en el que descansan y se vigilan los restos de esos muertos para que no perturben el presente. "Lidiar con la muerte también evoca la posibilidad del fantasma" (6) señala Mbembé, pero su presencia en el mundo de los vivos será siempre mediada por la mirada de aquel que los vuelve relato. Es a través de ese acto de desposesión que el historiador funda su autoridad. Asimismo, al circular socialmente, el relato erigido sobre la desposesión convierte a los restos en parte del dominio público.

Algunas de las problemáticas esbozadas por Jacques Derrida y Achille Mbembé en torno a la espectralización de la experiencia del archivo pueden iluminar el análisis de los textos que estudio en este capítulo: el tránsito entre umbrales que hace el fantasma y ese habitar entre la vida y la muerte; su retorno que interpela y en su asedio exige una respuesta; los restos que atestiguan una vida que puede ser narrada son algunas cuestiones significativas para pensar el estatuto de los padres desaparecidos en estas narrativas de hijos. Asimismo, es relevante que la emergencia de los fantasmas de las madres desaparecidas se dé, generalmente, en el marco de la narración de sueños y de pesadillas que, a través de los mecanismos de elaboración del sueño que los relatos hacen explícitos, permiten la puesta en texto de las problemáticas inscriptas en la desaparición. (3)

5.1. Sueños y pesadillas como modos de revisión de lo testimonial en Atravesando la noche *de Andrea Suárez Córica*

Siempre pienso en la importancia de los espejos. Cuando era chica soñaba con recuperar la cartera de mi mamá […]. Esa búsqueda fue una obsesión por mucho tiempo. De repente me quedé sin un retorno. Por eso la fantasía de teñirme de rubia. Para ser mi propio espejo.

Andrea Suárez Córica (1996: 58).

Atravesando la noche. 79 sueños y testimonio acerca del genocidio, de Andrea Suárez Córica es el primer texto en el que una hija de víctimas de la violencia de Estado cuenta su historia y la de su madre Luisa Córica, asesinada en 1975 por la Triple A. (4) El breve libro de Suárez Córica se filia, desde su título, con el género testimonial, pero su organización en cuatro apartados permite pensar otros modos de articulación de sentido hacia dentro del texto. En primer lugar, el libro se abre con la presentación seriada y cronológica de los 79 sueños que dejan entrever su lógica diferencial, su modo específico de tramar la violencia, su inquietante manera de referir "lo real". En segundo lugar, aparece una "cronología" de la vida de Suárez Córica que, parcialmente, superpone su temporalidad con la de los episodios que sugieren los sueños y que es una equívoca clave de lectura que desestabiliza el sentido de los fragmentos de la primera parte. Sumando una tercera capa textual, se presenta el "testimonio" bajo la forma de un relato en el que Suárez Córica vuelve a contar, por tercera vez, su historia y la de su madre. El libro se cierra con una serie de fotografías de Luisa Córica y sus hijos y con la reproducción de la página del periódico platense en el que se informa el hallazgo del cuerpo de la madre asesinada. De algún modo, leídas las partes en su intersección, los sueños realimentan lo biográfico al tiempo que la cronología de la vida de Suárez Córica y la biografía de su madre dan a los sueños una referencialidad situada, pero siempre difusa.

Los sueños narrados en el primer apartado del libro vuelven, una y otra vez, a decir los mismos espacios, a contar las mismas escenas, a referir a las mismas personas. Con una prosa sintética, contenida, de oraciones muy breves que no se detienen en el intento de reponer los nexos causales que la lógica del sueño quiebra, Suárez Córica avanza en el registro de sus sueños cuyo sentido más

general emana del montaje. Casi siempre, la sensación que acecha al sujeto en los sueños es la del peligro, un peligro pasado pero que persiste en las huellas que se inscriben en objetos y personas, también un peligro inminente: algo que está a punto de suceder y que obliga a quien narra a escapar y esconderse, y otras veces, la amenaza se materializa en el sueño forzando al sujeto a actuar de algún modo. Ningún lugar es seguro en los sueños de Suárez Córica. La constante mención a casas, departamentos, edificios varios en los que irrumpen extraños o integrantes de diversas fuerzas represivas va tramando una espacialidad opresiva que vuelve visible lo ominoso. En la misma línea, el espacio público es el territorio de la agresión: patrulleros que, amenazantes, surcan las calles, policías que cachean y marcan a los transeúntes, individuos que persiguen para golpear o violar figuran los encuentros que se narran sueño tras sueño. Si los espacios de la intimidad y de lo público aparecen atravesados por la violencia, los sueños configuran también un tercer lugar atravesado por una lógica semejante: lagos, acantilados, playas son arrasados por el fuego o por fuertes vientos que producen olas gigantescas ante la mirada de un sujeto que, en principio, los contempla y que luego se ve obligado a huir. Esos espacios que, en general, se asocian con un imaginario más o menos bucólico y con prácticas emparentadas con el descanso y el disfrute, en los sueños se tornan peligrosos y, además, se relacionan con la metáfora del anegamiento: una naturaleza que se desborda y lo inunda todo devastando a su paso al sujeto que narra. En esos contextos en los que no queda lugar seguro, la narradora parece condenada a ser la única capaz de entender la gravedad de lo que acontece, la única capaz de percibir, incluso en sus mínimas articulaciones, el riesgo en todo aquello que la rodea. Un sueño datado en noviembre de 1995, uno de los más extensos del libro, muestra mejor que ningún otro esa dinámica entre la percepción del peligro y la voluntad de alertar a quienes más quiere:

> Los japoneses entran a casa y se ponen a comer. Yo me enfurezco. Pienso que no los saco más de casa […]. Salgo corriendo, saco la llave, cierro la puerta, la otra puerta

> mosquitero y me subo al techo […]. En eso lo veo a Ariel que viene de la escuela con mis sobrinos. Tiene a Joaquín de la mano; Facundo camina adelante con la beba en brazos. Yo lo llamo "Ari no vayas para la casa! Ari pará!" pero él me mira con un gesto bien suyo y no entiende. "Facu pará!" le grito desesperada porque va más adelantado. Me mira con sus ojos grandes pero sigue caminando (30).

Así, sueño tras sueño, la narradora despliega múltiples alusiones a hermanos, tíos, abuelas, amigos, vecinos que no la entienden, que no se dan cuenta, que no ven. De a poco, los pequeños relatos de los sueños van armando una trama familiar y comunitaria que es puesta en tensión y de la que la narradora se diferencia y distancia, acentuando en ese gesto su soledad, su desamparo y su furia que, para el lector, surgen nítidos en cada fragmento. En ese marco, los ocho sueños en los que Suárez Córica menciona a su madre se vuelven doblemente significativos: por un lado, porque reponen esa figura ausente que es el motor del relato y, por otro, porque ayudan a urdir los sentidos en torno a la violencia de Estado y a sus interpretaciones en el presente de la escritura. Esa doble dimensión que es íntima y política comienza a construirse en el relato de los sueños y se consolida en las otras secciones del libro, en una dinámica en la que lo testimonial y lo ficcional con sus regímenes específicos de significación confluyen para narrar el genocidio que el libro anuncia desde su título. El primero de esos sueños está datado el 14 de noviembre de 1992, y repone, actualizándola, una escena del pasado:

> Mamá vive en el departamento de la calle 47. Voy a visitarla. Tengo miedo de que me abrace y que al hacerlo se convierta en fantasma. […] Mamá está muy contenta, flaca y de minifalda. Su habitación está arriba, yo la veo subir y bajar por la escalera. Veo su cama desprolija. Abajo hay más gente. Mis hermanos. Mamá está rubia y muy risueña (14).

El sueño permite condensar las temporalidades y situar en el presente el recuerdo del tiempo pasado en el departamento de la calle 47, último lugar –como surge de la cronología– en el que los hermanos Suárez Córica viven con su madre. De este modo, el sueño pareciera posibilitar la recuperación de un tiempo de "normalidad" anterior a la violencia de Estado. Sin embargo, ese "pasado presentizado" en la dimensión onírica convive en el relato con el presente de la hija que observa su entorno consciente de que su madre, esa a la que está por abrazar, se encuentra muerta. Esa dualidad paradójica, esa suerte de lúcida vigilia enquistada en el sueño, establece un hiato entre las temporalidades superpuestas en el relato en tanto desarma la ilusión del reencuentro del tiempo interrumpido de la infancia, mientras hace de esos sencillos gestos de la cotidianeidad narrados una reactualización lacerante de la ausencia. El 3 de febrero de 1996, Suárez Córica registra otro sueño emparentado en sus sentidos con el anterior. La narradora circula por la calle y encuentra una camioneta, en el asiento trasero ve a su madre: "Hay una mujer igual a mi mamá, rubia, con el pelo atado, con un extraño traje de novicia. Es ella. No freno pero sé que es ella" (36). Otra vez, la visión fantasmática de la madre, de una madre que aparece siempre muda en los sueños, paraliza a quien narra: el contacto es imposible y parece sostenerse sólo en la contemplación de un rostro y de una figura incapaz de decirle aquello que quien sueña ignora, es decir, la trama fina de la militancia materna, eje en el que, para la narradora, se cifra la clave del asesinato de la madre. El sueño registrado el 17 de junio de 1996 –uno de los últimos que se transcriben– avanza en esa dirección que para el lector se volverá hegemónica en el apartado testimonial:

> Estoy en una habitación oscura. […] Alguien encuentra un arma de fuego en el lugar donde mataron a mi mamá. Según las características, es del tipo que usaba la Triple A. Ahora falta el peritaje. Hasta que no estén los resultados de las investigaciones yo quedo implicada con el arma (38).

El sueño despliega como respuestas un conjunto de cuestiones que la sección testimonial incluye como preguntas: quién mató a la madre, por qué la torturaron y mataron, dónde lo hicieron antes de dejarla muerta y maniatada con alambre en la costa de Los Talas. Esos interrogantes, para los que Suárez Córica no encuentra respuesta ni en las escuetas versiones familiares sobre la militancia materna, ni en el *Nunca más* que no incluye el caso de la madre, ni en los testimonios de antiguos compañeros de militancia de Luisa Córica, vuelven en el sueño para tratar de llenar –siempre de manera incompleta, siempre de manera difusa– el vacío constitutivo de su historia. Pero, además, en este fragmento sobrevuela, otra vez, la tensión entre temporalidades que pone al sujeto que narra en una situación inimaginable: en el presente del sueño la hija es quien queda "implicada" con el arma de la Triple A que mata a la madre, vuelta de tuerca que, por hipérbole, hace evidente, en esa estrategia de culpabilización, el no saber que atraviesa a la hija. (5)

Aunque en gran parte de los sueños aparece un entramado familiar que subraya la incomunicación de quien narra, en los últimos, en cambio, surge una nueva red de contención que transforma el tono de lo narrado y propone otra percepción del espacio público y comunitario: "Es de noche. Me abrazo con algunos compañeros de HIJOS. Vamos a un bar. Caminamos" (6 de septiembre de 1995: 31). En el corpus de narrativas de hijas e hijos, el texto de Suárez Córica –junto con el de Marta Dillon que estudio en el "Capítulo 8"– es el que muestra de modo más explícito a la agrupación H.I.J.O.S. como una "comunidad de afectos" (Zibechi, 2004: 61) en la que se liga la historia personal común de sus integrantes con la voluntad política de intervención pública. (6)

Al desplazar la lectura al apartado "Testimonio", esas tensiones que muestran los sueños aparecen, de algún modo, explicadas. En el breve relato en primera persona en el que Suárez Córica recorre su vida, se fundamentan y despliegan las razones que llevan a la narradora a tomar las decisiones que toma en su búsqueda de saberes sobre la madre. En el testimonio, la dimensión familiar es central por constituirse en el primer espacio en disolución tras el asesinato de la madre. Luego del hallazgo del cuerpo de Luisa

Córica, los hijos cambian de residencia, empiezan a llevarse mal entre ellos, de a poco, los cubre una espesa capa de silencio en torno de la madre, de su militancia y de su muerte. El testimonio registra el pasaje entre la niñez y la adultez que encarna en un cambio de posición de la narradora ante el silencio obligado: si en principio se impone la exigencia de mentir en el colegio o de callar las circunstancias del asesinato de la madre ante los amigos, paulatinamente, se narra la lucha de la hija por recomponer la historia obturada en los relatos familiares. En ese sentido, aquí –como en muchos otros textos de hijos– aparece como momento fundante la Jornada en Memoria de estudiantes desaparecidos realizada en 1995 en la Universidad Nacional de La Plata, encuentro que será el punto de partida que, unos meses después, concluye en la formación de la agrupación H.I.J.O.S.:

> Mi tío materno es un viejo militante radical que sostiene la idea del ya pasó. […] [C]uando le llevé la invitación para la Jornada de Memoria […] donde reivindicábamos a Luisa […] me dijo que no correspondía, que no se sabía por qué la habían matado, que a mí me estaban usando. Mi tía me dijo que mi vieja "*era muy peronista pero usaba jeans importados*". Les expliqué que si yo tenía que recurrir a testimonios fuera de la familia era porque ellos jamás la habían nombrado […]. Me desarmé llorando y nadie me abrazó […]. Desde ese día nunca más los vi (50, énfasis en el original). (7)

El fragmento del testimonio contextualiza aquello que el relato de los sueños sugiere. Aquí, la negativa a hablar sobre la madre, la crítica a su militancia, la exclusión de su muerte de la esfera de lo político, el mandato de olvido sobre la violencia del pasado reciente tienen enunciadores concretos y reconocibles. (8) La pérdida de la afectividad en el núcleo familiar y la ruptura de la subjetividad expresadas en la frase "Me desarmé llorando y nadie me abrazó" condensan las principales problemáticas en torno a las que pivotea el texto. La fragmentariedad constitutiva del libro y el efecto de recursividad filiado con el multiperspectivismo que establecen los

sucesivos apartados, por un lado, replican, en la materialidad textual, las alternativas de la búsqueda que la hija emprende y, por otro, exhiben la inestabilidad de los saberes sobre la historia que la narradora trabajosamente reúne y relata. En otro sentido, ponen en texto la desintegración subjetiva que erosiona la "ilusión autobiográfica" al mostrar una identidad lábil en continuo proceso de reconstrucción. En ese sentido, es –como en los sueños– la agrupación H.I.J.O.S. el marco en el que la memoria, la identidad y la narración de la propia vida convergen como modo de acercamiento al pasado reciente, pero también, como impulso hacia el porvenir:

> Lo que pasó con mi mamá no fue una cuestión familiar. Estoy en HIJOS porque quiero compartir mi historia. Si yo tengo que luchar por la memoria de mi vieja no lo puedo hacer sola porque están todos mis compañeros en el mismo camino […]. Cuando tenga hijos les quiero contar quién fue su abuela. Lo hago por las dos, por su memoria y por mi identidad (55).

Restituyendo la historia de la madre a su dimensión política y colectiva, Suárez Córica pone su búsqueda y su relato en serie con la búsqueda y los relatos de otros hijos, compañeros en los que reencuentra contención afectiva y la posibilidad de formulación de una nueva militancia que haga más llevadera la lucha contra el olvido y por la identidad. El "trabajo por la memoria", que el texto atestigua, es también la recuperación de esa historia silenciada que permitirá no sólo intervenir ante una sociedad que elige la impunidad sino también recomponer la línea de transmisión intergeneracional quebrada por la violencia de Estado. El efecto reparador asociado a la narración de su historia como hija y a la de su madre como militante encarna en el texto de Suárez Córica en la figura de la muñeca rota que, poco a poco, se rearma. El último sueño registrado con fecha 20 de julio de 1996 dice: "Tengo una muñeca. Desde hace muchos años le falta una pierna. De repente la encuentro y se la pongo" (38). Esa imagen –que aparece en otros sueños y en la tapa del libro– alude al esfuerzo por integrar los

fragmentos sueltos que desestabilizan historia y subjetividad. En esa línea, la alusión a la noche como espacio del sueño, pero también como metáfora de lo que no puede ser visto, de lo que no puede ser dicho ni escuchado, de la oscuridad que sobreviene tras la catástrofe, materializa el tránsito que debe hacer el sujeto en su relato: atravesar la noche, atravesar el territorio de la pesadilla es también asediar, a través de la escritura, el enigma de una identidad fracturada aunque en constante proceso de religación, que se constituye como testimonio del exterminio y de sus huellas en el presente.

Si la subjetividad se constituye en la experiencia radical de escritura y no en la adecuación entre una vivencia y un texto que la recupera (Link, 2008), *Atravesando la noche* permite ver en acto a ese sujeto en constante proceso de construcción. Los sueños que perturban, pero que también permiten entender, se imbrican con el testimonio y, aun manteniendo su especificidad discursiva, reconfiguran por contacto la retórica del testimonio: apelando a los sueños como recurso más bien convencional que desestabiliza, sin salirse de los límites de lo posible, el relato se organiza en dos planos que se implican y se resignifican recortando lógicas privativas y reconocibles. La compleja recuperación de la experiencia de la pérdida al apelar a sueños, pesadillas y visiones fantasmáticas funciona como revés y revisión de lo testimonial.

5.2. Los sueños como instancias de búsqueda y de reparación en ¿Quién te creés que sos? *de Ángela Urondo Raboy*

Despierto y la nena, que en el sueño se pierde, me acompaña todo el día.
Ángela Urondo Raboy (2012: 253).

En *¿Quién te creés que sos?* de Ángela Urondo Raboy, los sueños narrados pueden ser organizados en dos grupos. Por un lado, están aquellos sueños y pesadillas que encubren sus propios recuerdos del primer año de su vida y que paulatinamente se

transforman en memorias cuando Ángela vuelve a transitar por Mendoza en el contexto del juicio por el asesinato de su padre y la desaparición de su madre:

> Fui recorriendo y reconociendo cada uno de los lugares en los que había estado de niña […]. No puedo recordar a mis padres, pero puedo reconocer a la perfección estos lugares donde estuve de niña […]. Maquetas, escenografías, espacios, subrayados en flúo, frescos en la memoria: los había estado soñando toda la vida (64).

Estos sueños recuperados como pesadillas, que acosan y angustian a la narradora durante su niñez, cambian su estatuto cuando Urondo Raboy reconoce en sus visitas a Mendoza esos espacios soñados: el corralón, el CCD D2, la Casa Cuna. La posibilidad de otorgarles a esos lugares una referencialidad los transforma en otra cosa. Dejan de ser pesadillas que se repiten porque sí o terrores nocturnos de la niñez, para convertirse entonces en recuerdos que emergían incesantes en el sueño sin resolución posible, por el silencio que se imponía en la casa adoptiva. El relato de estos sueños se intercala en el libro con fragmentos en los que se narran otros temas –el juicio, los espacios, la represión, el no saber la propia historia– que los resignifican y los dotan de espesor. (9)

Por otro lado, *¿Quién te creés que sos?* registra sueños que, como los de Suárez Córica sobre la madre, se podrían llamar "de aparecidos": sueños en los que los padres vuelven como fantasmas, sueños en los que la hija, casi siempre infructuosamente, intenta hablar con ellos, sueños que simbolizan la pérdida y el no saber, pero en los que también se insinúa la posibilidad de hacer un cierre, de empezar a transitar otro camino. Los sueños que integran este segundo grupo se narran principalmente en el apartado final del libro que se titula, justamente, "Conclusiones (palabras interiores)", pero que, como los del primer conjunto, tampoco pueden ser leídos por fuera de los sentidos que se tejen en el resto del relato. Por su significación y sus resonancias sobre el conjunto textual, me detengo en el análisis específico de los fragmentos en los que se

narran dos de esos sueños: "Inconclusiones" (213-216) y "Alumbrada" (234-237). (10)

En "Inconclusiones" se replica, en el orden de los sueños, el itinerario "sanador" que suponen en otras series los juicios de lesa humanidad y de "desadopción". La tensión entre lo concluso y lo inconcluso le permite a Urondo Raboy mostrar el principio de algo así como un duelo. "De todas las historias sin final, creo que la primera es la de mi madre, secuestrada frente a mis ojos, desaparecida para siempre" (213). Recobrarse como testigo del secuestro materno le permitirá en el sueño desandar el largo itinerario de veinte años de pesadillas inentendibles y ubicarse nuevamente en el CCD D2 para intentar recobrar algo de lo perdido. El relato propone una doble temporalidad para ese sueño recurrente: en el pasaje de la niñez a la adultez el sujeto que sueña adquiere un saber que va a modificar de manera determinante lo soñado:

> Muchísimos años después de perderla [a mi madre], durante un sueño psicodélico, volví en el tiempo, volví de regreso hasta ese lugar en el que me atrapaba mi pesadilla infantil más recurrente […], observé los gestos de las caras desconocidas, buscando esa cara que no aparecía; esa cara difusa que, sin ser la mía, me pertenecía. Cuando era una niña, y ése era sólo un sueño, siempre me despertaba en ese punto, desesperada y sin saber cómo explicar […] tanta angustia (214).

Cuando ese "era sólo un sueño", la niña buscaba sin saber qué buscar. Ese rostro vagamente familiar, que se intenta encontrar reflejado en los rasgos de aquellos otros rostros desconocidos, dice tanto sobre la desaparición como sobre el enigma de la identidad y de la filiación. En el sueño de niñez, el final siempre es el mismo: despertarse sin saber qué se busca ni de dónde viene la turbación: la descripción de un sueño para el que el sujeto no tiene claves que le permitan descifrarlo y que, por lo tanto, retorna sin cesar.

> [E]so ya no era exactamente un sueño, así que esa vez fui un paso más allá: me arrastré hasta el final del pasillo y con mi

> manito empujé la última puerta. Ella estaba ahí: *Ma–Má*, parada al final de los finales. Sólo cuando la vi supe que la había estado buscando toda la vida, que ella era *el vacío*, la incógnita, el nudo en el estómago. La desesperación. Estiré los brazos y me abracé a su cuello […], perdida en su abrazo imposible. Imposible. Imposible. Imposible. *Im po si ble*. A la velocidad *divinorum* de la salvia, mi madre se deshace en el abrazo (214-215, énfasis en el original).

En una inflexión llamativa, el relato pone a quien sueña al mando de la acción y allí donde la costumbre clausuraba el sueño, la voluntad lo continúa para lograr una conclusión de otro orden. El sueño, que ya no se percibe como sueño sino como memoria recobrada, se convierte en el territorio del reencuentro entre la madre y la hija que aún se sueña siendo niña. La madre aparece "al final de los finales", una vez descorridos todos los velos, para intentar llenar con su presencia fantasmática la orfandad de esa niña desamparada. Pero allí donde Suárez Córica se detiene, Urondo Raboy avanza soñando el abrazo largamente demorado. La imposibilidad de esa experiencia aun en el plano del sueño disuelve el fantasma de la madre y la retorna al lugar de desaparecida. Urondo Raboy continúa el relato: tras permanecer despierta por unos segundos, vuelve a dormirse y a soñar otra vez el mismo sueño. Pero esta vez, no se demora en vacilaciones y busca directamente a su mamá:

> Ya no nos acercamos por miedo a romper la magia. Contenemos el momento, quieto. Hablamos con los ojos. Nos despedimos. Hasta luego. [...] Conservo su calor para siempre conmigo, haciéndome menos huérfana. (Seguramente esta despedida fue el principio del fin de todas las inconclusiones) (215-216).

Asumida la imposibilidad del abrazo, el sueño opera como el momento mudo en el que la hija puede despedirse, al fin, de su madre desaparecida. En el sueño compensatorio, el encuentro en el

orden de lo onírico permite iniciar el camino de la conclusión, del cierre –por lo menos en un plano– de la búsqueda. La narración de este sueño múltiple –de un sueño que cita un sueño que cita un sueño– se enmarca en un tipo de sentido que encuentra en la alucinación psicodélica que produce la "salvia divinorum" un modelo de experiencia que sirve a la hija para poner en texto su encuentro con la madre. (11)

En "Alumbrada" se completa el proceso iniciado en "Inconclusiones". La narración de este sueño muestra un pasaje en el sujeto que sueña y relata: "Ahora ya no soy más chiquita" (234). El sueño se inicia narrando una procesión en la que participa el sujeto sin saber muy bien por qué o adónde va. Risas, cantos, flores, velas aparecen como marcas características de esta experiencia en la que se liga lo individual con lo colectivo. Urondo Raboy recupera la ceremonia tradicional latinoamericana de la alumbrada –que se realiza la noche de pasaje del 1 al 2 de noviembre, días de todos los santos y de fieles difuntos– como un rito en el que, de manera simbólica, se vuelve a velar a los muertos asistiendo esa noche al cementerio. En el sueño, mientras camina dejándose llevar por el flujo de la masa que va a su lado, alguien se acerca y la llama "la alumbrada" (234). La llegada al cementerio pone a la narradora ante la necesidad de decir quién es y a qué va. En la puerta, "una señora huesuda, de pelo llovido y vestida con un batón larguísimo" (235) la interroga. Ante esa personificación de la muerte que custodia su recinto, la narradora explica que es el cumpleaños de sus padres. El cruce del umbral es el pasaje de un estado a otro, de la alumbrada a la que alumbra, es la posibilidad de recuperar un dolor que puede empezar a sanar: "Estamos en el cementerio y siento en el pecho un dolor antiguo, madurado. Reconozco voces conocidas, acentos únicos. Diálogos silenciosos, encuentros" (235). Lo mismo que la mujer del umbral, otra persona la interroga y le pregunta si eso es un entierro, la narradora le responde: "que no, '*es la alumbrada* de mis padres' […]. [C]omprendo que alumbrar es iluminar, pero también es dar a luz, dar vida. 'Como venir a parir a los padres' digo" (235, énfasis en el original). La polisemia de "alumbrar" permite en el relato del sueño ligar las tensiones que se inscriben en

el rito funerario, pero que a la vez se proyectan sobre la trama total del libro de Urondo Raboy. La bóveda familiar deviene en el relato "casita familiar" (236) en tanto aloja los restos de una afectividad que persiste y se reconstruye a pesar de la violencia de Estado:

> Parece una casita de juguete, con lugar solamente para una persona […], no hay mucho allí. Ninguna magia. Dos concretas camillas de mármol. Una tiene una campana, como una enorme quesera encastrada a la camilla. "Ahí adentro debe estar papá", pienso. "Claro, si mamá no está"… (236).

A diferencia de "Inconclusiones", ahora ya no aparece la figura de los padres recobrada desde una fantasmagoría sustentada en la mirada infantil de quien sueña y narra. La "magia" que la hija teme romper en el encuentro onírico con la madre, aquí aparece desplazada por la contemplación de la concreta materialidad que rodea la muerte. Los restos del padre y la ausencia de desaparecida de la madre se vuelven palpables en esa "casita familiar" que contiene los vestigios de lo que alguna vez fueron.

> Alumbrada la ausencia, ahí puedo recordarlo todo. Ahí puedo recordarlos conmigo. Ahí están en mí […]. Prendo unas velas. Ahora las ventanas son espejos que me muestran quién soy […]. Tengo que emerger, concluir. Salgo y me acurruco en el pecho de una abuela. Quizá sea mi madre […]. Duermo en el sueño, cuando en realidad, despierto (237).

El intrincado camino biográfico que Ángela Urondo Raboy narra en *¿Quién te creés que sos?* encuentra en el relato de este sueño un modo de conclusión que se vincula con el cierre que permiten los juicios de lesa humanidad y de reafiliación. "Se cierra la etapa de las batallas épicas. A partir de ahora, presente, futuro" (186) dice Ángela cuando por fin lleva legalmente el apellido Urondo Raboy. De manera complementaria, la recuperación en el sueño del rito de la alumbrada le permite operar ese cierre en otra dimensión. En el espacio ínfimo en el que confluyen los restos de Paco Urondo, la

ausencia persistente de la desaparecida Alicia Raboy y la presencia doliente de la hija adulta que los recuerda, se configura el punto intersticial que permite –hasta donde es posible– la reconstrucción de la memoria y la recuperación de la identidad. Despertar, alumbrarse, es en este sueño de Ángela Urondo Raboy otro modo de pulsión hacia el porvenir.

5.3. El fantasma de mamá en Diario de una Princesa Montonera *de Mariana Eva Perez*

Los fantasmas existen y son los padres.
Mariana Eva Perez (2012: 106).

Como en Suárez Córica y en Urondo Raboy, los sueños ocupan un lugar relevante en la organización de *Diario de una Princesa Montonera*. *110% verdad*, de Mariana Eva Perez. (12) La Princesa Montonera que protagoniza el relato sueña todo el tiempo: con los abuelos muertos –en especial con su abuela Argentina–, con sus padres desaparecidos, con otros desaparecidos, sueña escenas familiares, se sueña llevando adelante acciones guerrilleras y lanzando las cenizas de su abuela muerta en el Delta. Dentro de ese amplio conjunto, me detengo en algunos fragmentos en los que se relatan encuentros con su madre Paty o en los que su madre aparece como presencia fantasmática.

Una de las marcas de la narrativa de Perez es su áspera ironía para relatar la desaparición y las búsquedas que enfrenta como hija de desaparecidos y hermana de un niño apropiado. (13) La narración de los sueños también participa de ese tono. El fragmento "Haunted" (85-86) en el que cuenta las peripecias para alquilar un cuarto de su "casa inmensa de huérfana indemnizada" (85) sirve para mostrar ese procedimiento de construcción de sentido y permite entrever la importancia que en el orden textual adquiere el fantasma. La Princesa Montonera transcribe su encuentro con una norteamericana que quiere alquilar la habitación. Avanzada la

conversación, la chica le pide permiso para mirar debajo de la cama. Antes de irse mantienen en inglés el siguiente diálogo:

> Girl: Is this house haunted?
> Montoneros Princess: Haunted? Like… ghosts?
> Girl: Yes.
> Montoneros Princess (sure): No. Not at all. This house in not haunted. […]
> No la tomé por loquita. Pero siempre supe que cometía una injusticia, que la piba no era ninguna loquita y que le mentí (86).

Cierto humor paródico atraviesa el encuentro: la recuperación del diálogo en inglés, como en el libreto de una representación teatral, escenifica la tensión entre una lectura patológica por la creencia en la "casa embrujada" y su inversión paródica mediante la reafirmación de la presencia de fantasmas familiares que acechan a quien narra en la soledad de su casa de huérfana. (14)

Ese procedimiento de intercomunicación entre la dimensión de lo que se percibe como la realidad y la dimensión onírica o fantasmática se puede ver también en otro brevísimo fragmento en el que la complementariedad entre título y relato va en la misma línea que "Haunted". El fragmento "Soñar no era suficiente" dice: "Encontré los restos de una torcacita en la terraza. Por supuesto que no subí más hasta que volvió Jota y se hizo cargo de la situación" (95). Casi como en una inversión de la idea de "restos diurnos", los restos de la paloma funcionan como un recordatorio de esos otros restos fantasmáticos que aluden al desaparecido y que vuelven, una y otra vez, en los sueños. Por último, muchos de los fragmentos en los que se relatan sueños aparecen sin marcas iniciales que los pongan en el registro de una recuperación de lo onírico. A veces esas referencias aparecen avanzado el relato y otras veces directamente no están, depositando en el lector la decisión acerca de qué estatuto otorgarle a lo leído. De este modo, los fragmentos de sueños se van entretejiendo con otras reflexiones y, como en Suárez y Urondo, van cobrando densidad en relación con el conjunto

del que se recortan o en el que se integran de manera más o menos explícita según el sueño.

"Paty es un fantasma" (111-113), "Restos" (185) y "En la RIBA" (200-201) son tres sueños que se narran en *Diario de una Princesa Montonera* y cuyo análisis permite ver las diversas formas en las que Perez articula la recuperación onírica de la madre. De estos tres sueños, "Paty es un fantasma" es el que reúne de modo más claro el repertorio de configuraciones hasta aquí analizadas en los sueños "de aparecidos", pero Perez, por momentos, las retoma en clave casi humorística: la madre aquí es una presencia que flota cerca de los techos, aparece en momentos insospechados y habla y habla de manera solemne:

> [A]parece flotando en el living […]. En cada una de sus apariciones, Paty dice algo muy importante. Baja línea. Tira una papa atrás de otra, sobre mi vida, sobre el sentido de las cosas. Seria. No recuerdo una sola palabra. En el sueño pienso: ahora que escuché la voz, cuando deje de aparecer, voy a poder recordarla. Me parece una idea maravillosa. Me hace feliz haberla visto, pero creo que ya no quiero que se me aparezca más. Me deleito en el recuerdo anticipado, pero no sé qué hacer con ella cuando aparece en el momento menos pensado y empieza a hablar (111).

La ambivalencia entre la alegría por verla y la desazón que produce ese retorno siempre impredecible es una buena muestra del modo en que opera la dimensión espectral de la desaparición. Fantasmas que toman por asalto al hijo, que siempre vuelven, que dicen, aunque lo único que de eso se entienda es que están diciendo su propia desaparición. (15) El relato continúa y se narra, con el mismo formato de libreto teatral de "Haunted", un diálogo entre la Princesa Montonera, su hermano Gustavo y el fantasma flotante de su madre Paty. La escena, entre equívocos y cuchicheos, bien podría ser parte de una comedia de enredos familiares. El sueño termina reafirmando la prohibición de contacto casi como parte del protocolo del encuentro con fantasmas: "Paty no nos toca en ningún

momento, a ninguno. No puede, no se puede" (113). Este relato que participa de la intención paródica que tiñe otros fragmentos de *Diario*, permite un acercamiento por contraste a los otros dos sueños que se apartan por completo del registro de "Paty es un fantasma". En "Restos", Paty ya no es un fantasma, sino que la presencia fantasmagórica de la madre se instala en el centro más doloroso de la desaparición: el sueño imagina el hallazgo del cuerpo materno. Este es uno de esos sueños que se narran sin decir que lo son y comienza: "Me llaman del Equipo Argentino de Antropología Forense. Aparecieron los restos de Paty" (185). Ese inicio que descoloca en cuanto es imposible saber si los restos fueron hallados o no, es una buena marca del modo en el que opera la autoficción erosionando los límites entre biografía e invención: a esta altura del relato, el lector no puede saber bajo qué régimen de significación leer el fragmento en el contexto de un libro que, justamente, instala su sentido más evidente en esa tensión. El propio avance de la narración va a mostrar que lo que se cuenta es un sueño:

> La doctora me muestra que Paty está momificada, la piel oscurecida y arrugada, algo encogida pero no demasiado. […] La sientan en la camilla. Le digo a Jota: Es hermosa. La toco, con la familiaridad con la que algunos viejos tocan o besan a los muertos. La doctora me hace notar la ropa que tiene puesta: un top azul francia de duvet, con detalles en celeste, blanco y rojo, y un pantalón chupín azul francia y brilloso. Muy trendy" (185).

La ficcionalización de la escena en la sala del EAAF entra en serie con la narración de otros textos de hijas e hijos que efectivamente han encontrado los restos paternos. Como explico en el "Capítulo 8" a propósito de *Aparecida* de Marta Dillon, lo que en general se recobra son algunos huesos sueltos, "restos de restos" para decirlo con Prividera. En el relato de Perez, la completitud del cuerpo reencontrado permite que la hija haga lo que no puede hacer en "Paty es un fantasma": tocar a la madre que en el sueño ya no es un fantasma sino un cuerpo momificado. Asimismo, los relatos de otros hijos sobre el hallazgo de los restos narran las indicaciones que

el EAAF hace acerca de aquello que se puede leer en los huesos sobre las circunstancias de la muerte: huesos rotos o quebrados, agujeros que atestiguan un tiro de gracia, marcas que certifican la maternidad. Por el contrario, en "Restos", lo que la doctora señala es la ropa que, a partir de la descripción, surge descolocada respecto de la moda de los 70. En el vestuario "trendy" de chupines y brillos se materializa la condensación de temporalidades que liga los restos maternos con el presente de quien sueña. En el último sueño de la serie que propongo, ese cruce se resuelve como síntesis, directamente, en la identificación entre madre y soñadora: "En la RIBA" la narración se inicia con un "Soy Paty" (200): esta vez el tránsito entre umbrales lo hace la hija. (16)

> Soy Paty. […] La puerta se abre. Entra otro milico también vestido de fajina, cargando sobre la espalda a Jose. Pienso: es una pesadilla, me quiero despertar. Pienso: no, quiero ver a Jose aunque sea en sueños y aunque no pueda caminar de tan destrozado por la tortura. El milico acerca a Jose hasta donde yo estoy. Me lo pasa. Jose se apoya en mí […]. No puedo seguir. Me despierto (200-201).

Podría pensarse que la identificación con la madre transforma a la Princesa en "víctima sustituta" que vive como experiencia vicaria el trauma materno (Young, 2000), pero el texto va un paso más allá en tanto esa identificación le sirve además para ubicarse en el CCD y encontrar al padre. La percepción de estar teniendo una pesadilla se contrapone con el deseo de ver y tocar a su padre, aun en ese punto en el que el sueño le devuelve la imagen de Jose destrozado por la tortura. Como en otros fragmentos de *Diario* en cuyo análisis detallado me centro en el "Capítulo 7", la imaginación, en este caso mediada por el sueño, le permite figurar a su padre haciendo converger en el relato los retazos de saber que encuentra en fotografías, en testimonios, en libros. (17) Como en Suárez y en Urondo, en Perez quien sueña tiene una lucidez que le permite saberse soñando, aunque ese saber se torne al final insoportable y la devuelva otra vez a la vigilia. Pero será, como en "Inconclusiones"

de Urondo, una vigilia breve: "Me duermo y vuelvo a la RIBA. Soy Paty otra vez. Estoy sentada frente a un tazón de loza blanca con leche […]. Pienso: es un mensaje. El café con leche es el Río de la Plata. Están en el Río de la Plata. Me da bronca y me despierto" (201). Esa segunda vuelta al sueño ya no tiene que ver con el encuentro con los padres, sino con la revelación sobre el posible destino final de sus restos. El desdoblamiento entre esa que sigue siendo Paty en el CCD, pero que al mismo tiempo puede reflexionar desde afuera y pensar el destino de los cuerpos de los padres muestra también la confluencia entre temporalidades que aparece en el relato de otros sueños.

Sin embargo, en *Diario* se destacan además otros dos fragmentos en los que la presencia de los padres se desliga de la matriz de los sueños según los sentidos hasta aquí analizados. Ambos fragmentos se vinculan con el casamiento de la Princesa Montonera: "El vestido" (164) y "Y entonces el día de la boda, los padres vuelven" (204-205). En el primero, mientras se prueba el vestido de bodas la Princesa dice "el fantasma de Paty da vueltas a mi alrededor" (164). Aquí, el fantasma toma la forma del recuerdo, de una presencia que acompaña a la hija por fuera del plano onírico. En el otro, la presencia de los padres toma cuerpo al modo de una ensoñación en la que la hija imagina una imposible escena de final feliz para la tragedia familiar y colectiva:

> Vuelven y no dan demasiadas explicaciones. No es momento. Lo importante es que están vivos, que volvieron y que aún se aman. Y no se traicionaron; eso también es importante. No se pasaron de bando,
> ni estaban en Paris. / No entregaron la guita / ni a nadie. / Orgullo, / fueron capaces del milagro, / resistieron a la máquina irresistible, / resistieron al dolor, / al terror, / son geniales / re buenos papás / y mejores guerrilleros / y ahora vuelven / lo lograron […]. Ella aprieta nerviosa el brazo de su padre y avanzan (205).

En este, el anteúltimo fragmento de *Diario de una Princesa Montonera*, se aúnan las dos grandes zonas que aparecen trabajadas en el libro: la búsqueda de un saber sobre los padres con un discurso profundamente crítico y desacralizador respecto de las configuraciones discursivas hegemónicas acerca de la militancia y de la violencia de Estado. Como analizo en el "Capítulo 7", es justamente en esa intersección en la que *Diario de una Princesa Montonera. 110% verdad* de Mariana Eva Perez se configura, por los sentidos que propone, como uno de los textos más relevantes dentro del corpus de las narrativas de hijas e hijos de militantes de los 70.

5.4. Aprender del fantasma del padre: Restos de restos *de Nicolás Prividera*

La ficción no era el opio de los niños: sólo le daba
–como las pesadillas– una cara visible al horror.
Nicolás Prividera (2012: 14).

Nicolás Prividera –conocido por su película *M* (2007) en la que indaga la desaparición de su madre Marta Sierra secuestrada cuando él tiene 6 años– (18) reúne en *Restos de restos* (2012) 61 textos breves datados entre 1990 y 2010 entre los que se incluyen poemas, pequeños ensayos, relatos, manifiestos, todos ellos, en palabras de su autor, "restos de un texto inconcluso" (105). (19) Organizados en tres apartados sin seguir un ordenamiento cronológico, los fragmentos van componiendo un entramado en el que resaltan problemáticas a las que Prividera vuelve una y otra vez: cómo recuperar la memoria de la madre desaparecida, cómo lidiar con el fantasma materno que acecha e interroga, cómo ser hijo de desaparecidos sin instalarse en una "subjetividad doliente" que paraliza y renuncia a enfrentar críticamente el pasado. Para recorrer *Restos de restos* analizo dos de estas cuestiones. Por un lado, reviso los modos en que el hijo reconstruye memorias sobre su madre desaparecida y, por otro, estudio fragmentos en los que se

constituye una reflexión política sobre el lugar que ocupan los hijos, siempre tensionados entre su presente y el pasado que retorna encarnado en el fantasma de los padres militantes desaparecidos.

Como en los otros textos que analicé en este capítulo, también en varios fragmentos de *Restos de restos* se relata el intento de componer una imagen de la madre que permita anclar los lábiles recuerdos que el narrador guarda sobre ella. La revisión de antiguas fotografías, los diálogos con viejos compañeros de militancia y de trabajo o las entrevistas con el Equipo Argentino de Antropología Forense aparecen como herramientas que operan en una doble dirección: por un lado, reafirman las memorias de niñez del narrador y, por otro, llenan de manera siempre fallida, incompleta, parcial los huecos de la historia materna que, a pesar de la persistente voluntad de búsqueda, permanece como enigma. En el relato "Fotos" (1996), el narrador recorre fotografías que muestran a su madre a lo largo de la vida, desde su niñez hasta la foto final en la que él siendo un niño la acompaña. Si bien Prividera tiene, a diferencia de otros hijos, la ansiada foto con su madre, es esa foto la que mejor ilustra la magnitud de la pérdida. Si en los conocidos montajes fotográficos que Lucila Quieto realiza para sus compañeros del colectivo H.I.J.O.S. la yuxtaposición de las imágenes de los jóvenes padres desaparecidos y de los hijos ya adultos muestra en su artificio lo irreparable de la desaparición, (20) también la descripción de la foto de Prividera con su madre exhibe dos trayectorias vitales sólo acompasadas a costa de su fijación en el tiempo suspendido del recuerdo:

> Mi madre creció entre cosas que no amaba […], el mundo de los otros era hostil […]. O al menos eso es lo que imagino, cuando enhebro la historia a través de tus ojos […]. Y luego ya no estás sola en esa llanura infinita que mirás desafiante […]: ahora me mostrás algo (una planta o un insecto, no alcanzo a ver más allá de la foto), mientras me sostenés contra tu pecho y me hablás y me contás del mundo. Y yo aún creo ver, el mundo en tus ojos (16-17).

Prividera imagina una trayectoria afectiva y política en los ojos retratados de su madre: lee miradas y con ellas 'enhebra la historia' con la que construye una biografía imaginaria para esa madre ausente. El pasaje de la tercera persona a la segunda funciona como una inflexión de la voz que se replica en el gesto dual de mirar a la madre y ser mirado por ella, de mirar la foto en la que la madre enseña a mirar el mundo y de seguir mirando el mundo con aquellos ojos que para el hijo –casi tautológicamente– son también la medida de su mundo. "No alcanzo a ver más allá de la foto", señala el narrador y desbarata así la ilusión de continuidad y transparencia pacientemente compuesta en la narración. El gesto materno de protección y enseñanza queda suspendido entonces en el tiempo de la fotografía y tan sólo destella en el presente como un hondo recordatorio de la pérdida. De algún modo, esta idea se completa en el relato "After life" (2006) en el que Prividera señala que, para el hijo, llegar a tener la edad que tenía el padre o la madre al desaparecer implica una profunda transformación: "Como si no pudiéramos pasar esa fecha sin morir o renacer" (18). Pero, como contrapartida inevitable de la transición del hijo, Prividera advierte la "puesta en pausa" de la madre, su suspensión en un tiempo, en una edad, en una época que sitúan su recuerdo, pero cristalizándolo y excluyéndolo del porvenir: "Esa imagen fija […] me recordó una película en la que los muertos deben elegir un solo recuerdo de sus vidas pasadas: un recuerdo en el que habitarán para siempre" (18). El efecto de lectura que provoca pensar la vida obturada de la madre y sujeta a un sistema de significación de tenues lazos con el presente, se intensifica en los fragmentos en los que Prividera alude a los sobrevivientes de los 70 quienes no tienen su vida "puesta en pausa" y desertan de sus convicciones e ideales de juventud. En "Agenda 1973" (1998), Prividera glosa diálogos con compañeros de militancia de la madre a los que rastrea en los 90 a partir de una vieja agenda y cuyas vidas presentes contrastan con la vida pasada de la madre y con sus propias vidas anteriores:

> Gloria S no quiso acordarse de su otra vida [...], tenía otro nombre, otro trabajo (¿otro pasado?) [...]. Jorge B. enseña en

> una universidad [...] de Estados Unidos, ¿qué pensará ahora del "imperialismo" [...]? Oscar D [...] trabajaba en la SIDE [...]. Juana A [...] me saludó con afectuosa distancia, como si se viera a sí misma en el espejo de sus años, cuando todavía era esa que ya no podía ni quería ser (19).

En "After life", la "puesta en pausa" en la que queda el desaparecido es leída como un efecto negativo que lo deja suspendido como recuerdo cristalizado y sin potestad para intervenir sobre el futuro, pero –al contrario de lo que podría esperarse– para Prividera la sobrevivencia tampoco pareciera implicar un destino mucho mejor. El sobreviviente que sigue su trayectoria vital –y, previsiblemente, elige cómo ir viviendo– es puesto en su lectura, si no como un "traidor" al menos como un compañero que, reconociéndose en el espejo que representa el hijo de la desaparecida, elige rehuir de su pasado. En el relato "Asado de vacío" (1998) se completa esa idea y se presenta una versión alternativa del exmilitante. En el marco de una reunión con amigos de su madre, Prividera, poco a poco, se irrita al escuchar los diálogos que mantienen: "contaban anécdotas del exilio como si recordaran un campamento de verano […], despotricaban contra algún ex 'compañero' pasado a la fila de 'los traidores' con una risita burlona" (20). Ante el fastidio del hijo, uno de los asistentes afirma: "Si tu vieja estuviera acá, diría las mismas boludeces que nosotros" (20). Prividera interpreta el comentario como una muestra de la banalidad con que los sobrevivientes recuerdan a sus amigos muertos. Como en un *loop* incesante, Prividera los ve reviviendo la misma escena de una vieja filmación casera en la que esos amigos y su madre comparten una tarde treinta años antes. Pero esta vez, en la imposible *remake*, no hay lugar para los muertos que sólo se vuelven evidentes por su ausencia en todos los planos: "imaginé –dice Prividera– que muchos de ellos […] tendrían […] amigos muertos. Pero el encuentro no fue empañado con su recuerdo" (20). Tanto en "Asado de vacío" como en "After life", el narrador utiliza la reproducción cinematográfica y el espejo como analogías que le permiten exhibir la persistente multiplicación de una imagen en la

que desaparecidos y sobrevivientes "habitarán para siempre" reflejados en un tiempo que se instala por fuera del presente. No obstante, el estatismo de ciertas escenas en *Restos de restos* es complementado por Prividera con la exhibición –en otros fragmentos– de una voluntad de búsqueda que funciona como motor del accionar del hijo. Poder hilar los vestigios de antiguos recuerdos, bucear entre las versiones sobre su madre, leer entre líneas las inscripciones partidarias que pueblan las paredes de su niñez, revisitar viejas y gastadas consignas políticas y, finalmente, entregar su sangre y la de su hermano al Equipo Argentino de Antropología Forense son recuperados en el texto como medios para imaginar la biografía materna, para recomponer el cuerpo de la madre ausente, para rehacer la Historia y, así, fundar una memoria filiada con la experiencia del presente, una memoria capaz de religar los restos de ese pasado que nunca deja de interrogar al hijo.

Pero, por otro lado, también los hijos corren el riesgo de quedar atrapados en una reproducción acrítica del pasado. La percepción de ese quedar fijado de los padres desaparecidos y del pasaje que supone para los hijos superarlos en edad, como rasgos sobre los que se detiene Prividera, aparecen, de un modo u otro, siempre figurados en los textos de los hijos. Los fotomontajes, el espejo, los sueños, el fantasma son algunos de los recursos con los que se recupera esa imagen del ausente que muestra, a un tiempo, la continuidad y el quiebre de la genealogía y que retorna al reflejarse en el rostro del hijo. Reflejo que pone al hijo ante la disyuntiva de despegarse de esa imagen fantasmática y continuar o de reafirmarse en el lugar de "hijo de": hacerse cargo críticamente de la Historia o recluirse en una subjetividad doliente como dirá Prividera. "El Estado tiene nuestro legajo, la Psicología nuestra historia clínica, la Literatura nuestra novela familiar. Ahí siempre nos van a encontrar. Ese es el legado de la Represión, su continuidad, su diaria reproducción" (49). La clave para el hijo será en Prividera entonces sustraerse de esa maquinaria que guarda para él un lugar preciso y que le exige un discurso cristalizado, doliente y sin fisuras. En muchos fragmentos de *Restos de restos*, Prividera se detiene en la descripción de los caminos que un hijo de desaparecidos puede

tomar para posicionarse respecto del pasado y de la militancia de los padres: "¿Cómo ser o no ser sin caer bajo la ubicua sombra del (des)aparecido?" (54) se pregunta. En el fragmento "Los hijos del fierro" (1998/2009), Prividera responde y delinea tres categorías de hijos en las que resuenan las ideas derrideanas sobre la espectralidad: por un lado, los que llama "replicantes", esos que, desde una visión romántica, repiten las inflexiones fantasmáticas de la voz del padre desaparecido; por otro lado, los "frankesteinianos", cínicos que pretenden escapar del mandato del padre negándose a su destino hamletiano de encarnar la Historia y, por último, los "mutantes" –categoría en la que se considera–, hijos que asumen su origen, pero sin quedar presos de él. Los "mutantes" no buscan respuestas en el pasado, sino que intentan hallarlas en el presente y, justamente por eso, producen obras abiertas, imperfectas, multifacéticas, obras que asumen la intemperie como una condición de posibilidad. "La única memoria real, vital, es la vida misma, cuando logra abrirse paso como un grito" (41) señala Prividera en "Volver", relato en el que narra la visita que, junto a su hermano, hacen al INTA, sede de trabajo de su madre desaparecida. Cuando Prividera va por primera vez al "Parque de la Memoria", se sorprende ante un joven guía que sabe más sobre el pasado reciente de lo que él mismo sabe. Pero la admiración pronto deja paso a otra sensación: el guía es, para Prividera, poseedor de un "saber huérfano" (47), de un saber incompleto en esencia porque no reside en la experiencia. Así, en estas citas, la memoria se liga con la percepción del presente, con aquello que pueda volverse significativo en el ahora de una vivencia que se excluye tanto de la nostalgia como del regodeo en un pasado inaprensible.

Es en el fragmento datado en 2010, "Carta a los padres" (53-58), donde todas estas cuestiones se retoman y convergen en una lectura con una intención más explícita de intervención política: "Sabemos cómo se le habla a un muerto, y también cómo se le habla a un aparecido, pero no sabemos cómo se le habla a un desaparecido" (53). La recuperación de la figura del desaparecido es siempre en Prividera una reflexión sobre la militancia de los 70. Allí está para él el punto neurálgico sobre el que tienen que intervenir

los hijos en cualquier reflexión que emprendan sobre el pasado reciente, sobre sus padres, sobre ellos mismos. Para Prividera, la reivindicación de la militancia de los 70 y la celebración del peronismo revolucionario lleva a los hijos a reproducir posiciones acríticas. En un fragmento atravesado por múltiples referencias textuales, Prividera retoma como punto de partida para su análisis aquella otra carta famosa que modela discursivamente el imaginario de la militancia, del sacrificio y de la derrota: la carta de Rodolfo Walsh a su hija Victoria a quien le habla –dice Prividera– "como muchas veces nosotros les hablamos a ustedes: como a un fantasma que reclama sacrificio" (54). Como en "Los hijos del fierro", para Prividera, la respuesta del hijo ante el fantasma hamletiano "de sus derrotados padres" (54) se resuelve en la romantización o en el cinismo: "El abismo simétrico se abrió así entre quienes asumieron (sin distancia crítica) la irredenta voz del padre y quienes rehuyeron (con frivolidad posmoderna) a su martirológica historia" (54). La cita del inicio de *El 18 brumario de Luis Bonaparte*, de Carlos Marx le sirve para tensionar estas opciones y pensar una línea alternativa: si todas las generaciones muertas oprimen como una pesadilla el cerebro de los vivos, la clave será "encontrar de nuevo el espíritu de la revolución y no hacer vagar otra vez su espectro" (Marx citado en Prividera, 55). Así, el modo de salir de la encrucijada política entre romantización y cinismo, entre identificación y negación que abre este incesante "retorno de lo reprimido" será para el hijo "ejercer las armas de la crítica sin miedo a desaparecer" (55). Pero para que ese ejercicio sea efectivo también es necesario separar a los padres de la tradición política que personificaron. Esta urgencia dispara en Prividera una relectura de la historia del último peronismo en clave edípica y, claro está, como la encarnación de un destino trágico que podría repetirse en el presente, esta vez como farsa:

> No somos quienes para juzgar a los que han desaparecido en medio de la noche y la niebla. Pero sí a los que han muerto (o aún esperan hacerlo) en su cama de mariscales de la derrota: El "Viejo", que encarnó su promesa de "Perón o muerte" en esa escena sacrificial. Y muchos hijos siguen presos de esa doble

> herencia (de ese doble espectro: el peronismo/paternal), sin saber cómo "matar al padre", condenados a la repetición de esa escena edípica (ahora como farsa y no como tragedia): pues si ustedes asumieron con fervor su complejo, queridos padres, la tragedia fue (tal vez) que se equivocaron de figura: en vez de matar a su padre simbólico (Perón como espectro de la Argentina plebeya) cedieron ante la pasión de lo real (Aramburu como mártir de la Argentina oligárquica), para cumplir su sueño imaginario (ser reconocidos por el Padre como legítimos herederos). Un proyecto que sólo podía terminar en una violenta re-edipización, es decir: en la recaída bajo la órbita del padre terrible (de López Rega a Videla) (55).

El posicionamiento político de Prividera es evidente y, en este sentido, la "Carta a los padres" no puede ser leída por fuera de su contexto de producción que coincide con el punto más eminente de la reivindicación discursiva de los 70 que marcó el tono del primer kirchnerismo. Para Prividera, la única alternativa a ese eterno retorno que su lectura presagia es asumir la condición trágica de la desaparición de los padres, pero sin renunciar a una lectura evaluativa de la Historia. Sólo así se la podrá liberar "de su mortuorio sueño memorialista para convertirla en crítica activa" (57). Para Prividera, esta es la única respuesta aceptable ante el espectro interrogante del padre desaparecido: aprender de sus errores para no repetirlos. Sólo a partir de instalarse en la acción crítica, el hijo podrá encontrar una hendidura en su "subjetividad doliente" (61) que al fin le permita ser.

5.5. Conclusiones

Si como señalé en el "Capítulo 1", la fragmentariedad, la heterogeneidad, la interdiscursividad son estrategias que desde los 70 se han puesto en texto para dar cuenta literariamente de la violencia política, es en estas obras de hijas e hijos de militantes en las que esos procedimientos adquieren un sentido distinto. En los

textos de Andrea Suárez Córica, Ángela Urondo Raboy, Mariana Eva Perez y Nicolás Prividera la elección de la fragmentariedad, como principio constitutivo del relato, les permite narrar la búsqueda de un saber sobre los padres desaparecidos recuperando en la materialidad textual las alternativas de un proceso de indagación que muestra tanto su complejidad como su incompletud. Los fragmentos heterogéneos que proceden de diversos ámbitos discursivos permiten pensar estos textos en tanto archivos, pero estos son siempre "archivos narrados", archivos que se muestran como sistema tanto en lo que dicen en la especificidad de cada fragmento como en lo que dicen en la trama que con ellos se arma. La foto, el testimonio, la carta, el objeto perteneciente a los padres se muestra, pero también es leído, es interpretado y resignificado en un procedimiento que los desacraliza, que los saca del territorio de lo atesorado y los hace recircular en el plano del presente del hijo en el que se cargan con nuevos sentidos que los textos hacen explícitos.

Como textualidades que narran la búsqueda de los padres, pero que, al mismo tiempo, narran la experiencia de pérdida de los hijos inscripta en sus propias vidas, en los libros analizados en este capítulo se ve funcionando la autobiografía como género con el que se da cuenta de una historia de vida y de una subjetividad. En los libros de Urondo Raboy y de Perez se puede advertir con mayor nitidez una recuperación de la imaginación como constructora del recuerdo, rasgo que los acerca al polo de la autoficción y a sus procedimientos de reconfiguración de la experiencia y de la subjetividad. No obstante, en los cuatro textos aparecen estrategias de armado y narrativas que empujan erosionándolos los límites genéricos de los relatos testimoniales.

Si bien en todos los textos de hijos –en el gran arco genérico que componen entre el testimonio y la autoficción– aparecen los sueños, los restos y los fantasmas como parte de las tramas, es en estos textos fragmentarios en los que se puede ver un funcionamiento diferencial de esos elementos. La tensión entre el incesante trabajo de búsqueda que hacen los hijos para reconstruir una imagen de las madres y la aparición incontrolable, perturbadora y dolorosa de sus fantasmas en sueños, muestra la dimensión

espectral de la desaparición. La lógica del fragmento –que no se resuelve nunca en la construcción de un relato totalizante en los términos de Mbembé– permite poner a la vista la abrupta irrupción de esas presencias fantasmáticas que toman al hijo por asalto mostrando en los relatos la tensión entre la voluntad de reconstruir la vida de la madre y la imposibilidad material de pensarla como muerta. Entre la vida y la muerte, la desaparecida persiste como fantasma. Como se vio, cada hijo lidia como puede con esa presencia que desconcierta e interroga. El resto –como despojo corporal, como retazo textual o como resto diurno– liga ambas zonas: la de la búsqueda de un saber sobre la vida de la madre y la de la búsqueda de un saber sobre su muerte, búsquedas que se desarrollan en el mientras tanto de una visión fantasmática que reafirma su condición de presencia-ausencia fundada en la desaparición como enigma.

1. 1- En *Los prisioneros de la Torre*, Elsa Drucaroff estudia la presencia extendida de fantasmas en la "nueva narrativa argentina". Ella data el inicio de esa "mancha temática" en la publicación de *Los Pichy-cyegos* (1983) de Rodolfo Fogwill, texto en el que lo fantasmal "está inextricablemente ligado con el trauma político" (2011: 298). Para Drucaroff, entre otras cosas, la figura del fantasma permite cuestionar el estatuto de la existencia. Para el análisis pormenorizado de esta cuestión cfr. Drucaroff "Capítulo 8. El trauma del pasado reciente" (2011: 293-330).

2. 2- A causa de estos procedimientos, los textos que analizo en este capítulo han sido a menudo leídos críticamente desde la noción de archivo, concepto sobre el que quiero hacer dos salvedades. En primer lugar, pensar estos textos como archivos debido a su fragmentariedad y a su heterogeneidad puede ser pertinente en alguna de sus articulaciones específicas en las que me detengo en los próximos párrafos del capítulo. En segundo lugar, suele nombrarse como "archivo" el conjunto de textos, fotografías y objetos de los padres que los hijos reúnen en su búsqueda y que, con frecuencia, aparecen referidos en los textos. No obstante, se los llama "archivos" a falta de un nombre mejor ya que si el archivo implica, por definición, un criterio de selección y una materialidad

pública, aquello que reúnen los hijos se liga más bien con la acumulación azarosa de todo lo que se colecta sobre los padres en una pesquisa incesante. Es la voluntad de otorgarles un sentido a esos objetos y textos construyendo a partir de ellos una narrativa lo que los vitaliza y los pone a circular en el presente a través de una escritura que, al participar de lo público, saca esos objetos del plano de lo privado atesorado y los vuelve visibles e interpretables. En suma, es en la intersección entre el archivo, su lectura y su narración donde pueden estudiarse productivamente los textos que abordo en este capítulo.

3. 3- Sigmund Freud explica estos mecanismos en *La interpretación de los sueños* (1900), formulaciones que serán profusamente retomadas desde el psicoanálisis. Freud entiende por elaboración del sueño a la conversión del contenido latente en contenido manifiesto a través de cuatro procedimientos básicos que el análisis busca desmontar: condensación, desplazamiento, simbolización y proyección. La condensación es la presencia de una representación única que concentra varias cadenas asociativas. El desplazamiento constituye un mecanismo de defensa inconsciente de redireccionamiento de emociones de una representación psíquica percibida como inaceptable o peligrosa hacia otra considerada aceptable que se liga con la anterior por medio de una cadena asociativa. La simbolización es un mecanismo de defensa que usa una imagen mental o un pensamiento consciente como símbolo que permite enmascarar un pensamiento inconsciente que produce ansiedad. Como señalan Laplanche y Pontalis, la proyección –en el marco de la teoría freudiana de los sueños– es la exteriorización de un proceso interno que consiste en la atribución a cosas o personas de sentimientos, cualidades, deseos que el "durmiente" rechaza o no reconoce en sí mismo (2004: 311). Para Freud, las vivencias infantiles primarias y lo traumático son "marcas prehistóricas" que pueden retornar en los sueños y ser interpretadas desde la edad adulta. Así, lo olvidado, lo reprimido, está a la vez presente y ausente en tanto se "borra" el hecho traumático en el plano de la conciencia, pero sus huellas permanecen en el inconsciente como restos que emergen en los sueños.

4. 4- Luisa Marta Córica nace en La Plata en 1944. Separada y con tres hijos, decide finalizar sus estudios secundarios. Luego inicia la carrera de Filosofía en la UNLP donde milita en la Juventud Universitaria Peronista (JUP) al tiempo que

es delegada del Sindicato de Empleados del Hipódromo. El 6 de abril de 1975 es secuestrada en la estación de trenes de La Plata y asesinada el 7 por integrantes de la Concentración Nacional Universitaria (CNU), parte de la Triple A. Su cuerpo es encontrado con signos de tortura y las manos atadas con alambre en la playa de Los Talas. En 1994, su hija recupera cuarenta y ocho poemas escritos por su madre que se publican bajo el título *La niña que sueña con nieves* (2015) en la colección "Los detectives salvajes" que dirige Julián Axat.

5. 5- Los sueños del 1 de julio del 92, del 21 de agosto del 92, de noviembre del 95, del 13 de enero de 1996 y del 21 de junio del 96 también están dedicados a la madre. En ellos aparecen referencias que se ligan con el resto de los apartados del libro: las fotos y las notas periodísticas.

6. 6- Laura Podalsky (2021) caracteriza el "giro afectivo" en la cultura latinoamericana como la comprensión de lo sensorial en tanto fuerza cultural, social y política que se articula a través de tres ejes posibles: en primer lugar, el afecto como un modo de entender continuidades entre períodos marcados por cambios políticos; en segundo lugar, a través del rol de la emoción en el orden político y social; y, por último, a partir el rol del afecto como factor cohesivo en diversos colectivos. Es a este último aspecto al que alude Zibechi y que, como se verá, aparece recuperado en otros textos del corpus a propósito de la red H.I.J.O.S. Salvo en los casos en que se apela a lo afectivo para asociarlo con ese papel cohesivo vinculado con la militancia, en la gran mayoría del corpus lo afectivo se circunscribe, más bien, a la esfera de lo familiar aun cuando esa afectividad se muestra como falta. En todos los casos, respeto el sentido que se le otorga al término "afecto" en cada texto y no lo leo, salvo para el caso de H.I.J.O.S., bajo las teorizaciones del "giro afectivo". Para un abordaje de la cuestión en vínculo con la subjetividad, cfr. Leonor Arfuch, "El 'giro afectivo'. Emociones, subjetividad y política" (2016).

7. 7- El testimonio de Andrea Suárez Córica –y algunos sueños tomados de su libro– aparecen en *Ni el flaco perdón de Dios* (1997) de Juan Gelman y Mara La Madrid. Allí se extiende sobre el silencio familiar en torno de su madre y las repercusiones que esto tiene: "Mi tía materna […] se cambió legalmente el apellido cuando pasó lo de mi mamá. Tal vez lo hizo por miedo […], pero no

entiendo por qué no me lo dijo, […] que me explicara que lo hizo por miedo, por ejemplo, pero que se siente hermana de mi madre y que quiere justicia. Así clausuró el diálogo entre nosotras. Pienso que ella se quedó en el miedo, el miedo la paralizó y de algún modo la perdí" (375).

8. 8- En el fragmento siguiente del testimonio, se recupera la relación de marcada afectividad con la abuela; aunque también atravesada por el silencio, este es de otro orden: "Con la Nonina fue distinto. Siempre nos contuvimos, en silencio, con la mirada, acompañándonos en la tristeza" (30).

9. 9- En el "Capítulo 4" ya me detuve en este aspecto. A pesar de la fragmentariedad como recurso, el rasgo saliente del texto de Urondo Raboy es la búsqueda de su identidad, rasgo que determinó su inclusión en el capítulo anterior junto con los relatos de nietas restituidas. Algo parecido sucede con el texto de Mariana Eva Perez en el que las operaciones autoficcionales para construir la subjetividad y la imaginación como clave de la memoria son centrales y, por lo tanto, lo estudio en profundidad en el "Capítulo 7" junto con otros textos que indagan esos procedimientos. Aquí recupero en los relatos de Urondo y de Perez tan sólo la presencia de sueños, pesadillas, restos y fantasmas.

10. 10- En ese apartado del libro hay, además, sueños que refieren a otros familiares como su hermana desaparecida Claudia Urondo o su abuela materna; y la figura recurrente de una niña extraviada que se retoma en diversos fragmentos. Cfr., por ejemplo, "Sueño con Claudia" (217), "Gusanos" (223), "La Mudita" (245) y "La nena que en el sueño se pierde" (253).

11. 11- En otros fragmentos, también se apela a la alucinación y al delirio como mediadores para el encuentro materno. Cfr., por ejemplo, "Delirio": "Fiebre. Delirio: *Mamá, mamá, mami, mamita, mamá*… Insisto. Entonces ella viene un ratito y acaricia mi cabeza" (231).

12. 12- Como el de Urondo, el libro de Perez retoma, entre otros materiales, fragmentos publicados con anterioridad en su *blog*. Para la contextualización de su libro y una caracterización más compleja de su escritura cfr. "Capítulo 7" en el que abordo el texto de Perez a partir de las zonas que son más relevantes en

él: la imaginación como estrategia de construcción de la memoria y la creación de una lengua nueva para decir la experiencia de los hijos.

13. 13- Mariana es hija de Patricia Roisinblit y José Manuel Perez Rojo. Su hermano apropiado, Guillermo Rodolfo Perez Roisinblit, nace el 15 de noviembre de 1977 en la ESMA y recupera su identidad en junio de 2000.

14. 14- En marzo de 2022, se publica *Fantasmas en escena. Teatro y desaparición*, tesis doctoral de Mariana Eva Perez en la que estudia la representación de la desaparición en un corpus de textos dramáticos argentinos del período 2001-2015 a partir del concepto de "biopolítica de producción de espectros". Allí señala, en un lectura que también ilumina su propia escritura ficcional: "El *haunting* trabaja en sentido inverso a la memoria colectiva, entendida como ejercicio voluntario y consciente del recuerdo. La memoria va en busca del pasado en función de las necesidades políticas del presente, mientras que la espectralidad irrumpe desde el pasado en el presente para señalar un estado de cosas injusto y reclamar que se haga algo al respecto" (115).

15. 15- En este sentido, el tercer fragmento del libro "Pesadilla en francés se dice cauchemar" (10-12) explicita esta cuestión con la forma de una reflexión explicativa: "La Paty que busco tiene mi edad, pero es mi mamá, está ahí, viva y oculta, pero está desaparecida, y todo esto es un sueño y en el sueño pienso que es la primera vez que la llamo Paty, que le estoy hablando, aunque sea en esta pesadilla, y que eso es más que nada. La busco sabiendo que es mejor no encontrarla y que siga escondida, pero la busco porque necesito verla, aunque sea en sueños" (11). Como se verá, con el pasar de los fragmentos, Perez indaga otros modos menos explícitos de configurar la relación entre el sueño y la experiencia de la pérdida.

16. 16- La Regional de Inteligencia de Buenos Aires (RIBA) fue un CCD ubicado en Morón que dependía de la Fuerza Aérea. Los padres de Mariana Perez son detenidos allí tras su secuestro, luego –siguiendo la metodología que expliqué en el "Capítulo 4"– su madre es trasladada a la ESMA para dar a luz. El bebé es apropiado por un integrante de un GT de la Fuerza Aérea y Patricia Roisinblit es llevada nuevamente a la RIBA.

17. 17- Por ejemplo, la descripción de Jose en el CCD aparece como una construcción onírica que se liga con lo narrado en el fragmento "X26" (24-26): "Picanas, golpes, pentotal, colgado. Eso decía un libro que encontré en casa a los ocho o nueve años […]. En el medio de un capítulo sin título, por sorpresa, a traición, *secuestrarían a Patricia J* R**. Y un par de páginas después, *a ella, hasta el momento, no la habían torturado físicamente. Su marido sí había sido brutalmente torturado durante días, con picana, golpes, pentotal, colgado*. Su marido es mi papá, Jose o Josecito" (24, énfasis en el original).

18. 18- En el momento de su desaparición, Marta Sierra Ferrero era estudiante de Biología en la UBA y trabajaba en el INTA de Castelar donde era investigadora del equipo de Ecología que había comenzado a ser desintegrado hacia 1975. Militaba en Montoneros y estaba afiliada a ATE. Su hijo Nicolás nació en mayo de 1970 y su segundo hijo Guido en 1976, dos meses antes de su desaparición. El 30 de marzo de 1976 fue secuestrada de su casa de Floresta por un GT integrado por hombres vestidos de civil. No pudo determinarse en qué CCD estuvo secuestrada. Marta Sierra permanece desaparecida. La película *M,* de Nicolás Prividera integra junto con *Tierra de los padres* (2012) y *Adiós a la memoria* (2020) una trilogía que gira en torno de la desaparición de la madre, de los procedimientos de construcción de la memoria y de las alternativas de la violencia política en el marco de la historia argentina.

19. 19- Como el libro de la madre de Andrea Suárez Córica, el de Prividera forma parte de la colección "Los detectives salvajes" que dirige Julián Axat y en la que se publican producciones de desaparecidos y de sus hijos. Para un estudio sobre la colección cfr. la tesis *Poesía, política y memoria en la Argentina reciente: La colección Los Detectives Salvajes (2007-2015)* de Emiliano Tavernini.

20. 20- Carlos Quieto, el papá de Lucila, es desaparecido el 20 de agosto de 1976, cuatro meses antes de que ella naciera. En 1999, Lucila proyecta sobre una pared diversas fotos de su papá y ella se "inserta" en esa proyección logrando, al fin, tener la foto con su padre. Luego, entre 1999 y 2001, varios compañeros de H.I.J.O.S. le piden que repita con ellos y las fotos de sus papás el mismo "montaje". Con ese material se arma luego la muestra "Arqueología de la ausencia". Reproducciones de los fotomontajes pueden verse en el catálogo de

la exposición cfr. Lucila Quieto (2011). Cfr. Jordana Blejmar (2013) para un abordaje de *collages* de Quieto más recientes que repone también aquella primera experiencia.

Capítulo 6

Ficcionalizar el pasado reciente

Mujeres que recuerdan, niñas que narran

Dentro del corpus de narrativas de hijas e hijos de militantes de los 70, sin duda, los textos que recuperan la infancia son los que en mayor medida han concitado la atención de la crítica en algunas articulaciones específicas: la infancia y sus modos de decir, sus objetos, sus costumbres, sus juegos (Cárcamo, 2015; Fandiño, 2016; Bartalini, 2017; Basile, 2019b); la infancia en dictadura y en el exilio (Badagnani, 2014; Arfuch, 2015; Fandiño, 2016; Da Cunha y Carrizo, 2019); la infancia destrozada entre el combate, la clandestinidad y la desaparición (López Casanova, 2008; Dema, 2012; Seminara, 2014; Basile, 2019a); y la infancia como territorio recuperado y medio para narrar la militancia, la violencia de Estado y la desaparición (Punte, 2014; Daona, 2015; Orssaud, 2015). Con esas lecturas como marco, en este capítulo me centro en dos novelas autobiográficas en las que la recuperación de la memoria se realiza a través de la construcción de una voz y de una mirada infantiles.

En primer término, analizo *La casa de los conejos* (2007) de Laura Alcoba, texto en el que la construcción de esa voz infantil convive en el relato con una voz adulta que emerge en algunos momentos del texto. La relación entre temporalidades complejiza la narración de los sucesos del pasado –constituida a partir de una mirada filiada con aquel tiempo otro que se revive en el relato– y opera como una estrategia que vuelve manifiesta la incomprensión de la hija ante la militancia de los padres, ante la disciplina impuesta en la clandestinidad, ante los peligros a los que es expuesta tal como los interpreta desde su presente de hija adulta que recuerda. En segundo término, analizo la novela *Pequeños combatientes*

(2013) de Raquel Robles para indagar los modos en que se reconfigura el recuerdo a través de la construcción de una narradora niña que, desde una mirada retrospectiva, cuenta el pasaje de la niñez a la adolescencia. Ese pasaje implica una toma de conciencia en torno a la desaparición de los padres. En especial, presto atención a las funciones que cumplen en el relato la lectura y la escritura en cuanto prácticas que permiten a la niña asimilar la pérdida de los padres y la desarticulación del orden familiar.

En "Miradas que hablan: infancia y experiencia en la narrativa argentina reciente" (2014), María José Punte encuentra diversas respuestas acerca del sentido que supone narrar adoptando la perspectiva de un niño. En principio, descarta por demasiado simple la idea que explica el recurso fundándolo en una carencia, en una imperfección: la falta del lenguaje ubicaría al niño por fuera de la vida política, como un extranjero en el mundo habitado por los adultos. Desde otra perspectiva, por el contrario, vincula los términos niñez y experiencia: la apelación a la infancia habilita para el adulto la posibilidad de construir una mirada extrañada y una percepción diferencial de otra experiencia y otro tiempo desdibujando los límites entre pasado y presente. Por último, la infancia puede representar en el relato la apertura a un recomienzo, pensando ese nuevo origen en su capacidad emancipatoria en oposición a un poder ya establecido y represor. Entre las figuraciones de la infancia que Punte rastrea, la segunda es particularmente productiva para pensar el recurso de la presentación de una voz y una mirada infantiles tal como se configura en las novelas de Laura Alcoba y de Raquel Robles. Es en ese cruce entre temporalidades y experiencias –y en el entramado de dualidades que ese cruce dispara– donde los textos construyen su lectura sobre el pasado reciente y sobre sus historias como hijas de militantes.

En este sentido, si bien los textos de Alcoba y de Robles han sido frecuentemente enmarcados en la autoficción, entiendo que se ajustan mejor a la definición que propone Manuel Alberca (2007) acerca de la novela autobiográfica tal como la presenté en el "Capítulo 2". Esta distinción en la que se juega la "proyección encubierta y disimulada" del autor y la no identidad entre

autor/narrador es significativa, justamente, para leer la construcción de la voz narrativa y determinar el estatuto de los hechos narrados como parte de procedimientos ligados principalmente con la recreación de la memoria y no con su invención como ocurre en los textos autoficcionales. No es sólo un uso específico de la lengua, no son sólo los objetos y referencias que aparecen en los relatos, es también el modo de mirar de la infancia reconfigurado desde la experiencia de la autora adulta. En esa distancia que media entre el tiempo de la experiencia y el de su recuperación ficcionalizada en el relato novelesco aparece la mirada crítica de la adulta sobre aquello que alguna vez vivió.

6.1. Volver a la casa de los conejos: la escritura de Laura Alcoba

> *A mí ya me explicaron todo. Yo he comprendido y voy a obedecer [...]. Yo, yo he comprendido hasta qué punto callar es importante.*
>
> Laura Alcoba (2007: 18).

"Un recuerdo, amigo mío, sólo vivimos antes o después" (9). Con esas palabras que le sirven de epígrafe se inicia *La casa de los conejos*. En la cita de Gérald de Nerval, que parece contener una verdad engañosamente clara en su simpleza, la novela exhibe su centro que es la clave de la organización ficcional: el recuerdo recuperado como traumático que, como una fisura, no puede sino determinar un antes y un después en la propia biografía, es en el texto de Alcoba el eje que tensiona las temporalidades puestas en juego en el relato. El pasado que el recuerdo despierta, pero también el presente que habilita el recuerdo encuentran en el texto de Alcoba su materialización en un orden que, siguiendo las oscilaciones de la memoria, copia las idas y vueltas de aquello evocado que divide en dos la existencia: "Si al fin hago este esfuerzo de memoria [...] no es tanto para recordar como por ver si consigo, al cabo, de una vez, olvidar" (12). Con esa frase, se cierra el fragmento que –sin título– funciona como una suerte de introducción

a *La casa de los conejos*. Como sostiene Paul Ricoeur en *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, el trabajo de duelo se vuelve liberador a través del relato sólo si opera también como un trabajo de memoria (1999: 36). Recordar para escribir, escribir para olvidar, olvidar para sanar pareciera ser la progresión que sostiene *La casa de los conejos* en una vinculación entre recuerdo, escritura y trauma articulada en torno de una exploración del pasado –demorada, tardía– que se vuelve funcional para la economía del relato. (1)

Como señalo en el "Capítulo 2", para dotar de espesor temporal al acto de recordar, el pasado y el presente deben tensionarse en una actualización de aquella experiencia que se busca evocar: el pasado sólo puede ser recuerdo desde el presente en el que se construye la memoria, del mismo modo que la experiencia de ese sujeto que recuerda se configura sólo a través del acto de escritura que moldea sus recuerdos. En ese sentido, en *La casa de los conejos* el juego dual de temporalidades ingresa a partir de las dos voces narrativas que se alternan: por un lado, la de la adulta que busca reconstruir los meses del 75 y del 76 durante los que está escondida en una "casa operativa" de Montoneros en La Plata junto a su madre, encargada por entonces de la impresión clandestina de *Evita Montonera*. (2) Y, por otro lado, la voz de la niña que fue y que narra desde aquel pasado que el texto construye como presente y cuya inmediatez vuelve intolerable la violencia naturalizada en el discurso de la niña. Así, esa segunda voz –hegemónica en el relato– hace ostensible por la desmesura de lo narrado la irracionalidad que envuelve la vida de una nena de siete años a la que se le exige que entienda, piense y actúe como adulta y como militante: "Yo, yo he comprendido hasta qué punto callar es importante" enuncia la voz infantil en la cita que elegí como epígrafe. Silencio y recuerdo establecen así una tensión que complementa la organización temporal sobre la que se erige el relato: por un lado, el mandato pasado de callar y, por otro, la necesidad presente de recordar eso que se creía ocluido en la memoria. Ese "yo" duplicado en la frase se presenta como una imagen en espejo a un tiempo igual y disímil: es la puesta en texto de una confrontación que liga la alternancia entre memoria y olvido con los vaivenes de una identidad en conflicto.

Paradójicamente, la mujer que treinta años después busca recordar sólo podrá hacerlo asumiendo la mirada y las modulaciones de aquella niña: "Oh, yo sé que tuve miedo, ahora lo recuerdo perfectamente, sentí como si hubiera caído en una trampa" (69). Los quiebres temporales que surcan el relato se vinculan con esos cambios de voz que articulan la memoria. Así, la voz de la niña sólo puede ser construida desde un presente que haga visibles los despojos de esa memoria parcialmente cegada, desde un presente que actualice –a partir de la escritura– lo que alguna vez fue silenciado y que, en ese proceso, afirme una identidad erosionada por los sucesos del pasado y los vuelva relato. (3)

El callar, el no decir, el decir a medias aparecen en diversos pasajes de la novela y, a través de ellos, se presenta una paulatina transformación en la subjetividad de la niña. Uno de los primeros episodios que se relata es la visita de la niña con sus abuelos a la cárcel de La Plata en la que está preso su padre. La narración de la requisa que deben pasar junto con su abuela más que exhibir una mirada extrañada del adulto sobre los hechos de la infancia, parece construir la recuperación de la mirada extrañada de la niña frente al mundo de los adultos en ese contexto de violencia. La descripción de la policía que las requisa como "una señora enorme y muy bella, vestida de trajecito" (25) o la percepción del cuerpo semidesnudo de la abuela con "esos trazos diminutos y violáceos que le estrían los muslos, y en los que yo nunca había reparado" (26) son marcas de un modo de mirar un mundo desconocido al que, de a poco, la niña ingresa. En esa visita se cuenta también el encuentro con el padre:

> No hablamos de mi madre, ni del altillo secreto, ni de nada de todo eso. Tratamos de hablar de otras cosas, y de otros. De charlar, nomás, como si nada pasara. Después mi abuelo le preguntó a mi padre cómo estaba, y mi padre le preguntó a mi abuela cómo estaba, y luego me tocó a mí responder a la misma pregunta. Todos, cada uno a su turno, hemos dicho que todo estaba bien (26-27). (4)

El silencio aquí se recubre con palabras que no dicen lo importante, sino que lo encubren con una pátina de pretendida normalidad. Esta escena muestra la progresiva disolución de la familia que es inversamente proporcional al ingreso en el orden de la clandestinidad.

En este sentido, en el entramado de dualidades que articula el relato, la que conforman la niña y su madre militante condensa buena parte de las tensiones que el texto propone en torno de la identidad. (5) "Cuál es al cabo mi nombre" (68) se interroga la niña que narra una historia de terrores atravesada por las prácticas y los lugares comunes del discurso militante de los adultos que la rodean. Quién es quién en la clandestinidad, qué nombre de guerra le corresponde a la niña sin apellido, qué queda de su madre en esa mujer apenas reconocible y cada día más ausente que se esconde en el "embute", cómo se reconfigura el mundo de la niña cuando el armazón que lo sostiene cede y se derrumba irremediablemente:

> Lo que me gusta de fruncir los párpados en estos baños de luz, es que empiezo a percibir las cosas de manera muy diferente [...], consigo hacer que el mundo retroceda. [...] De pronto el sol brilla más fuerte. El pelo rojo sobre la cabeza de ésta que ha venido a buscarme relumbra como el fuego [...]. Una vez más, vuelvo a fruncir los párpados, tan fuerte como puedo, mucho más fuerte que antes. Inútil. Desde ahora, lo sé, la luz no estará de mi lado (30-31).

El trivial juego infantil deviene instrumento para conjurar una realidad que, a toda costa, la niña quiere transformar. Allí, en esa plaza en la que, junto a su abuelo, espera la llegada de la madre para ingresar ella también en la clandestinidad, el mundo de la infancia se torna hostil, se posterga y, en su lugar, emerge una realidad apenas inteligible para quien pierde también las mínimas potestades de la niñez. Allí, en esa plaza en la que gira incesante, idéntica y ruidosa una calesita, somos espectadores del último y enceguecedor destello de un mundo y de una identidad en disolución. A partir de ese momento, para la niña todo será penoso,

impreciso, difusamente intolerable. La violencia de Estado tiene en *La casa de los conejos* el rango de una catástrofe personal. (6) Tras el encuentro junto a la calesita, la niña se va con su madre. Ese es el punto en el que ingresa ella también en el orden de una clandestinidad que le exigirá comportamientos que irá aprendiendo de a poco al comprender trabajosamente sus normas y mandatos: "Entre ella [mi madre] y la muñeca, yo sigo su impulso, y no me atrevo a romper el silencio" (35). Pero el ingreso a ese otro orden requiere un rito de pasaje, rito que se narra en el "Capítulo 4" entre el episodio en la calesita y la llegada a la "casa operativa". La madre y la niña visitan a una mujer:

> [N]os hace pasar a la casa, en silencio. […] La mujer empieza a hablar de Dios […], estoy casi segura de que esta es una de las primeras veces en que escucho hablar del Señor como si verdaderamente existiera, como si se tratara de alguien real, alguien con quien uno puede contar […]. La señora convence a mi madre de que es urgente bautizarme […]. Mi madre y esta mujer se vuelven a mirarme y me hablan de los primeros cristianos […] cuando Dios y su Hijo estaban con los débiles que se escondían como nosotros, explica la señora. […] Me desvisto en la cocina y me hundo en un fuentón metálico […]. La amiga de mi madre reza en voz apenas audible, al tiempo que derrama agua sobre mi cabeza. […] Salgo del agua y vuelvo a vestirme, sintiéndome ya bastante cambiada (35-39).

En este momento de la novela en el que el silencio inicial se quiebra, la recuperación de la tradición de los primeros cristianos perseguidos funciona como un relato que permite enmarcar la experiencia que vive la familia. La polarización entre una Iglesia que oprime y los militantes que se reconfiguran a partir del imaginario de un Cristo errante, perseguido y revolucionario trae al texto veladamente la referencia al martirologio. Por otra parte, el bautismo como rito simbólico de imposición de un nombre "de pila" y de ingreso a una comunidad otra aparece en la novela para la niña como el instante originario que da inicio tanto a su nueva identidad

cuando su antiguo nombre es borrado, como a la nueva forma de vida familiar que la espera en la casa de los conejos.

La narración de la primera salida al exterior luego del ingreso de madre e hija a la "casa operativa" le sirve a Alcoba para poner en palabras la función militante del silencio. La niña y la madre son llevadas en auto a una reunión en un viaje que es "como si reprodujéramos sobre el asfalto los vaivenes de la calesita" (44). Mientras la madre permanece con los ojos cerrados como medida de seguridad, la niña mira y reconoce la tienda en la que, tan sólo unos días antes, su madre le comprara una muñeca. Reconoce la tienda y lo dice entusiasmada lo que produce la reafirmación del silencio de la madre y el mandato de callar del conductor:

> Entonces ella me explica:
> –Yo tengo que cerrar los ojos para no ver adónde vamos y el compañero da vueltas para que yo ya no sepa dónde estamos. ¿Entendés? Por seguridad.
> Entiendo.
> Pero yo, yo lo veo todo… Que mi madre cierre los ojos, ¿me protege, también? Yo me guardo todas las preguntas para mí y no abro más la boca (45).

La niña aprende la lección. Pero su instalarse en el silencio no acalla las preguntas que le surgen. La niña entiende tanto como ve y en la distancia que media entre una cosa y otra aparece su desprotección como una zona a la que el relato volverá todo el tiempo. El reto del chofer en el mundo exterior es replicado páginas después dentro de la casa en el reto del Ingeniero constructor del "embute" cuando ella juega a sacarle una foto con una cámara sin rollo: "¡Y sabés bien que nosotros no podemos sacar fotos! ¿Qué te creés que es esto? ¿Una colonia de vacaciones?" (61). En contraposición a la escena en el auto donde se diferencian las medidas de seguridad que debe asumir la madre y las que debe asumir la niña, en el reto del Ingeniero se usa un "nosotros" que la incluye. Frente al juego con la cámara, asoma otro modo del jugar también imposible, aunque por otras razones: "He querido jugar a la

adulta, a la militante, a la ama de casa, pero sé bien que soy pequeña, muy pequeña, increíblemente pequeña incluso" (59). En ese desplazamiento, en esa descolocación en la función del juego infantil, se puede medir la clandestinidad que, poco a poco, irá haciendo virar el juego en una forma de violencia que la niña ejercerá sobre otros seres vivos. En este sentido, me detengo en dos escenas casi contiguas: el "juego" de la niña con un gatito que le traen de regalo y la muerte del primer conejo del criadero con el que se camufla la imprenta clandestina ubicada en el "embute".

> A mí me gusta mucho jugar con mi gatito. El problema es que no aprende a parar y sosegarse. No quiere entender cuando le digo basta. […] A veces pierdo la paciencia: lo atrapo por la cola y lo lanzo con todas mis fuerzas contra el muro del patio. Quiero acabar con él de una vez y para siempre. Pero mi gatito vuelve siempre a la carga. Entonces yo también empiezo de nuevo […]. Curiosamente, el pequeño gato atigrado vuelve a ponerse en pie […]. Y una vez más vuelvo a empezar, encarnizada, pero esos bichos son decididamente muy resistentes […]. Sólo una cosa es segura. No es tan fácil morir (71-72).

La tensión entre el diminutivo y la violencia en el tratamiento del animal reproduce, de algún modo, la situación de la vida de la niña en la clandestinidad. La proyección de su agresividad sobre el gato aparece construida de manera bastante transparente en el relato. El intento de "acabar con él" que se narra tres veces en un *in crescendo* del encarnizamiento y de la violencia funciona en su circularidad como una réplica de lo que siente la niña prisionera en la "casa operativa": "Una trampa, eso era esta casa" (110) dice unas páginas más adelante esa niña que, por fin, lo ha entendido todo y que cuenta ya con los saberes de la adulta que recuerda y que bien sabe el destino final de los habitantes de la casa de la calle 30. Para ellos, tampoco será "tan fácil morir": el operativo en el que "cae" la casa de los conejos se prolonga por más de cuatro horas.

Luego del episodio del gato, el libro narra la matanza del conejo que realizan Diana y la niña en una acción conjunta:

> Hoy hemos hecho nuestra primera tentativa culinaria. Diana tomó por las orejas un bonito conejo blanco con la intención de matarlo pero, eso sí, "de una". El conejo, que al parecer presentía lo que se le preparaba, empezó a revolverse en todas direcciones […]. Ella lo aplastó entonces contra la mesada de la cocina y me pidió que lo sujetara por las patas de atrás […]. Enérgicamente, tomó el martillo con que usualmente machacamos los bifes y le asestó un golpecito rápido […], el animal empezó a agitarse más vivamente todavía […].
> –Yo no sé por qué a la gente en este país no le gusta comer conejos –dice Diana– […]. Por lo menos acá vas a estar segura de que no te sirvieron tu gatito: lo matamos juntas… (75-76).

Si el episodio del gato comienza siendo narrado como un juego, la matanza del conejo se enmascara en algo asimilable a una aventura culinaria. En ambos casos, esa primera entrada acentúa por contraste la crueldad y la violencia de lo que luego se cuenta. La sujeción del animal, su lucha por escapar, el intento fallido de matarlo, los paralelismos con el "gatito", el esfuerzo conjunto de mujer y niña en la tarea atraviesan esta primera parte del recuerdo en el que surge con fuerza una marcada naturalización de la violencia. Si el episodio del gato opera como proyección de la situación de la niña en la clandestinidad, la ligazón de ambos episodios reafirma la naturalización de la violencia como una nueva articulación que ilumina las condiciones de vida de la niña sometida a la lógica de la clandestinidad. El relato continúa. La niña, cansada, deja escapar al conejo. Lo vuelven a agarrar. Diana busca un banquito para ayudar a la niña a sostener al conejo. La escena se repite:

> –Me parece que todavía tenemos un pequeño problema de instrumental… Yo pensaba que con el martillo de las milanesas iba a ser suficiente, pero… Tené fuerte, nena. Voy a buscar la plancha de los churrascos…

Mientras yo sostenía el conejo aplastando sus patas contra la mesada, Diana acabó por darle el golpe fatal. Tras unos cuantos saltos convulsivos, el conejo por fin dejó de moverse (77).

Esta vez el intento será exitoso. El sentido de las escenas con el gato y el conejo se clausura en ese final en el que se materializa la violencia al mismo tiempo que se propone como un relato que se proyecta sobre la trama narrativa con un matiz casi premonitorio acerca de lo que sucederá en la casa unos meses más tarde. Como en otros momentos de la novela, en esa mirada doble, que va y viene a través de las temporalidades, surge nítida la tensión entre la mujer que recuerda una experiencia pasada y la niña que narra.

Esa duplicidad de las voces tiene su correlato en los espacios que se recuperan en la novela. Las voces que construyen la narración tienen un referente espacial: la voz de la niña con la que se inicia el "Capítulo 1" va precedida de la siguiente anotación: "La Plata, Argentina, 1975" (13). El pasado que se recupera desde la mirada infantil se ciñe entonces a un espacio cuyos contornos el texto delimita con claridad. (7) El "Capítulo 13" comienza también con una marcación espaciotemporal: el lugar es el mismo, pero la fecha suma una variable que lo cambia todo: "La Plata, 24 de marzo de 1976" (95). El tiempo narrado se escinde a partir de la inclusión de la fecha del Golpe de Estado, cuyo alcance se proyecta ambiguamente sobre la narración. A partir de ese día, para la niña todo empeora, aunque quienes comparten con ella la casa operativa celebren la caída de Isabel Perón como el punto de partida que hará propicio el ajuste de cuentas definitivo. Por otra parte, la última fecha que la novela incluye funciona como un paratexto de cierre: "Paris, marzo de 2006" (134). Así, la voz adulta que narra en partes muy puntuales de la novela se funde sin duda con el presente. Entonces, si la voz infantil delinea un espacio preciso en el que se vive aquello que se busca olvidar, por su parte, la voz adulta se fija en el presente del exilio que opera a un tiempo como motor del recuerdo que, a su vez, también lo es de la escritura.

Dualidad de tiempos, de espacios, de voces e identidades, pero también de lenguas. *La casa de los conejos* acentúa, a partir de la traducción de Leopoldo Brizuela, un aire de extrañeza que tiñe la

sintaxis, ciertas formas pronominales y algunas selecciones léxicas. La opción de Laura Alcoba de escribir la novela en su segunda lengua –y de delegar su traducción al castellano–, suma un elemento más al entramado de decisiones estéticas –pero también políticas– que ponen en escena aquella brecha que el recuerdo hace visible, aquel antes y después de la violencia. El exilio, que el texto narra al inicio y al final componiendo un marco a partir de la voz adulta, se proyecta sobre toda la novela a través de la elección lingüística que filia el castellano con ese "breve retazo de infancia argentina" (11) y elige el francés, su lengua del presente, como una herramienta eficaz para la narración del recuerdo. (8)

Por otra parte, la mención al exilio, la dedicatoria a Diana Teruggi, los episodios históricos narrados que se suman a la construcción de un "yo" que organiza el relato desde una experiencia que, otra vez, reenvía a la historia reciente dotan a la ficción de un grado de referencialidad que problematiza el encuadre genérico. En tanto la propia biografía es puesta al servicio de la figuración ficcional en la forma de la novela autobiográfica, se cuestionan los procedimientos implícitos en la retórica del género testimonial para mostrar, en ese gesto, estrategias diversas respecto de la recuperación de la memoria. En un rasgo que comparte con otras obras que figuran el pasado reciente, la dualidad entre novela y testimonio se resuelve en la elección del género novela autobiográfica como herramienta para la ficcionalización de la experiencia:

> Voy a evocar al fin toda aquella locura argentina, todos aquellos seres arrebatados por la violencia. Me he decidido, porque muy a menudo pienso en los muertos, pero también porque ahora sé que no hay que olvidarse de los vivos. Más aún, estoy convencida de que hay que pensar en ellos. Esforzarse por hacerles, también a ellos, un lugar (12).

Por encima del "deber de memoria", Alcoba privilegia para el recuerdo una función reparadora en términos individuales. En ese sentido, *La casa de los conejos* se sustrae doblemente: por un lado,

se excluye de las disputas ligadas con los discursos de la memoria y, por otro, se desliga también de la serie literaria de narraciones vinculadas con la representación del pasado reciente. Ni testimonio, en tanto Alcoba reivindica su carácter ficcional, ni ficción que discute los modos de figuración de la violencia de Estado en la medida que Alcoba se autoexcluye de un campo literario cuyas manifestaciones dice desconocer. Laura Alcoba se construye como quien está totalmente fuera: escribe en otra lengua, escribe treinta años después, escribe desde otro campo cultural. En *La casa de los conejos* la elaboración del recuerdo pareciera no buscar entonces la compensación para los muertos por la violencia de Estado, tampoco parece funcionar como advertencia de cara al futuro ni se inserta en el marco de una memoria compartida y tampoco pretende intervenir en el plano de las representaciones literarias sobre la violencia. De este modo, a diferencia de otros textos del corpus de hijos, la novela de Alcoba se postula como un ejercicio de pura individualidad. En un texto atravesado por el "yo", no es un detalle menor que sobre esos vivos de los que "no hay que olvidarse" se escriba, componiendo otra dualidad, desde la tercera persona. Sin embargo, ese fragmento cargado de sentidos, que cito más arriba, debe leerse en su polisemia renunciando a la inocencia: hay, aunque sólo se la mencione en las páginas finales de la novela, una figura con nombre y apellido que la atraviesa: la de Clara Anahí Mariani Teruggi, la hija de Diana y Daniel secuestrada cuando cae "la casa de los conejos" y hasta el día de hoy desaparecida. Ella es una de esos vivos que no deben olvidarse. En este punto de la novela en el que se diluye el enmascaramiento infantil de la voz narrativa, el ejercicio de escritura que emprende Laura Alcoba va más allá de la función reparadora para sí misma y se liga con una búsqueda colectiva que sucede en el presente.

El capítulo final del libro funciona como un cierre que, por un lado, obliga a la relectura de todo lo anterior y, por otro, restaura para la historia narrada una referencialidad inequívoca. Así, en ese breve cierre de apenas doce páginas, la narración se acelera y repone –condensándola al máximo– la experiencia que media entre la mudanza de "la casa de los conejos" y la vuelta a ella –convertida

ya en un sitio de memoria– casi treinta años más tarde. Así, las dualidades dispersas en el relato se funden en un cierre que pone en primer plano otras preguntas: cómo pudo pasar, cómo fue descubierta y destruida la casa operativa y aniquilados sus ocupantes. Las respuestas hacen ingresar en el relato el problema de la traición. Como en otros textos del período, en el de Alcoba la figura del traidor ocupa un lugar nodal en la representación de los sucesos del pasado reciente. (9) La vuelta a La Plata, tras años de exilio, lleva a la narradora a visitar los restos de aquella casa en la que, de algún modo, se clausura su niñez. Las huellas en las paredes que testimonian los disparos y los derrumbes provocados por las balas de un mortero se transforman en un recordatorio que vuelve imperioso para la narradora adulta un ejercicio de memoria que permita saldar cuentas con su propio pasado. Si, desde el recuerdo de la niña, la dudosa aventura en la casa operativa tiene como héroe al Ingeniero encargado de construir y camuflar el "embute", la recuperación de esa historia desde el presente también lo pondrá en el centro del relato, pero esta vez como un enigma. Cómo pudo el Ingeniero –a pesar de las extremas medidas de seguridad– marcar la casa sobrevolando La Plata junto con las fuerzas de seguridad desde un helicóptero, se pregunta la narradora adulta. La respuesta estará cifrada para ella en el análisis de una pieza clásica de la literatura policial: "La carta robada" de Edgar Allan Poe, cuento citado en varias ocasiones por el Ingeniero para respaldar las explicaciones sobre su arte de hacer "embutes". Así, la "evidencia excesiva", esa señal que por hiperbólica escapa a la mirada del observador que se detiene en el detalle, sirve como argumento que justifica la habilidad del Ingeniero para marcar la casa operativa: más allá de los engorrosos sistemas de camuflaje, de protección y de ocultamiento, el ojo avezado del Ingeniero puede leer desde el aire las líneas, para él transparentes, que perfilan los contornos de la casa tantas veces visitada. Así, y componiendo la última de las dualidades presentes en el relato, la narradora adulta construye la figura del traidor como la contrapartida de la del desaparecido que tiene en la persona de Clara su manifestación quizá más extrema. Pero ese modo de leer la traición, ese modo de señalamiento del

Ingeniero, es también el único punto del relato en el que la narradora adulta no puede mirar más allá de las concepciones sobre la militancia aprendidas cuando niña. Al marcar al Ingeniero como el responsable por la caída de la casa, la narradora adulta, sin atisbo alguno de distancia crítica, vuelve a pensar como una niña que retoma al pie de la letra las viejas representaciones legadas sobre la traición.

La mención a la bebé desaparecida en el operativo represivo hace brotar en el relato otra pregunta que, esta vez, no podrá ser respondida: dónde está Clara, la hija de Diana y de Daniel, apropiada por la dictadura:

> Clara Anahí vive en alguna parte. Ella lleva sin duda otro nombre. Ignora probablemente quiénes fueron sus padres y cómo es que murieron. Pero estoy segura, Diana, que tiene tu sonrisa luminosa, tu fuerza, tu belleza. Eso, también, es una evidencia excesiva (134).

Así termina *La casa de los conejos*. El vocativo "Diana" reenvía a la dedicatoria con la que se abre el libro y pretende restablecer la urdimbre de relaciones familiares que la violencia de Estado quiebra. Esa "evidencia excesiva" que la narradora imagina en el rostro de Clara y que, desde lo que no puede ser trastocado, le restituye su genealogía personal y su origen, aparece en el texto como un signo descomunal e inequívoco de la supervivencia de un pasado ignominioso que asoma enquistado en el presente.

6.2. Entre las armas y las letras: niñez y militancia en Pequeños combatientes *de Raquel Robles*

Y pensé por primera vez que tal vez esa vida que estábamos viviendo no fuera un mientras tanto *sino un* para siempre*.*

Raquel Robles (2013: 146, énfasis en el original).

En su testimonio incluido en *Hijos del sur,* Marcela Vega recuerda su niñez en un hogar de militantes políticos: "Yo me sentía adulta, soldado" (2014: 46). Ese sentir es, justamente, el centro de *Pequeños combatientes* de Raquel Robles. A propósito del texto de Robles, Laura Fandiño señala que "los saberes que poseen estos hijos durante la infancia en dictadura en torno a la situación política nacional y específicamente familiar revelan una gramática filial donde los hijos de los revolucionarios no se encuentran al margen de la formación ideológica del grupo de pertenencia" (2016: 44). Esa "gramática filial" que trama un ordenamiento familiar específico resalta con fuerza en el texto de Robles: a diferencia de lo que hace Laura Alcoba en su novela, en *Pequeños combatientes* el énfasis no está puesto en la crítica retrospectiva por la niñez perdida en el marco de la militancia de los padres, sino que, por el contrario, el centro del relato está en las consecuencias que los niños sufren luego de la desaparición y que los fuerza a readaptar esa "gramática filial" a un nuevo contexto de pertenencia. (10)

Pequeños combatientes narra desde la mirada retrospectiva de una niña el pasaje entre la espera del regreso de los padres secuestrados y la asunción final de su muerte. Ese tránsito entre el "mientras tanto" y el "para siempre" organiza y modula el relato. Como ha sido estudiado, los juegos cumplen una función central en la novela como medios de "gestionar la catástrofe", para decirlo con Gatti: el juego como práctica para la "guerra", el juego como estrategia de reconocimiento del mundo, el "juego peligroso" en el ordenamiento de la vida clandestina. (11) Asimismo, resalta en la novela la terminología con que la niña lee el mundo: en la reposición de la "jerga" de la militancia de los 70 se configura el discurso de esa narradora como "una pequeña combatiente" lista para asumir sin vacilaciones el papel que le toca a ella en la lucha. (12) Si en *La casa de los conejos* la tensión entre temporalidades se funda en la convivencia entre la voz de la adulta y la voz de la niña, en *Pequeños combatientes* esa distancia se propone como un efecto de lectura, primero, e ingresa como problema en el relato, después. Ese pasaje del "mientras tanto" al "para siempre" se opera también sobre las representaciones que en toda la novela sostienen el

discurso de la narradora: "¿Qué íbamos a hacer ahora? ¿Si ellos estaban muertos, la Revolución también había muerto?" (152) se pregunta la niña en la página final de la novela luego de asumir que los padres están muertos. Pero allí donde se abre para la niña una nueva perspectiva que comienza a erosionar el discurso legado por los padres, el texto concluye. Además de la "mirada anacrónica" o de "el efecto paródico" como marcas inscriptas en los usos de la lengua por la narradora, en los paratextos que acompañan la novela de Robles emerge la temporalidad en la forma de una construcción de la trama familiar y colectiva que contextualiza y resignifica el texto de la novela desde la voz autoral.

La página con dedicatorias que abre *Pequeños combatientes* recupera la figura de los padres y de los tíos al tiempo que resalta la presencia del hermano: "Para Mariano, el único compañero en la guerra popular prolongada de mi infancia" (7). La narradora y su hermanito componen en la novela una dupla entrañable, una minúscula célula militante siempre a la espera del retorno de los padres y del contacto con "los compañeros" que les indiquen cómo entrar en acción. Dieciocho años antes de la publicación de *Pequeños combatientes*, Raquel y Mariano brindan dos testimonios para *Ni el flaco perdón de Dios*, de Juan Gelman y Mara La Madrid. La lectura del testimonio de Raquel permite recuperar la referencialidad de *Pequeños combatientes* y también un cambio en la perspectiva con la que en la novela se narran y retoman algunos episodios. Pero no me interesa aquí hacer ese trabajo comparativo sino, más bien recuperar una permanencia que aparece con igual intensidad en testimonio y novela autobiográfica: "Empecé a pensar que podía soportar cualquier cosa menos que le pasara algo a Mariano" (1997: 205). (13) En los "Agradecimientos" (153) con que se cierra la novela, la trama se completa desde el presente: la referencia a los hijos de la escritora, pero también a esos otros hijos que, como ella y Mariano, vivieron la desaparición de sus padres: "A Benjamín Ávila, por la película". La mención de *Infancia clandestina* (2011), película en la que Ávila cuenta la vida en clandestinidad y la desaparición de los padres desde la perspectiva del hijo niño, funciona como referencia a "los hijos de", pero sobre todo, como una

filiación de orden estético por el tipo de configuración de la mirada infantil que organiza, tanto la narración de la película como de la novela. (14) Por último, el agradecimiento se extiende hasta cubrir a todos aquellos que vivieron su niñez en dictadura: "A todos los que fueron niños durante la dictadura y sabiéndolo o no me prestaron sus historias para construir este libro" (153). Lo familiar y lo colectivo se enlazan en el paratexto para iluminar en su complejidad y en su significación los episodios que narra *Pequeños combatientes*. De algún modo, también los epígrafes que Robles elige para su novela trazan un mapa de referencias que enfatiza las zonas centrales que el relato indaga. Tres citas se recuperan, una de Carson Mc Cullers sobre el corazón herido de los niños; otra de John William Cooke sobre el éxito final del proceso revolucionario que compensará todos los sacrificios y, finalmente, una cita de Sigmund Freud sobre lo que de involuntario tienen el olvido y el recuerdo. Dolor, militancia y memoria son ya desde los epígrafes las claves de la recreación del pasado que desarrolla Raquel Robles en su novela.

En su artículo "Princesas, combatientes y pilotos. Estéticas de la filiación en las narrativas de los/as hijos/as de desaparecidos/as en Argentina", Victoria Daona señala que "[e]n la vida cotidiana de la narradora [de *Pequeños combatientes*], todo el tiempo se están filtrando los preceptos y las consignas revolucionarias con la fantasía de los libros que lee" (2015: 180). La presencia de los libros, pero también su ausencia, son junto con ciertas escenas de escritura, ejes productivos para abordar *Pequeños combatientes*. Entre los textos que aparecen mencionados, tan sólo por el título o a través de su argumento, se destacan dos: una enciclopedia en la que encuentra datos sobre la Segunda Guerra Mundial y *Cuentos para soñar* que podría referir a la obra de Cristina Falk editada en 1971. (15) El libro sobre la Segunda Guerra le acerca la historia de Irena Sandler –Irina en el libro–, "el Ángel del Gueto de Varsovia". La historia de la enfermera y asistente social polaca que salva a 2.500 niños judíos de la muerte en los campos de concentración sacándolos del Gueto de Varsovia funciona en el relato en dos direcciones: por un lado, le sirve a la niña como guía para sus acciones militantes y, por otro, le permite ligar su presente con el relato celebratorio de la resistencia

de los niños del Gueto que recibe de su abuela judía. La niña, decidida a seguir con su estrategia de combate luego del secuestro de los padres, elige el más estricto camuflaje: para resistir, para esperar el momento justo para la acción, hay que simular ser una civil y, mientras tanto, guardar las informaciones que recoge para pasarlas, llegado el momento, a los compañeros de la Conducción. La pequeña combatiente sabe muy bien que hay que ser cuidadosa. La historia de Irena Sandler le dará una pista para su accionar: como la mujer, ella esconderá enterrándolos en el jardín del fondo, todos los datos dignos de ser comunicados en el futuro. La historia de la enfermera polaca también le permite repensar la figura siempre perturbadora de la asistente social que debe visitarlos en la casa de los tíos y decidir su destino. Frente a la amenaza siempre presente de caer en "la cárcel de los niños" (25), la figura de Sandler le permite confrontar esa representación y pensar que quizá detrás de la asistente social, que nunca llega a la casa, se camufla también "una compañera" (25). Asimismo, la mención del modo en el que Irena queda tras la tortura nazi –"la dejaron abandonada en un bosque con los brazos y las piernas rotas" (20)– vuelve un par de veces en el relato como clave para pensar la ausencia de los padres. La primera mención se hace cuando la niña cuenta cómo ejercita "tareas de simulación":

> Durante horas practicaba frente al espejo. Pensaba en cosas feas (piernas y brazos rotos) o en cosas increíblemente tristes (me acordaba de mi casa, mis conejos, mis perros […], la cama de mi mamá y mi papá calentita cuando me metía a la mañana entre ellos dos), y mientras por dentro sentía toda clase de cosas, mi cara se conservaba exactamente igual frente al espejo. Era toda una artista (37). (16)

La segunda mención funciona como una muestra de la capacidad de la niña para "elaborar teorías fantasiosas" (26), en tanto, a través de la identificación entre Sandler y la madre ausente, imagina una posible escena para el reencuentro con su mamá a quien supone perdida a causa de un ataque de amnesia:

> A mi mamá siempre le había gustado mi pelo […]. Si le habían roto las piernas y los brazos y había quedado tirada en un bosque, a lo mejor la había rescatado algún guardaparques y había perdido la memoria […]. Yo sabía que si me veía el pelo se iba a dar cuenta de que era igualito al suyo y eso le iba a provocar una corriente imparable de recuerdos (58).

Muchas cosas se condensan en este breve fragmento. La imaginación estimulada por la lectura, pero también la recuperación de ese rasgo físico que liga a madre e hija como una especie de contraseña que no podría más que disparar en la madre el reconocimiento, la recuperación de su memoria y, al fin, la vuelta al orden familiar quebrado por el secuestro. Entonces, la mención a las heridas de Sandler funciona en el relato, de manera complementaria, como facilitadora del camuflaje con el que se disimula la angustia y como articuladora de una fantasía que permite digerir la experiencia de la pérdida. (17)

Por otra parte, la lectura del libro sobre la Segunda Guerra y la gesta del Gueto de Varsovia es vinculada por la niña con el relato de la abuela materna que aparece siempre ante sus ojos como una mujer atravesada por una lucidez alucinada, tan terrible como reveladora. La abuela les habla sobre la resistencia y sobre los niños "colándose por las cañerías y yendo a buscar armas al exterior" (22), les habla sobre la derrota y sobre la dignidad:

> [E]nseguida se ponía a cantar el Himno de los Partisanos Judíos. No tardamos mucho en aprendérnoslo de memoria. No parecía muy peligroso cantar una canción sobre un hecho tan antiguo, pero algo me dijo que era mejor mantenerlo en secreto. Ese era nuestro momento de clandestinidad con esa abuela.
>
> *Nuestra hora tan ansiada ha de venir,*
> *resonará con nuestro paso: ¡henos aquí!*
>
> cantábamos todos a los gritos, todos menos la otra abuela, que sólo se permitía una mirada compasiva o una sonrisa apretada mientras el pañuelito viajaba de los ojos al puño más de cuatro

veces antes de que terminara la canción (23, énfasis en el original).

El relato de la abuela –que es decodificado a medias por la niña– provee sin embargo la posibilidad de recuperar una huella familiar que las une y una función política en vínculo con esos otros niños a quienes encuentra mucho más útiles que ella en la guerra presente. Este momento de clandestinidad que reúne a la familia en torno al canto del antiguo himno de resistencia tiene su contraparte en otra escena en la que quien canta es la abuela paterna:

> Me dijo que ser soldado no estaba mal, que *estos* soldados eran unos hijos de puta […] y entonces, como si le viniera a la memoria quién sabe de dónde […] empezó a cantar moviendo los brazos como si estuviera alentando a un equipo de fútbol:
>
> > *No, no / no respetamos las botas / ni, ni / ni las vamo' a respetar / hasta que no se las ponga / la, la / la milicia popular. / Y Montoneros Patria o muerte…*
>
> La otra abuela hacía palmas y mi hermano bailaba como si fuera una tarantela. Pero entonces se le fue del cuerpo el demonio a la abuela y le agarró un ataque de llanto. […] [N]os hizo jurar como diez veces […] que nunca, nunca jamás íbamos a repetir esa canción en ningún lado (50, énfasis en el original).

La abuela trae esa otra canción militante, más riesgosa, pero también más significativa para los hermanos quienes, a pesar del juramento, la vuelven a cantar bajito y a los saltos en el jardín del fondo como si en ella pudieran recuperar algo del orden de lo perdido tras el secuestro. La resignificación del ser soldado y la referencia a la milicia popular presentes en el canto de la abuela es una reivindicación de la lucha armada y un indicio que permite ubicarla ideológicamente en el entramado familiar que el texto propone. Esta verdadera escena de clandestinidad en la que la abuela es "poseída" por una energía desconocida contrasta con su imagen en el resto de la novela: siempre llorando, siempre con el pañuelito estrujado entre los dedos, siempre mirando por la ventana

a la espera de que, otra vez, vengan a buscarlos. Más adelante, cuando los chicos viajan con ella a Tucumán para visitar a la tía paterna, la novela narra un diálogo entre madre e hija que reconfirma el lugar de la abuela:

> "Se lo advertí un montón de veces y no me quiso escuchar y vos tampoco me escuchaste, ¿por qué no se fueron?, ¿por qué no se escaparon?". La abuela se agarró una bronca tremenda y le contestó como comiéndose las palabras, como hacía cuando estaba realmente enojada: "Vos no entendés nada chinita de mierda" (112).

En la respuesta de la abuela a su hija resuenan las lecciones sobre derrota y dignidad de la abuela partisana. De este modo, la novela presenta diversas posiciones de los adultos sobre la militancia en los 70, panorama en el que aparecen no sólo las posturas de las abuelas y la tía paterna, sino también la de los tíos maternos, vinculados al Partido Comunista cuya militancia se recupera siempre en el relato a través de la mirada de la niña que opone peronismo/comunismo en una confrontación en apariencia ingenua, pero de la que surge un preciso sentido irónico. Para entender el comunismo, la niña también combina experiencia y lectura:

> Ser comunista en algunas cosas era parecido a ser peronista, aunque un poco más serio, más ordenado. Ser peronista era más desesperado, en cambio los comunistas parecían tener más tiempo y más paciencia […]. Ellos entendían los tiempos de la Revolución de un modo que no tenía nada que ver con el tiempo de nuestras vidas. Yo había leído en varios libros de esa casa la historia de un montón de comunistas que habían combatido con valor contra el Capitalismo, pero la manera de los tíos era distinta […]. Yo creía que la diferencia era que ellos no eran combatientes, pero a lo mejor combatían de un modo muy lento para desgastar al enemigo (47-48).

La gesta comunista que, de algún modo, se filia con el pasado que se lee en los libros, aparece en el relato de la niña sustraída del presente que es desordenado, urgente, desesperado y que, sobre todo, exige acción. Esa tensión entre pasado, presente y futuro es recuperada en la novela a través de una fórmula que suma la variable de lo territorial fundando una tensión asociada con la dimensión y el carácter de lo nacional y con la noción misma de revolución:

> Ellos no hablaban de algo que iba a pasar en el futuro porque Patria Socialista no era un momento en el futuro, era un lugar en el mundo: quedaba en la Unión Soviética. La Patria Socialista, la Madre Patria, nos miraba muy oronda mientras nosotros acá hacíamos nuestro mejor esfuerzo por hacer la Revolución (48).

La polarización entre "ellos" y "nosotros" marca una distinción política en las formas de concebir el proceso revolucionario y las estrategias de lucha y se proyecta en la diferencia entre la disciplina familiar en la casa en la que los chicos viven con sus padres y las formas propias de la casa en la que viven con sus tíos y abuelas. En este sentido, el ingreso en el relato de la "compañera" antigua amiga de los padres funciona para los chicos como una recuperación de ese "nosotros" que, a partir de su llegada, fraccionará la semana en días escolares con los tíos y fines de semana con la "compañera". La presencia de la joven es también una oportunidad de acceder a la "verdad" en contraste con el silencio que se palpa en la casa de los tíos. Con crudeza, en la primera visita que les hace, la joven dirá aquello que hasta ese momento se había callado dentro del núcleo familiar: "me gustaría mucho saber algo de ellos, pero no sé nada; sé que se los llevaron, pero no sé a dónde ni si están vivos o cómo están" (73). Por primera vez, se presenta con sinceridad y claridad ante los hijos la posibilidad de que los padres estén muertos. Es, justamente, con la joven con quien se produce la segunda escena de lectura que me interesa destacar.

La presencia de la joven abre también un espacio para que la niña pueda salirse, aunque sea un poco, de su papel de experta en camuflajes: con ella, la nena se va a permitir la queja por la situación en la que están y poner en palabras frente a una adulta esos pensamientos dolorosos que imagina ante el espejo o que sólo cuchichea con su hermanito escondidos entre las cañas del fondo del patio. Un fin de semana, la nena agrega a la lista de cosas que extraña el libro *Cuentos para soñar* que su mamá les leía todas las noches antes de dormirse y que queda olvidado en la casa familiar tras el secuestro de los padres. Si en la casa de los tíos los comentarios de la niña disparan siempre una suerte de "alarma" (21) que los hace poner nerviosos, mirarse y evocar a la psicóloga como autoridad última, la niña encuentra en la joven una actitud diferente frente a la escena y el libro evocados. La joven le pregunta dónde guardaba su madre ese libro. La pregunta –que, tanto para la pequeña como para el lector, sugiere en la "compañera" la voluntad de una búsqueda– abre para la niña una espera que durará hasta el siguiente fin de semana. Al volver a la casa de la joven, los niños se reencuentran con *Cuentos para soñar*. La búsqueda del libro aparece recuperada como una verdadera acción militante que lleva adelante la joven y que tiene para los niños un efecto reparador. El libro encarna una porción de la cotidianeidad perdida, sintetiza un momento de encuentro entre niños y madre en la escena de lectura compartida y evoca para los niños aquel orden familiar ya para siempre también desaparecido. La reacción de los niños ante el libro es distinta: mientras el hermanito lo golpea hasta que le duelen las manos concentrando en el libro toda la furia por la desaparición, la niña llora por primera vez con un llanto que es, en cierto modo, liberador: "Me largué a llorar tan de repente que fue como si me hubieran sacado un tapón" (105). Como en las escenas de canto de las abuelas, la joven también les pide silencio. Los tíos no deben enterarse de ese nuevo "momento de clandestinidad": "lo que hice fue una verdadera locura. Muchos cayeron así, por volver a sus casas o por ir a las casas de compañeros que habían caído" (105). Por primera vez en la novela, el relato de un adulto dice sin distancias las palabras de la militancia. La joven trae el libro y trae

también noticias sobre el estado de la casa luego del operativo represivo brindando a los niños un saber que se va a superponer con aquello sobre lo que sólo pueden fabular porque no tienen respuestas de otro orden. A continuación, se narra la escena de lectura que protagonizan la joven y los chicos: "Esa noche leímos todos los cuentos. Yo me daba cuenta de que a ella le dolía la garganta, pero seguía y seguía porque sabía que esa era también su misión" (107). Si la noche es primero para la niña el momento que trae a la memoria la consternación –cómo pudo ser que se llevaran a sus padres mientras ella dormía y que no se despertara– y es luego el momento en el que piensa las estrategias de lucha para continuar con la guerra que los tiene como protagonistas, por el contrario, esa otra noche en la que vuelven a leer *Cuentos para soñar* se propone con un función diferente. La nueva escena de lectura no se presenta como una repetición ritualizada del acto con la madre que reafirma el trauma de la pérdida, la nueva lectura cumple otra "misión", la de llevar un poco de consuelo a esos niños que combaten, sobre todo, contra el silencio y el no saber.

Pero, junto con los libros que la niña lee, en *Pequeños combatientes* son mencionados algunos otros que faltan en la biblioteca de los tíos, por ejemplo, los libros infantiles lo que obliga a los hermanos a desplegar tácticas para leerlos en casas de vecinos y compañeros de colegio. Por otro lado, la niña tampoco encuentra la *Biblia*, fuente que considera fundamental para su tarea de camuflaje: nada mejor para pasar desapercibido que parecer un buen cristiano. Pero en la casa de los tíos, tanto Perón como Dios están ausentes. Ante la exclusión que significa para ellos no rezar ni tomar clases de catecismo en la escuela, ante la imposibilidad de simular ser cristianos para no desentonar, los chicos inventan una religión propia como estrategia desesperada de camuflaje: el culto a la Naturaleza. Eso que comienza como una excusa para sentirse menos diferentes, de a poco, se desborda cuando los compañeritos se interesan en el culto y quieren sumarse a la nueva religión de los hermanos. Si como analizo a propósito de *La casa de los conejos*, allí se recupera el bautismo como una suerte de rito de pasaje, en el texto de

Raquel Robles, por el contrario, el rito se recobra con un matiz paródico:

> Cada vez que algún niño quería convertirse a nuestra religión lo llevábamos al único pedazo de tierra que había en la escuela […], lo sentábamos frente a nosotros y lo hacíamos pasar todo el recreo en silencio mientras mi hermano y yo apretábamos con pasión un puñado de pasto con los ojos cerrados. Invariablemente negábamos con la cabeza y transmitíamos la horrible noticia: la Naturaleza no te quiere, dice que te quedes con tu dios (32).

Con cada compañero que pierde el interés cansado de malgastar recreos, los hermanos confirman la efectividad de su paciente tarea de camuflaje: "Como siempre mis padres tenían razón: sólo los disciplinados vencerán. Y nosotros vencimos" (32). En este punto del relato, la inocente invención les sirve para reafirmar el legado de los padres y anotarse una módica victoria en la guerra que los tiene como protagonistas.

Junto con las escenas de lectura, *Pequeños combatientes* presenta también algunos episodios en los que aparece la escritura como centro. La escritura del diario íntimo (72), el cuaderno en que anota todo lo que le parece importante (17), incluso las respuestas a las cartas que reciben de la abuela desde Tucumán (131) son en la novela muestras de la circulación de la palabra escrita. En este sentido, me detengo en el análisis de tres episodios significativos para estudiar las funciones del acto de escritura en la novela y sus vinculaciones con la violencia de Estado y los procesos de recuperación de la memoria: la redacción de una composición escolar; la escritura en clave; y el armado de rifas para juntar plata para los soldados que pelean en la Guerra de Malvinas.

En primer lugar, la novela narra un ejercicio de escritura enmarcado en un género clásico del discurso escolar: la composición. En la redacción que le pide la maestra sobre el trabajo de los padres, la niña puede poner a prueba las habilidades de simulación ensayadas ante el espejo. En un texto en el que

convergen los órdenes familiar y escolar, la experiencia que se recupera es la de la pérdida. Así, frente a la imposibilidad de decir sobre los padres, la versión "oficial" se desplaza hacia el trabajo de los tíos adornada con referencias que remiten a la imagen prototípica de una familia feliz: "También conté con bastante detalle la parte en que sentíamos el sonido del auto de mi padre en la puerta de mi casa y salíamos todos a abrazarlo. Eso fue un poco arriesgado, porque los tíos no tenían auto, pero me pareció que quedaba lindo" (38). Lo mismo que en *La casa de los conejos*, también en la novela de Robles las tensiones en torno a la identidad surgen en los mínimos espacios de socialización de los que participan las niñas: el colegio y el barrio. Por eso es, justamente, en esos espacios donde la presión es mayor para las niñas que no deben decir, que no pueden contar las situaciones que están viviendo. Si, como señalé, la focalización en Alcoba y en Robles es distinta –una se centra en la clandestinidad y la otra en la desaparición–, los modos de narrar el silencio impuesto es semejante. Tanto la "niña obediente" de Alcoba como la "niña militante" de Robles deben atravesar los mismos obstáculos, aunque se los configure desde el mandato, en un caso, y desde la estrategia en el otro: en ambos casos son cuadros de una "guerra" que las cuenta como daños colaterales. Si la composición escolar que se narra en *Pequeños combatientes* presenta una versión idealizada e imposible del entramado familiar, también recupera las consecuencias que para la niña tiene, puertas afuera de su casa, que se sepa la verdad familiar. En este punto aparece la segunda escena de escritura que me interesa destacar. La niña, que toma clases de inglés con una profesora del barrio, desarrolla un sistema de escritura en clave para registrar la fonética de la lengua que aprende: "había inventado un montón de códigos para entenderme sin tener que escribir la palabra verdadera" (92). La profesora –una mujer siempre inmóvil que es descripta como triste y que insiste en contarle que su madre murió cuando ella era niña– la felicita por su inteligencia y creatividad. Pero un día, al llegar a la casa de la profesora, la mujer no la deja sacar el cuaderno de la mochila:

> [M]e dijo que no iba a poder seguir yendo a estudiar con ella porque el marido y los hijos se lo habían prohibido. No sé con qué palabras lo dijo, pero me hizo entender claramente que era porque yo pertenecía a una familia a la que le había pasado Lo Peor y su familia era una familia de policías. Me abrazó y me pidió disculpas y yo sentí mucha pena por ella […]. Me hacía acordar a la protagonista de "El almohadón de plumas"; cada vez más blanca y más débil (92).

El develamiento de la verdad familiar cierra para la niña ese espacio de aprendizaje y de encuentro, y la lleva a interrogarse acerca del papel de los tíos: ¿demasiado descuidados o excesivamente valientes al mandarla a aquella casa "llena de enemigos" (93)? La pregunta se vuelve todavía más significativa cuando, más adelante en el relato, se vuelve a recuperar la referencia a la escritura cifrada. Esta vez quien escribe en código es la tía que desarrolla un sistema especial de anotación para los números telefónicos:

> Los tenía anotados en una libreta muy chiquitita con iniciales y con los números cambiados. En la A había que sumarle 1 al primer número, 2 al segundo, 3 al tercero y 4 al cuarto y después volver a empezar. En la B se empezaba sumándole 4 al primero, 3 al segundo, 2 al tercero y 1 al cuarto. En la C se empezaba por sumar 2, en la D se empezaba por el 3 y después se repetía la serie (97).

Esta mención no sólo muestra las medidas de seguridad que efectivamente lleva adelante la tía respecto de aquello que considera importante, sino que hace repensar la escritura cifrada de la niña no sólo en clave lúdica o como una reposición de lo que lee en las novelas de espías que encuentra en la biblioteca de los tíos, sino también como una huella de la clandestinidad que se inscribe en sus usos de la lengua tanto aquí como en la ficción familiar que construye para su maestra.

En *Pequeños combatientes,* el paso del tiempo se marca a través del avance de los ciclos escolares: por un lado, los días de escuela con los tíos y los fines de semana con la joven amiga de los padres y, por otro, las sucesivas vacaciones de invierno o de verano que son tiempos de colonia o de viajes. Esas medidas fraccionan el tiempo y organizan los episodios narrados. En ese contexto, el único suceso con referencialidad histórica y datación precisa, que se menciona hacia el final de la novela, es la Guerra de Malvinas: "Los rezos a la entrada de la escuela se hicieron más específicos: rezábamos por nuestros soldados que luchaban en las Islas Malvinas" (147). En principio, ese adjetivo posesivo que elige la narradora podría ser tomado, como en otros fragmentos, con un sentido paródico, pero, al avanzar en el relato se llega a la última escena de escritura que la novela narra: los hermanos deciden rifar sus patines y patineta para comprarles chocolates a los soldados y se abocan a la tarea de escribir a mano los números para el sorteo con una pequeña leyenda explicativa. Este episodio de guerra no es visto por los hermanos como una acción comandada por el "Enemigo", pero, de todos modos, permite que la narradora, una vez más, establezca distinciones entre perspectivas políticas, soldados y luchas:

> [Los tíos] nos explicaron que esas acciones individuales eran importantes, pero que sólo las que se hacían desde un Colectivo servían. Nos quedamos un poco decepcionados, pero también más tranquilos. Tal vez los comunistas se decidieran ahora a hacer cosas más contundentes, tal vez todo lo que se estaba hablando ahora de la lucha, aunque fuera la lucha de los soldados, ayudara a que pudiéramos preguntar dónde estaban los Presos por Luchar (148).

Si en las primeras referencias de la niña al comunismo prima la ingenuidad, en el tono de la reflexión que se incluye casi al final del texto se puede medir el crecimiento de la narradora y su progresivo acercamiento a posiciones menos infantilizadas sobre la militancia, la guerra, la revolución y el papel político de los tíos. Durante los seis

años en que transcurre la temporalidad en *Pequeños combatientes* asistimos al pasaje entre la niñez y el inicio de la adolescencia de la narradora, entre la fábula sobre el destino de los padres y la asunción de su muerte, entre el "mientras tanto" y el "siempre" de un orden familiar roto por la violencia de Estado.

6.3. Conclusiones

En su carácter de novelas autobiográficas, *La casa de los conejos* de Laura Alcoba y *Pequeños combatientes* de Raquel Robles permiten indagar los procedimientos de construcción de la identidad narrativa en la tensión que se establece entre las funciones autora/narradora/personaje. Esa particularidad, que las distingue del resto de los textos del corpus, posibilita el estudio de las estrategias de ficcionalización de la experiencia, en especial, en lo que se refiere a la propuesta de construcción de voces de niñas que narran las experiencias de las autoras de sus primeros años de infancia como hijas de militantes. Así, para la representación textual de lo traumático (LaCapra, 2004) se recuperan episodios de la vida familiar en la clandestinidad, antes del exilio, en el caso de Alcoba y situaciones que expresan la disolución del orden de lo familiar tras la desaparición, en el caso de Robles. De este modo, los recuerdos filiados con la experiencia de infancia de las autoras son ficcionalizados en las novelas a través del tamiz que supone la valoración de esos sucesos desde la percepción de la mirada adulta que se enmascara tras la voz infantil. Es decir que el artificio de construcción de una voz de niña permite presentizar el pasado y, a través de los distintos recursos narrativos que fui analizando, componer una tensión entre la experiencia vivida y su recuperación ficcional en la adultez. Esta estrategia de construcción de la voz narrativa busca transmitir cierta impresión de transparencia ya que la inmediatez que sugiere la reposición de esos episodios del pasado desde la perspectiva de la niña pareciera anular la distancia temporal. No obstante, es en el trayecto que media entre el tiempo de las vivencias y el tiempo de la escritura, donde emerge la

distancia crítica sobre cuestiones naturalizadas en la infancia de estas niñas que crecen en contextos familiares de militancia. De este modo, el mundo de la infancia –con sus juegos, sus ámbitos de socialización, sus prácticas y sus redes afectivas– es recuperado en las novelas como un modo de reflexionar sobre la identidad, sobre las posibilidades de narración de experiencias traumáticas, sobre las acciones de los adultos y sobre las tramas institucionales que acogen a los niños. La militancia paterna, la violencia de Estado y la desaparición son recuperadas en las novelas a partir de sus efectos demoledores sobre la trama familiar y sobre la subjetividad infantil.

En las novelas, las miradas de las niñas oscilan entre el extrañamiento y la naturalización de las experiencias ligadas con la vida en la clandestinidad y con la desaparición de los padres. En este sentido, mientras Laura Alcoba propone en *La casa de los conejos* una doble voz niña-adulta que funciona dentro de la novela como una puesta en abismo de la experiencia infantil y como una fijación de los modos en que esa experiencia debe ser leída, en *Pequeños combatientes* de Raquel Robles la distancia surge como un efecto de lectura filiado, por un lado, en los paratextos y, por otro, en las selecciones léxicas de la nena y en su autopresentación en el relato como una niña-soldado que lee –y escribe– en los términos de una lucha que ella debe continuar.

Más allá del tono "acusatorio" del texto de Alcoba y del tono "reivindicativo" del de Robles –que, de algún modo, replican las posiciones públicas de las autoras respecto del pasado reciente– ambas novelas tematizan los procedimientos de construcción de la memoria e incluyen reflexiones acerca del recuerdo y de la rememoración de los episodios de sus propias biografías. En especial, la obligatoriedad de callar en público las particularidades de la militancia, de la vida en la clandestinidad y de las consecuencias de la desaparición emerge en las novelas como una problemática que permite mostrar estrategias de preservación y reconstrucción de la identidad que se reconfigura, de modos diversos en las obras de cada autora, a través de la apuesta a la lectura y la escritura como prácticas que permiten interrogar y dar forma a ese pasado traumático que se vuelve presente en los relatos.

1. 1- Laura Alcoba nace en 1968 en Cuba mientras sus padres reciben adiestramiento militar, aunque su nacimiento es inscripto en La Plata. Sus padres militaban en Montoneros. Antes del golpe de Estado su padre es detenido y permanece en la Unidad 9 de La Plata. Entre 1975 y 1976, Laura y su madre viven durante unos meses en una "casa operativa" en La Plata junto con Diana Teruggi y Daniel Mariani. Laura y su madre abandonan la casa poco tiempo antes del operativo armado en el que cerca de 100 efectivos atacan la casa el 24 de noviembre de 1976. Allí muere Diana Teruggi y su hija Clara Anahí de tres meses es apropiada. Daniel Mariani es asesinado en agosto de 1977 en otro operativo y enterrado como NN en una fosa común en el Cementerio de La Plata donde sus restos son incinerados en 1982. Clara Anahí continúa sin ser encontrada. La casa de calle 30 es hoy un sitio de memoria en el que funciona la Asociación Anahí. Para un relato sobre el operativo represivo contra "la casa de los conejos" cfr. Lalo Panceira, *Dar la vida. La resistencia de calle 30* (2006). En 1976, la madre de Alcoba logra salir del país y se instala en Francia. En 1979, Laura se reúne con ella. En *La casa de los conejos*, Alcoba ficcionaliza su experiencia de vida en la casa operativa de La Plata. En otras de sus novelas indaga la experiencia de sus padres en Cuba (*Los pasajeros del Anna C.*), su llegada a Francia, la inmersión en una nueva lengua y en un nuevo entorno (*El Azul de las abejas)* y el intercambio epistolar que mantiene con su padre desde Francia mientras él sigue detenido en La Plata, a principios de los años 80, siendo ella ya una adolescente (*La danza de la araña*). Las novelas citadas fueron escritas en francés y traducidas al español por Leopoldo Brizuela.

2. 2- *Evita Montonera*, publicación oficial de la organización Montoneros, se edita clandestinamente entre diciembre de 1974 y agosto de 1979. Cfr. Sergio Bufano e Israel Lotersztain, *Evita Montonera. Revisión crítica de la revista oficial de Montoneros 1974-1979* (2010) para un estudio sobre la revista y la reproducción de sus editoriales. El libro incluye además un CD con la versión facsimilar de los 25 números de la publicación.

3. 3- En relación con las voces y las temporalidades, Karen Saban pone énfasis, más que en su tensión, en el modo en que ese juego permitiría algún tipo de

recomposición. Para Saban, la voz infantil otorga al relato una "inmediatez episódica" mientras que la voz adulta produce un efecto de distancia y dota a la niña de especificidad: "Sólo así la niña, ese ser recordado atemporal, vuelve a cobrar sentido. Su historia se completa, por así decirlo, al desembocar en el presente de la narradora adulta" (2013: 143).

4. 4- En *El azul de las abejas* (2014), suerte de novela de iniciación en la que Alcoba se focaliza en el pasaje de la niñez a la adultez, tránsito simultáneo a los cambios de territorio y de lenguas, refiere el intercambio epistolar que la niña narradora mantiene desde Francia con su padre aún preso en Argentina. Esos intercambios enmarcan, y ligan en la novela, las pequeñas anécdotas más bien inconexas de la niña en su exilio. Las cartas con el padre comparten un tono parecido al de ese encuentro en la cárcel narrado en *La casa de los conejos*. El control que se ejerce sobre la palabra escrita lleva a padre e hija a la autocensura como una estrategia para evitar que las cartas sean requisadas por el servicio de inteligencia: "[C]omo no tiene derecho a leer en otro idioma que no sea el castellano, tampoco tiene derecho a escribir en otra lengua, ni siquiera una palabra, ni una sola. En cuanto a mí, es lo mismo: cuando le escribo cartas no tengo derecho a deslizar en ellas ni una sola palabra en francés" (23). De este modo, aún en el exilio, la niña aparece controlada por una lógica represiva que limita sus acciones.

5. 5- Sobre esta cuestión, Martina López Casanova encuentra en la relación madre/hija/Diana Teruggi que articula la novela una puesta en texto de un "gesto acusatorio": "La novela no sólo obedece *al deseo de olvidar* sino *al derecho de acusar haber sido desatendida*. La voz de la niña que narra los episodios 'desde su altura' exhibe el mundo de acecho al que la exponen más los padres militantes que el terrorismo de Estado" (2008: 73, énfasis en el original).

6. 6- En relación con esto, es interesante señalar que cuando Laura Alcoba publica la versión original de su novela decide titularla *Manèges*, "calesitas" en francés. Así, el título evoca ante el lector no sólo un juego asociado con la infancia, sino que, además, permite recuperar en la imagen de los giros, vaivenes, idas y vueltas de la calesita los complejos procesos de la memoria.

7. 7- Para María José Punte, el modo en que se configuran los espacios de la interioridad de la casa y de la exterioridad de la ciudad es fundamental para la construcción de la mirada infantilizada en tanto la subjetividad infante se configuraría en la novela a través de la percepción del espacio. Cfr. "Miradas que hablan: infancia y experiencia en la narrativa argentina reciente" (2014).

8. 8- Para una lectura que piensa la constitución de la autoría en Alcoba a partir del estudio específico de las problemáticas entre exilio, lengua y traducción cfr. Adriana Badagnani, "¿Cómo se hace un autor? Laura Alcoba y el exilio de una segunda generación" (2014). Para una lectura que trabaja la dimensión de la infancia en dictadura y en el exilio cfr. Leonor Arfuch, "Memoria, testimonio, autoficción. Narrativas de infancia en dictadura" (2015), artículo incluido también en su libro *La vida narrada* (2018).

9. 9- Pensar, por ejemplo, en textos tales como *Calle de las escuelas nº 13* (1999), de Martín Prieto, *Bajo el mismo cielo* (2002), de Silvia Silberstein o, ya dentro del corpus de hijos, *Los topos*, de Félix Bruzzone. Cfr. el "Capítulo 1" de este libro para un análisis de la figura del "traidor" tal como se ha configurado literaria y críticamente desde el retorno de la democracia.

10. 10- Raquel Robles nace en 1971 y su hermano Mariano en 1973, son hijos de Flora Pasatir y de Gastón Robles, ambos militantes de Montoneros secuestrados de su domicilio en City Bell el 5 de abril de 1976 mientras los niños duermen. Según el testimonio de un sobreviviente, se supo que permanecieron detenidos en el CCD Campo de Mayo y que Flora estaba embarazada. En *Ni el flaco perdón de Dios*, Raquel –en uno de sus dos testimonios recogidos en el libro– relata el encuentro que ella y Mariano tienen en 1996 con un exrepresor de Campo de Mayo que les dice que sus padres fueron asesinados en un vuelo de la muerte la noche del 18 al 19 de mayo de 1976: "Con la fecha en que habían muerto no había más nadie a quien buscar" (1997: 395). Luego de la desaparición de sus padres, Raquel y Mariano son criados por su tía materna Vida y por su esposo Ariel quienes obtienen tiempo después su custodia legal. Raquel y Mariano integran la red H.I.J.O.S. desde su formación. Raquel y Mariano tienen dos hermanos mayores del primer matrimonio de su madre, Ana y Gabriel. Flora Pasatir y Gastón Robles permanecen desaparecidos.

11. 11- En este sentido, Laura Fandiño entiende que en la novela juegos y juguetes se alejan de una concepción del juego como evasión o del juguete como un objeto-fetiche; por el contrario, los momentos en que aparecen juegos y juguetes funcionarían como estrategia de reconocimiento del mundo desde la perspectiva de hijos de militantes y como manera de conservar el legado de los padres (2016: 44-49). Por su parte, María Teresa Basile considera que, en el texto de Robles, en la figura de la niña que decide seguir el modelo paterno para organizar el universo que la rodea se recupera la doble condición de la "infancia clandestina" y la "infancia huérfana". Así, los juegos serían "ensayos" de operaciones militantes que la ayudan a correrse del lugar de mera víctima (Basile, 2019a: 119-127).

12. 12- Para Mariela Peller, la niña "posee el dominio del lenguaje y el modo de argumentación de una adulta", pero es en la transposición del lenguaje de los padres a otros contextos en los que esas palabras –siempre identificadas con mayúscula– tienen otros sentidos, a veces paródicos, para el lector (2014). Para Adriana Badagnani, Robles hace un trabajo de "arqueología" para recuperar la terminología usada por Montoneros: "Dentro de los vocablos que la protagonista rescata para –como un filólogo– estudiar los componentes de una lengua muerta, el más importante de todos es el de revolución" (2015: 11). En línea con lo que sostiene Peller, pero desde otra perspectiva de análisis, Badagnani considera que esa recuperación terminológica por la voz infantil permite recobrar una mirada anacrónica.

13. 13- En el libro de Gelman y La Madrid se incluyen dos testimonios de Raquel ("Se los llevaron" y "Desde hace veinte años") y dos de Mariano ("Orgullos" e "Indignaciones") datados en agosto de 1995 y octubre de 1996. En el primer testimonio de cada uno se relata la experiencia del secuestro de los padres, la readaptación a la nueva vida con los tíos, el progresivo saber y la importancia de la formación de la red H.I.J.O.S. En los fragmentos testimoniales que se recuperan en segundo término, se narra el encuentro en 1996 con un exrepresor de CCD Campo de Mayo que les brinda, entre amenazas más o menos veladas, información sobre la madre desaparecida.

14. 14- Si bien Laura Alcoba es la primera hija de militantes en escribir una novela autobiográfica construyendo una voz infantil, antes de la publicación de *La casa*

de los conejos, la narrativa argentina ya había indagado la figuración de la violencia de Estado desde la perspectiva de los niños, en obras de autores no hijos: por ejemplo, *Kamchatka* (2003)*,* de Marcelo Figueras y *La casa operativa* (2007)*,* de Cristina Feijoó. En esa misma línea, cabe destacar la novela de Julián López, *Una muchacha muy bella* (2013), que con una prosa exquisita propone una indagación del pasado reciente y de la desaparición de una madre componiendo también una mirada desde la perspectiva del niño narrador que convive en el relato con el narrador adulto que mide desde el presente las huellas de la desaparición y de la violencia.

15. 15- También aparecen mencionadas *Verónica* (1954), de Suzanne Pairault, que cuenta las desventuras de una niña huérfana; y *Mujercitas* y *Bajo las lilas*, ambas de Louisa May Alcott, textos que evocan en el lector las colecciones infantiles de Kapelusz y Robin Hood de amplia circulación en los 60 y 70.

16. 16- Este ejercicio para "controlar" el impacto de los recuerdos a través de la rememoración se opone en la novela al recuerdo en su dimensión involuntaria y disruptiva que se condensa en la escena en la que la niña ve un globo violeta que le trae de golpe, "por asalto", el recuerdo de sus padres y el de su desaparición.

17. 17- Más que en *La casa de los conejos*, es en *El azul de las abejas* de Laura Alcoba donde se mencionan lecturas que hace la niña, aunque con una función distinta de la que tienen en Robles. En primer lugar, la niña cumple un mandato paterno al buscar por todo París una edición de *La vie des abeilles* (1901) de Maurice Maeterlinck que ella leerá en francés y su padre en castellano desde su celda en La Plata y que será motivo de conversación en las cartas que se escriben. Esa lectura y las discusiones epistolares con su padre acerca de la predilección de las abejas por las flores azules deriva en la segunda referencia literaria que el texto presenta. Así, la niña verá en la biblioteca un ejemplar de *Les fleurs bleues* (1965) de Raymond Queneau que le llama la atención porque desde el título puede vincularlo temáticamente con la lectura sobre las abejas. Cuando la niña quiere llevarse prestado el libro, la bibliotecaria, con sorna, le dice que no es apropiado para ella, precaria hablante y lectora en francés. La niña "lucha" por ese libro como luchará en sucesivas escenas de lectura para intentar desentrañar su sentido. Si en Robles la lectura es un modelo para

entender la realidad o un instrumento que permite controlar el recuerdo, en Alcoba, leer a Queneau es para la niña la conquista de una lengua y, por lo tanto, la consolidación de su soberanía como sujeto que se instala en un lugar distinto respecto de aquella otra lengua que es la del control, la de la clandestinidad, la del "breve retazo de infancia argentina" (2007: 11).

Capítulo 7

Imaginar el pasado reciente

La autoficción como estrategia para narrar la desaparición

La invisibilidad es atractiva para el arte. Lo que no se ve, o no se puede ver, o no se puede recordar, empieza a volverse invención, quizá delirio.
Félix Bruzzone (2012b).

Traspasar el límite interno que el terror logró demarcar en cada uno de nosotros, para recuperar la capacidad de determinar el destino común y volver a imaginar un vínculo pleno con los otros [...]. En esa lucha hay que elegir muy bien las armas [...], el método adecuado será el ensoñamiento, exploración sensible primigenia que nos recuerda hasta qué punto la imaginación es algo mucho más interesante que la memoria.
Mario Antonio Santucho (2010).

Volví y soy ficciones.
Mariana Eva Perez (2012: 24).

La invención como recurso para construir sentido aparece como centro de la definición de autoficción: es en esa zona de contacto entre la narración del yo y la recreación de una memoria traumática a través de la imaginación donde se instalan, con nitidez, los textos en los que me detengo en este capítulo. Si la imaginación emerge también en los relatos testimoniales o en las novelas autobiográficas, resignificada en el contexto de cada textualidad, en los libros que analizo en este capítulo, la imaginación es el eje que habilita –hasta donde es posible– la narración del pasado reciente. Si se retoman las citas de Bruzzone, Santucho y Perez elegidas como epígrafes, se advierte que la imaginación se instituye en motor del

relato: como delirio, como ensoñamiento o como ficción es la que permite relatar la violencia, crear una versión del pasado, ganarle al silencio. En esa línea, *76* (2007) y *Los topos* (2008) de Félix Bruzzone, *Soy un bravo piloto de la nueva China* (2011) de Ernesto Semán y *Diario de una Princesa Montonera. 110% verdad* (2012) de Mariana Eva Perez comparten cierta manera de configuración ficcional así como el modo de posicionamiento respecto de algunas cuestiones que figuran la violencia: la construcción de una genealogía familiar que permita reponer la propia identidad; la indagación que habilita la recomposición de una memoria difusa y problemática y la revisión de los posicionamientos públicos sobre el pasado reciente, tanto de las agrupaciones de Derechos Humanos como del Estado, revisión que, por extensión, significa la búsqueda de nuevas palabras y formas capaces de decir la experiencia de los hijos.

7.1. Una narrativa de la fuga: imaginación y memoria en Félix Bruzzone

El pasado y el futuro rotos y a la vez armados en un presente enfermo.
Félix Bruzzone (2008: 30).

Lo que hacemos artísticamente son formas de venganza amorosa.
Albertina Carri (Córdoba, 2009).

De *76* (2008) a *Campo de Mayo* (2019), la escritura de Félix Bruzzone encarna una búsqueda que parece definirse tanto por su pulsión de movimiento como por el modo en que rehúye cualquier clausura de sus sentidos. (1) En los textos de Bruzzone, la clave que permite entender el presente –porque cifra en ella el pasado– parece estar siempre en otra parte: más allá del relato, más allá de lo dicho, siempre implícita en desplazamientos que adoptan la apariencia de un sueño, de una pesadilla, de una travesía con motivaciones difusas. En suma, su escritura propone una narrativa de la fuga que expande las posibilidades de representar la desaparición, la

sustracción de menores, la búsqueda de la propia historia y de la propia identidad.

Resulta evidente, por ejemplo, la consonancia que se puede encontrar entre la forma en que Suárez Córica narra sus sueños en *Atravesando la noche* y la manera en que Bruzzone presenta sus historias. Los 79 sueños que Suárez Córica transcribe llaman la atención porque excluyen cualquier atisbo de sorpresa o cuestionamiento ante la irracionalidad de lo narrado. Más bien, el núcleo significativo de los sueños se recupera mediante una escritura que, a través de frases cortas los muestra en su estabilidad lógica, procedimiento que resulta en una narración sintética, contenida y, casi siempre muy perturbadora, que lleva a que el lector, poco a poco, olvide que esos pequeños fragmentos que lee son sueños y a que, en consecuencia, proyecte entonces sus sentidos hacia el plano de lo testimonial. Hay algo en el tono de esos fragmentos que se puede reconocer como un elemento constitutivo también de buena parte de la escritura de Bruzzone. Pero si en Suárez Córica la lógica de los sueños aparece dislocada –aunque siempre encuadrada en la sección del texto que los contiene–, en Bruzzone, la dimensión onírica interviene directamente como articuladora de sentido de aquello que la ficción presenta como "realidad". Se constituye así un desplazamiento que obliga a renunciar explícitamente a la utilización de cualquier criterio lógico para comprender eso que se narra. De la referencialidad evidente de *76* hasta la inquietante ficción marciana de *Las chanchas*, este rasgo de la escritura de Félix Bruzzone, que hace encarnar la lógica onírica en el plano de "lo real" para proponer un desplazamiento del sentido, opera como uno de los ejes principales de su propuesta narrativa.

En el conjunto de la narrativa de hijos, la de Félix Bruzzone se distingue porque se funda sobre una serie de procedimientos que se reiteran en sus textos hasta componer un sistema. El procedimiento más frecuente consiste en la reescritura de argumentos que se presentan, primero, apelando a la retórica del realismo en su versión más clásica y, luego, proponiendo casi la misma historia de base, pero con recursos cercanos al fantástico, lo maravilloso o la ciencia

ficción. En esa compleja articulación se construye la versión del pasado reciente que los textos de Bruzzone proponen al lector. Casi en una síntesis de las tradiciones que la literatura argentina históricamente construye para referir el terrorismo de Estado que he sistematizado en el "Capítulo 1", los textos de Bruzzone exhiben dos fuerzas en contraste que hacen surgir el sentido: por un lado, la que tiende a fundar una referencialidad claramente reconocible –episodios, nombres, itinerarios, modos de decir–, y por otro, la que desestabiliza esa representación realista trayendo al texto recursos que la tensionan, la pervierten, la anulan hasta poner también en cuestión los alcances de aquello que el texto narra.

Desde su título, *76* recorta una temporalidad inequívoca para cualquier lector argentino. La fecha envía doblemente fuera de la representación: por un lado, remite al año del último golpe de Estado y, por otro, indica el año de nacimiento del autor y el de la desaparición de sus padres imbricando así la historia colectiva en la biografía del autor. De este modo, la dimensión paratextual y la referencialidad que el título expresa son proyectadas sobre los cuentos de *76* que pueden ser leídos en su continuidad: cada uno recorta una temporalidad y se fija cronológicamente en un momento histórico entre mediados de la década del '80 y el futuro imaginado del año 2073. Desde las vivencias iniciáticas de un nene criado por su abuela durante la transición democrática hasta la presentación de una ficción futurista en la que un hijo logra –casi cien años después– encontrar a su padre en un mundo regido por la realidad virtual, los cuentos trazan un recorrido a partir de la focalización en diversas experiencias vitales que atraviesan a los niños, a los jóvenes, a los adultos con padres desaparecidos.

Los cuentos "Unimog" y "2073" tienen como eje la búsqueda del padre desaparecido y es resuelta en cada uno de los textos de maneras diferentes: uno desde el realismo y el otro desde la ciencia ficción trazan una circularidad temática que permite pensar ciertos rasgos constitutivos de la narrativa de Bruzzone.

En "Unimog", un hijo de desaparecidos decide comprar, con los bonos que le otorga el Estado por la desaparición de su padre, un camión Unimog del Ejército. La acumulación de referencias que

remiten al pasado reciente es explícita: el ERP, los desaparecidos, Malvinas, las leyes reparatorias. El encuentro del narrador con el camión aparece teñido por un aura que se liga con la densa historia que la sola percepción del Unimog dispara en quien lo ve:

> El vendedor hablaba y Mota pensaba en su padre, quien cuando era conscripto –y miembro de "Los Decididos de Córdoba", un grupo del ERP– había participado en la toma del Comando 141 de Comunicaciones del Ejército. En esa ocasión él y algunos otros habían robado varias ametralladoras, un cañón antiaéreo, municiones y algunos fusiles; y un Unimog, que fue lo que usaron para cargar las cosas y huir (35).

Único cuento del libro narrado en tercera persona, "Unimog" cuenta una búsqueda que fracasa: su protagonista decide viajar con su camión a Córdoba para conocer los lugares en los que estuvo su padre antes de ser desaparecido. El encantamiento no tarda en romperse: el camión falla, se queda, se descompone casi como metáfora de la búsqueda que también naufraga: "¡No tenés nada para decir!, ¿eh? [...] ¿Nada?" (43) repite el narrador mientras se desquita a martillazos contra el camión varado en una ruta provincial. Travesía e intemperie se conjugan en el cuento para poner en escena la decepción de este hijo: atravesado por los interrogantes que vienen del pasado, solo, bajo la lluvia, a medio camino entre la nada y la nada, toda su búsqueda parece condensarse en los restos de ese Unimog que no funciona, pero que tampoco se deja destruir.

Casi como reverso de "Unimog", en "2073" –cuento que cierra el libro– Bruzzone vuelve a tematizar la búsqueda y lo hace ficcionalizando el anhelado encuentro con el padre desaparecido. Sin explicitar las causas del cambio, "2073" presenta una Argentina del futuro en la que han variado las fronteras nacionales y una persistente lluvia acompaña el escenario de la distopía. Allí, el Estado aparece difusamente representado como aquel que "se queda" y "redistribuye" a los hijos de los habitantes, "ficción" que suena descabellada hasta caer en la cuenta de que el futuro es

bastante parecido al pasado de la última dictadura. En ese escenario, un hijo atraviesa el nuevo mapa nacional hasta llegar a Córdoba donde va a revivir la hazaña protagonizada por su padre 100 años antes: la toma del Batallón 141. A diferencia de lo que narra "Unimog", esta vez el encuentro es posible porque ocurre en una "realidad virtual", una especie de limbo en el que cada usuario puede acceder a una experiencia vital diseñada a la medida de sus deseos. En el cuento, el hijo ve en la "realidad virtual" un campo de maíz, allí destaca una mazorca en la que resalta un grano en el que –parodia borgeana– se perciben superpuestos todos los espacios y todos los tiempos. Es allí, dentro del grano, dentro de la mazorca, dentro de la banda virtual, donde el hijo puede, al fin, encontrarse con el padre desaparecido.

Entre "Unimog" y "2073" media la distancia que va de la representación realista a la construcción de una ficcionalidad fundada en otros recursos estéticos. La primera búsqueda, la de "Unimog", se estanca en el asedio a los lugares marcados con el aura de la experiencia paterna. "Unimog" propone un itinerario guiado por la literalidad de "la realidad" que la lógica del texto condena al fracaso. En cambio, "2073" –segunda versión de esa búsqueda que el libro presenta componiendo una suerte de cita interna que remite a "Unimog"– enuncia una pesquisa que apuesta a la imaginación en vínculo, no ya con la experiencia del padre, sino con las vivencias del hijo: en "2073" la invención permite encontrar al padre más allá de la materialidad de lo que el texto presenta como "la realidad". De este modo, se sacia el deseo del hijo que procura un "final feliz" para su historia por más dudoso que sea. "2073" expresa que la única posibilidad de hallar a ese padre siempre se encuentra más allá de lo evidente, siempre se trama en un desplazamiento que se resuelve como fuga. Ante la precisión cronológica y política implícita en el "76" que engloba estos cuentos, la paradójica apertura que significa "2073" aparece como una definición estética que se proyecta a la obra posterior de Félix Bruzzone.

La fuga entonces aparece articulada como un desplazamiento que cobra forma a través de la lógica del sueño, que adquiere su

sentido en el ejercicio de la imaginación y que, además, toma espesor en el hiato que muchos de sus textos muestran entre lo dicho y lo no dicho, zona de quiebre y a la vez ausencia, en la que reside la clave de lo narrado. Uno de los cuentos que mejor condensa esos aspectos es "Otras fotos de mamá", texto cuyo centro es, esta vez, la búsqueda de huellas que permitan al hijo ajustar la imagen de su madre desaparecida. En el cuento, el narrador se encuentra con un exnovio de su mamá que promete contarle acerca de sus últimos días y prestarle unas fotos que nunca vio. Pero, más allá de este inicio que funciona casi como una excusa, el texto no se detiene en el relato del testigo que, por el contrario, prontamente es puesto en segundo plano para sólo resaltar de él sus blancos: lo que se quiere decir y no se dice, lo que se quiere preguntar y se calla, lo que se quiere escribir en el "cuaderno de cosas de mamá" (52) y nunca se escribe. De algún modo, el encuentro entre el sobreviviente y el hijo de su novia desaparecida no se resuelve en términos de una relación en la que una generación lega a otra un testimonio que entraña una versión de la propia historia, por el contrario, lo importante no está en el relato, parece residir siempre más allá de las palabras, como si lo esencial desde la óptica del hijo fuera, después de todo, incomunicable, intransferible. (2) El cuento se desplaza entonces de lo que esas nuevas fotos de la madre podrían significar sobre el pasado, a la recuperación en el presente de las pesadillas del hijo para quien el sueño se tiñe con lo perturbadoramente cotidiano y la vigilia es atravesada por la lógica de la pesadilla cuando el hijo se sabe, ya para siempre, solo. El cierre del cuento –en el que el narrador se emborracha hasta perder la conciencia en compañía del dueño chino del supermercado que apenas balbucea en castellano– quizá sea el mejor recordatorio de la imposibilidad de clausura para una historia que sólo parece definirse por su inconclusión. Como en "Unimog", la búsqueda del hijo es puro fracaso.

De algún modo, "Otras fotos de mamá" se complementa con "El orden de todas las cosas" casi como una nueva articulación de la misma búsqueda. Aquí también el narrador intenta obtener datos sobre su madre desaparecida, indagación que se organiza en tres

dimensiones. En primer lugar, la del contacto del narrador con el Equipo Argentino de Antropología Forense, intercambio que no conduce a ninguna parte ya que obtiene como respuesta que de los militantes del ERP "siempre es difícil encontrar algo" (112). En segundo lugar, la del recuerdo difuso de un diálogo telefónico con una compañera de detención de su madre, sobreviviente con quien nunca logra encontrarse. Como en "Otras fotos de mamá", lo que la testigo tiene para decirle aparece atravesado por el olvido y por la imposibilidad de un contacto eficaz y es, finalmente, por eso descartado. Por último, quien funciona para el narrador como el nexo más nítido entre el pasado y el presente, es su tía Rita, portadora de vivencias del pasado ligadas con la vida de los padres y *medium* que lo acompaña en su travesía persiguiendo por las calles de Moreno "el rastro de la tinta" (123) de un viejo *ticket* en el que se condensaría el destino de la madre muerta. Las dudosas visiones que guían a la mujer contrastan con la "verdad" científica del EAAF y con la "verdad" de la experiencia que entraña la versión de la testigo. La tía, que no es, al fin, demasiado exitosa en sus pesquisas, posee en cambio un atributo que es determinante: "el pasado, el presente y el futuro, para Rita, forman parte de un espacio que algunos individuos pueden comprender en un mismo momento, como visto desde arriba" (133). La habilidad de Rita –que prefigura la resolución propuesta en "2073" para abordar el pasado reciente– consiste en su capacidad para condensar las temporalidades y descentrar su mirada. Si al final del relato poco más es lo que el hijo sabe sobre su madre desaparecida, en cambio, queda claro que sabe un poco más sobre sí mismo: ante la pérdida de su agenda con los datos del EAAF y los de la sobreviviente sólo es posible ir hacia adelante: "Después pensé que la agenda tenía que aparecer, y que si no aparecía esa tenía que aparecer otra, una con más información, muchos más datos en muchas otras agendas" (136). Como en "2073", la única posibilidad de hallar a esa madre se da siempre más allá de lo concreto, se trama siempre en un desplazamiento que no puede más que construirse como fuga.

"Cuando mi abuela me contó lo de mamá [dijo...] que averiguar lo que les pasó es muy difícil pero hay que hacerlo, que hay tiempo,

que tengo toda la vida para eso, yo me puse así, nervioso, porque toda la vida puede ser algo muy largo" (20). La cita, tomada de "En una casa en la playa", el primero de los cuentos de *76*, condensa las problemáticas que cruzan el resto de los relatos y que constituyen también las líneas centrales que sostienen el armazón ficcional de *Los topos*. La abuela no lega a su nieto una historia familiar acabada, una memoria estable aun en su parcialidad, por el contrario, la abuela delega en su nieto una pesada carga que se vincula con la imperiosa necesidad de saber qué les pasó a los padres desaparecidos. De algún modo, Bruzzone en *Los topos* profundiza la figuración de esa zona de incertidumbre al proponer un texto que puede ser leído pensando como su centro, justamente, el cumplimiento –infructuoso y punzante– de aquel mandato familiar destinado al fracaso, ya que todo parece converger siempre en el impedimento de encontrar el saber en el que se fundarían las claves de la identidad del narrador.

La imposibilidad de acceder a un saber sobre el pasado, una imaginación que se desboca y también la violencia –en principio implícita, pero que emerge luego en distintos órdenes y encarna en múltiples objetos y sujetos– forman en *Los topos* una tríada que prolifera y hace que la narración se transforme en un ejercicio desaforado de búsqueda que no puede más que resolverse como escape hacia adelante. A través de una narración con toques de policial negro, *Los topos* deviene pesquisa sin certezas organizada como una gran especulación que surge a partir del fantasma de un posible hermano del narrador nacido en cautiverio: "Mi abuela Lela siempre dijo que mamá, durante el cautiverio en la ESMA, había tenido otro hijo" (11). Con esas palabras se inicia el primero de los dos capítulos de la novela. La madre desaparecida y el enigma del hermano que la abuela imagina son los ejes que organizan una narración que avanza enrareciendo sus sentidos. Desde la apatía inicial del narrador hasta la identificación hiperbólica con su padre-topo y con su madre –identificación que lo lleva a travestirse–, el hijo se transforma: si en un principio califica la búsqueda de su abuela "Lela" como una fabulación sin sustento, después de su muerte todo cambia. Cuando pierde a su abuela y su novia aborta,

es decir, cuando desaparece su ascendencia y se diluye la posibilidad de su descendencia, se quiebran para el narrador los débiles lazos que lo atan a una "realidad" que es desplazada por las "pesadillas" que lo acosan y hacen de su presente una "caricatura negra, muda, incómoda y para nada cómica de lo que estaba por venir" (31).

En muchas de las ficciones del corpus de textos con hijos de desaparecidos dos acontecimientos funcionan como disparadores que impulsan la indagación: la muerte de los abuelos o el nacimiento de un hijo propio. La memoria de lo que se es y la historia familiar se tornan hegemónicas cuando la experiencia vital ligada con la identidad de quienes anteceden o continúan la propia vida confronta al sujeto con su biografía y lo sitúa formando parte de una genealogía quebrada que, de algún modo, debe ser reconfigurada. Es el momento en que el narrador de *Los topos* constata la disolución de todos sus lazos familiares y sociales cuando decide hacer suya la causa de la abuela muerta y –sin cuestionamientos de ningún orden– comienza a rastrear a aquel hermano inexistente, búsqueda que desemboca en una "recreación de familia" que rebasa cualquier molde y se transforma en esa "caricatura negra" (31) que el narrador entrevé en sus pesadillas.

La búsqueda, signada en un primer momento por una fatalidad que el narrador, como todo, acepta sin discutir, lo lleva al Sur en su persecución de Maira, unx travesti hijx de desaparecidos y asesinx de represores de quien se enamora primero y a quien cree su hermanx después. La elección del Sur no es casual. El Sur, geografía privilegiada por la literatura argentina, opera, a la manera arltiana, como un espacio que posibilita cierta reconversión, algo que se advierte en la narración retrospectiva cuando pone a ese "yo" que cuenta en un tiempo otro en el que se ha superado el conflicto descrito. Como en *El juguete rabioso,* en *Los topos* el relato recae en un narrador que recuerda los episodios de su propia vida y que, en ese acto, fija otra instancia en su proceso de transformación. Por otra parte, también es en el Sur donde, esta vez borgeanamente, el narrador de *Los topos* cree encontrar su destino. Si para Borges ir al Sur –a un tiempo espacio de la utopía y de la fatalidad– es "entrar a un mundo más antiguo y más firme" (1944: 526), en la novela de

Bruzzone el Sur opera en un sentido inverso: si algún destino hay allí para el narrador, ese destino se halla sólo al costo de su inmersión en una espiral de delirios que termina por licuar su ya endeble subjetividad y lo condena a repetir en sí aquella historia de violencia que la búsqueda quiere explicar y conjurar.

Con el avance de la historia, el delirio del narrador se transforma en genealogía y el deseo de saber, de componer una identidad y de alcanzar la familia añorada se vuelve impulso convertido en destino por pura voluntad: ya en Bariloche también el narrador cambia transformándose él mismo en travesti-topo sometido a la brutalidad de "el Alemán" –figura especular de Maira–, un asesino de travestis difusamente ligado con la represión y que el narrador termina identificando con su padre también desaparecido. Queda así constituida esa suerte de "familia absurda", esa "caricatura negra" que opera como revés paródico de aquello que la violencia de Estado destruye: el narrador-travestido-topo conviviente enamorado del Alemán-padre-torturador, ficción familiar imaginada para llenar el vacío de la filiación.

En el mismo movimiento que se advierte en *76*, la figuración que, en el inicio de *Los topos*, responde a la estética del realismo en su definición clásica, vira y –aun manteniendo su inequívoco grado de referencialidad– se vuelve ambigua, delirante e inestable. Bruzzone se permite incluso cuestionar ciertos tópicos que parecían intocables en el marco de las narraciones que presentan la violencia de Estado en sus diversas articulaciones. Nada se salva: ni las agrupaciones de Derechos Humanos ni la democracia ni los viejos militantes:

> Pensé en contarles las últimas novedades a los de H.I.J.O.S. Quizá ellos pudieran armar una campaña de reivindicación de Maira, alzarla como estandarte de una nueva generación de desaparecidos y fogonear así la lucha antiimperialista. Ya imaginaba al tipo de las manchas en los ojos hablando de los neodesaparecidos o los postdesaparecidos. En realidad, sobre los postpostdesaparecidos, es decir, los desaparecidos que venían después de los que habían desaparecido durante la

> dictadura y después de los desaparecidos sociales que vinieron más adelante. Porque ahora parecía que había llegado el turno de que desaparecieran también los que, como Maira, en su búsqueda de justicia, se pasaban un poco del límite (80).

Por un lado, interesa la mirada que el texto devuelve –en este y varios fragmentos– acerca de H.I.J.O.S. y su búsqueda de verdad y justicia en tensión con otras posibles funciones políticas para la agrupación que en la cita aparece levantando, casi deportivamente, las históricas banderas de la lucha antiimperialista. (3) Por otro lado, resalta la caracterización que se hace de la democracia y sus modos de entender los alcances de la responsabilidad estatal por la violencia. La implementación de políticas neoliberales instaladas por la dictadura, pero que la democracia –sobre todo en los 90– no revisa, se pone en primer plano al ubicar a esos "excluidos del sistema" en serie con los neo/post/postpost "desaparecidos", tan visibles en términos sociales al filo del siglo XXI como aquellos otros a los que el Estado pretendió quitar entidad real en los 70. Dos caras de una moneda que la narrativa sobre el pasado reciente casi siempre excluye del plano de la representación. Por último, la referencia a Maira, hijx travesti que hace justicia por mano propia –ante la mirada más bien complaciente de H.I.J.O.S.–, va a contrapelo del reclamo histórico de "juicio y castigo", pedido unánime de las agrupaciones de Derechos Humanos durante los últimos cuarenta años. Ni idealización ni nostalgia asoman en las páginas de *Los topos*, por el contrario, cada vez que se retoman tópicos naturalizados en las diversas versiones del pasado son desmontados a partir de una ironía sostenida que hace evidente la cristalización de ciertos sentidos sobre el pasado reciente. Quizá la más significativa entre las operaciones de resemantización sea la que hace sobre la figura del desaparecido. (4) Si, como señalé en el "Capítulo 1", desde el discurso de las agrupaciones de Derechos Humanos se dota al desaparecido de un aura de heroicidad sacrificial y se opone a esa figura la del sobreviviente que suele ser pensado como un traidor, en el texto de Félix Bruzzone, por el contrario, la figura del padre sintetiza los dos polos de la representación del militante: el padre es

el desaparecido, pero carece por completo de cualquier rasgo que permita "salvarlo", es el desaparecido, pero también –y ante todo– es el traidor, el tibio, el filtro, el hijo de puta, el fru-frú, el espía, el infiltrado, el topo (133). Ese –del cual ni siquiera se puede pronunciar el nombre, ese del que ni siquiera quedan fotos– sólo puede ser recuperado –aunque en una heroicidad claramente paródica y claudicante– cuando la imaginación irrumpe en el relato trazando otros caminos para componer la trama de la identidad:

> Tenía que decorar una torta de cumpleaños con el dibujo de Batman y Robin [...]. [M]e dediqué a observar a Robin [...], en los ojos, en los pómulos y en la forma chata del mentón, eran evidentes los rasgos de Maira. O no, más que a Maira, Robin se parecía a mí [...]. Pasé buena parte de la noche frente a la torta. La escena, en algún momento, cobró vida: papá era Batman y Maira y yo éramos Robin. Un Batman y dos Robin. La aventura que emprendíamos juntos consistía en caer por sorpresa a una reunión de mafias aliadas que estaban en la cuenta final para un devastador asalto a Ciudad Gótica [...]. Batman-papá hablaba de socializar el conflicto, todos los sujetos sociales involucrados tenían que [...] ser parte activa de la defensa de la ciudad: terminaba la era de los superhéroes solitarios (68-71).

Si –como sostiene Didi-Huberman– para saber hay que imaginar, en *Los topos* ese saber se torna imposible por exceso: la imaginación se vuelve delirio y en su desborde impide recuperar lo no dicho, impide dar cuenta de la violencia y, por extensión, obtura toda posibilidad de delimitar los contornos de una identidad cerrada sobre sí misma. En este sentido, la única identidad inestable y transitoria que el texto muestra se ancla a una subjetividad que implosiona y estalla alternativamente copiando en sí el fragmentario entramado de ese "presente enfermo" que –como en la manchada pupila del empleado de H.I.J.O.S. que es rompecabezas de las historias escuchadas (60)– aúna pasado y futuro en una actualización incesante del horror.

Pesadillas, alucinaciones y la pulsión del narrador por la mentira organizan en *Los topos* una aventura que se funda en una sucesión de hechos fortuitos que se retoman, se anulan y tiñen lo narrado con una pátina de labilidad, con una incoherencia que vuelve evidente la sinrazón de un presente signado por la violencia y que exhibe erosionándolos los presupuestos de construcción de la identidad familiar, política y de género. *Los topos* propone una narración episódica que se sostiene sobre el borramiento de los nexos causales y que se rehúsa a explicar lo inexplicable: si el narrador circula en una sociedad en la que se naturalizan la violencia, la desaparición y la sustracción de las identidades entonces parece innecesario fundar las razones de una errancia que se propone guiada por una voluntad en busca de un "destino" que permita compensar las pérdidas causadas por la violencia de Estado. En su búsqueda, el narrador no puede sino reproducir en sí la pasada violencia sufrida por sus padres: Bruzzone no sólo parece retomar en *Los topos* la propuesta de "venganza amorosa" de Albertina Carri sino que la tematiza en el plano ficcional: el cuerpo del narrador, convertido en un precario campo de batalla, es la única sede sobre la que se materializan todas las venganzas por ese pasado que reverbera entre las ruinas del presente. En *Los topos* no hay reelaboración de la memoria en tanto se renuncia a establecer una relación crítica con el pasado: los sentidos que la narración muestra, los sentidos que la imaginación supone, se fundan en el puro presente.

7.2. La inversión de la memoria: Soy un bravo piloto de la nueva China *de Ernesto Semán*

¿Quién de nosotros escribirá Harry Potter?
Ernesto Semán (2011: 86).

Cuando Ricardo Piglia presenta *Soy un bravo piloto de la nueva China* (2011), de Ernesto Semán propone enmarcar la novela en la tradición de "la Carta al padre" (2011): como otras narrativas del

corpus, la revisión de la historia del padre desaparecido se constituye en el centro en torno del que gira el resto de la novela. (5) Ernesto Semán organiza el texto en cinco partes que a su vez se dividen en tres espacios que se corresponden con tres temporalidades: "La Ciudad", "El Campo" y "La Isla". "La Ciudad" recupera Buenos Aires como espacio central de la figuración. El tiempo que organiza esos fragmentos es el de un presente establecido en 2002, cuando la madre del narrador atraviesa la etapa terminal de un cáncer. El narrador, que vive en el exterior, vuelve a Buenos Aires a acompañar a su madre en un regreso que implica también la recuperación de recuerdos de la niñez y de la desaparición del "Camarada Luis Abdela", su padre. Los fragmentos de "El Campo", fechados en el año 1978, se centran en la representación del CCD en el que Abdela está secuestrado y en la relación que establece con Aldo Capitán, miembro del GT que lo secuestra y tortura. Por último, "La Isla" –una elección que hace pensar en "2073" de Bruzzone– se presenta como un espacio imaginario ubicado en un futuro indeterminado donde las personas pueden viajar y "procesar" algunos de sus recuerdos. Allí, el narrador imagina diálogos entre su padre y el torturador, recupera recuerdos de su infancia y charla con personas de su pasado. Finalmente, la novela se cierra con un "Epílogo" que se propone como una clausura que, al mismo tiempo, reenvía a las páginas iniciales de la novela.

Esas zonas de *Soy un bravo piloto de la nueva China*, que aparecen compartimentadas desde la estructura, todo el tiempo son religadas a través de detalles, diálogos, historias, objetos que vuelven con distinto sentido en cada apartado. Si "La Ciudad" y "El Campo" responden a las pautas del realismo con su carga de referencialidad –en un caso a través de la reconstrucción de la propia vida y, en el otro, a partir de la reconstrucción histórica de los centros clandestinos de detención–, "La Isla", en cambio, se muestra como un ejercicio de pura imaginación anclado en los otros dos territorios. Luis Abdala, su esposa Rosa y sus hijos Agustín y Rubén son el centro de una trama familiar que el texto pone en primer plano. Rubén, narrador de los fragmentos de "La Ciudad", "La Isla" y

del "Epílogo", toma la palabra para volver sobre la historia en ese nuevo punto de quiebre familiar que supone la muerte de la madre consciente de que "lo más importante de nuestras vidas ya había pasado y no iba a cambiar" (167). En "El Campo", la narración se construye a través de una tercera persona focalizada en la perspectiva de los represores, en especial, la de Aldo Capitán. Si, como he señalado en otros capítulos, es en la narración de los CCD cuando se ve en los textos el mayor grado de distanciamiento enunciativo, la novela de Semán, por el contrario, se detiene –con una exhaustividad que no aparece en otros relatos de hijos– en las descripciones del campo, de las torturas, de los cuerpos luchando para no ser arrojados en los vuelos de la muerte. La adopción de la perspectiva de los represores –que liga este texto, por ejemplo, con *Villa* de Luis Gusmán– le permite introducir la recreación de voces que muestran los conflictos hacia dentro del grupo de represores: convencidos, obsecuentes y quebrados componen un muestrario que indaga otros modos –más amplios, aunque no exculpatorios– de configurar literariamente "el mal". Si la novela presenta a la familia del militante como una familia destruida tras la desaparición, también muestra las consecuencias que tiene el accionar de Capitán sobre su propia familia: es insultado por su mujer cuando conoce los detalles de los vuelos en los que participa, abandonado y finalmente asesinado por su propio hijo. (6)

La memoria personal y la memoria colectiva aparecen en *Soy un bravo piloto de la nueva China* como construcciones que el texto indaga y desmonta. Los relatos familiares con su carga de verdad y las configuraciones públicas en torno de la desaparición resaltan en la novela como problemáticas significativas sobre las que Semán se detiene para proponer un trabajo de inversión. En este sentido, interesa analizar algunas de las escenas que presenta la novela. En primer lugar, la circulación de relatos, textos y fotografías que se produce en el marco de la inminente muerte de la madre abre una línea en los fragmentos de "La Ciudad" que permite analizar la reconfiguración del recuerdo por parte del hijo. En segundo lugar, la noción de desaparecido, la heroicidad del militante y la supuesta "traición" del torturado aparecen revisados en la novela en un

trabajo que, como en Bruzzone y en Perez, tiene un carácter desacralizador.

La enfermedad materna habilita una circulación de la palabra que dice sobre el pasado: la relación entre los padres, la militancia, la niñez y la desaparición son retomadas en los diálogos que los hijos y la madre tienen en ese momento que se presenta para el narrador como la posibilidad de una clausura definitiva de ese tiempo otro. En primer lugar, con la narración del "mito fundacional de la familia Abdela", la madre se reafirma como articuladora de un orden familiar a contrapelo de los mandatos de la militancia. Si ante la noticia del embarazo de la madre, la respuesta de Abdela –y la del partido que "analiza su caso"– es la de la inconveniencia desde una perspectiva revolucionaria de tener ese segundo hijo, la posición contraria de la madre es el único momento en que se impone ante ese hombre que "no era sólo el dueño de la razón, era el dueño del tiempo" (104). La decisión materna posibilita la formación de esa familia tipo, demasiado "burguesa" para los estándares militantes, pero también pone al hijo en el lugar del que fue salvado contra la voluntad paterna: "El hijo de la revolución, el hijo del amor, el hijo del Camarada Abdela […] eternamente huérfano e indeseado" (107). El texto habilita así una doble filiación que requiere resoluciones distintas. Por un lado, la filiación paterna, el ser hijo del revolucionario y desaparecido, empuja al narrador a esforzarse por salir del lugar de la orfandad y del rechazo. Por otro lado, la inminente muerte de la madre –y los preparativos que conlleva y que son desconocidos para los hijos– permite poner en texto la muerte y sus ritos desde una perspectiva muy distinta a la de la desaparición. Aquello imaginado en "El Campo" respecto de la muerte del padre cobra cuerpo en "La Ciudad" en torno de la muerte de la madre:

> Eso somos, me cago en Dios, pensaba […] [h]ijos nuestros, hijos de nosotros mismos, perpetrados en ese living cada vez más oscuro alrededor de ella. Hijos de nuestra madre que seríamos aun para ser padres de nuestros hijos, hijos de

nosotros mismos, hijos incluso cuando intentáramos ser padres (180).

La recuperación de la filiación materna funciona a un tiempo como reafirmación e inversión del ser hijo. Esa suerte de filiación paradójica se proyecta también hacia el futuro, ese futuro que tomará la forma de un nuevo eslabón en la genealogía cuando el narrador se entere hacia el final de su estadía en Buenos Aires que su mujer está embarazada. En el "Capítulo 3" al analizar las palabras de Hebe de Bonafini incluidas en *Ni el flaco perdón de Dios*, me detuve en un rasgo que aparece casi como un lugar común en el discurso de Madres: la idea de que la desaparición del hijo no sólo hace estallar el ordenamiento familiar sino que tiene consecuencias de índole política sobre esas madres que abandonan el espacio privado y se reconfiguran a sí mismas desde la lucha por esos hijos desaparecidos: "fuimos paridas por nuestros hijos" es la síntesis de ese pasaje. "Hijos nuestros, hijos de nosotros mismos" dice Rubén, el narrador de *Soy un bravo piloto de la nueva China,* en una articulación que instituye en su polisemia, al mismo tiempo, la inversión de la cadena genealógica y su anulación como incómodo lugar en el que habita el hijo de padres desaparecidos.

Junto con el relato fundacional, la madre lega a los hijos una caja con dinero y algunos objetos que considera relevantes para transmitirles, a través de otros medios, parte de su historia. Entre esas cosas, dos se vuelven significativas: una carta del padre y una foto familiar. En primer lugar, la carta propicia la narración de una escena de lectura en la que los hermanos van pasándose las páginas en silencio. Ese texto que les acerca una versión del padre, hasta entonces desconocida, funciona en la novela como una posibilidad de poner en cuestión las ideas paternas acerca de la militancia, el compromiso y la revolución, y se retoma, además, en uno de los diálogos en "La Isla" entre Abdela y Capitán. Frente a la carta del padre los hermanos tienen posiciones distintas: para Agustín, es la carta de un psicópata, un innecesario muestrario del horror que hace incomprensible para ese hijo que su madre haya atado su destino al destino de aquel hombre. En cambio, Rubén intenta ir más allá de la

literalidad de lo que la carta dice y trata de contextualizarla en el clima de ideas imperante en 1961, año de redacción del texto de Abdela. La carta, anterior al armado familiar que la madre recupera en su relato del "mito fundacional", vuelve en la novela para poner en palabras la visión del padre: "cuando tenemos que elegir entre el amor como proyecto de felicidad individual y la revolución como proyecto de felicidad para todos, sólo podemos elegir la revolución porque la felicidad individual es un lujo" (189). Rubén se esfuerza por sobreponerse al enojo, busca entender, mide las palabras del padre y discute con el hermano. El diálogo en el que los hijos expresan sus distintas lecturas sobre la carta del padre y sobre el proceso revolucionario permite –en un rasgo que se repite en otros momentos del texto– presentar diversos aspectos de una mirada crítica sobre el pasado reciente. Como se vio en Prividera, como se verá en Perez, en *Soy un bravo piloto de la nueva China* esa mirada crítica aparece en la reflexión sobre los sobrevivientes que se tensiona con la condición de desaparecido del padre:

> Y Agustín: "[…] ¿Vos viste los sobrevivientes?"
> "Sí"
> "¿Viste lo que son?"
> "Hay de todo."
> "De todo. Están los seres excepcionales y los buenos y los talentosos y los anónimos y los creativos y los tránsfugas, todos juntos con los malos tipos, vulnerables, quebradizos, chorros, neuróticos, entregadores, autoritarios, con los robustos y cariñosos hasta el final, con los pusilánimes, arquitectos, egoístas, avaros, fracasados, faltos de personalidad, reventados, los tipos que salieron adelante porque eran de acero y los que salieron adelante porque eran tiernos y decidieron seguir siéndolo, los que no pudieron, los fachos, flojos, aquellos incapaces de amar y ser amados, más toda esa otra multitud incapaz de parar un segundo para ponerse en el lugar del otro. […] Hay mucha mierda. De esa época, de la *generation perdue*" (196).

La pluralidad de visiones acerca de los sobrevivientes erosiona la fantasía de una representación homogénea y desmonta el discurso cristalizado en torno de la militancia. La multiplicidad de percepciones acerca de los sobrevivientes desestabiliza cualquier intento de lectura unívoca sobre los exdetenidos-desaparecidos y, al mismo tiempo, va a contrapelo de una mirada romantizada sobre los militantes. Por otra parte, una pregunta sobrevuela este fragmento –al igual que muchos otros de los textos de hijos–: de haber sobrevivido ¿dónde se ubicaría el padre en ese entramado? Un buen ejemplo de las derivas que toma esta pregunta en los textos de hijos es "Hamlet hubieras" incluido en el poemario *Rimbaud en la CGT* de Julián Axat:

> ¿Y vos qué hubieras hecho padre de no haber desaparecido?
> ¿Hubieras criado a tus hijos o los habrías llevado contigo para otro sueño?
> ¿Hubieras cobrado una pensión por ex guerrillero o un sueldo de burócrata?
> ¿Hubieras abierto una unidad básica o te hubieras pasado de bando y leerías *La Nación*? (2014: 58).

El contrafáctico dispara una pregunta de resolución imposible. Cómo situar al padre en alguna de las opciones que se abren para los sobrevivientes sin idealizarlo y fijarlo ideológicamente en el pasado o, por el contrario, cómo despegarlo del imaginario de una época sin caer en un ejercicio de pura especulación. Así como los fotomontajes en los que conviven padres e hijos en una punzante yuxtaposición de temporalidades, estas preguntas muestran también con agudeza la imposibilidad de proyectar en el presente un saber significativo sobre los padres desaparecidos.

Pero si *Soy un bravo piloto de la nueva China* presenta la visión crítica de Agustín sobre los sobrevivientes, también habilita la puesta en texto de una reflexión de Rubén acerca de la heroicidad atribuida a los desaparecidos. La confrontación de opiniones con el hermano le permite al narrador reevaluar la relación entre los padres: "la vida misma en esa jungla le había permitido a Rosa rescatar la materia

humana de la que estaba hecho el mocoso insolente que había escrito esa carta, amarlo hasta los huesos en su descomunal imperfección y no en la chatura de los héroes" (197). A través de la recuperación retrospectiva de la relación entre los padres, el hijo puede encontrar un rasgo que permite apartar al desaparecido del lugar heroico que le reserva la memoria pública y volver a ponerlo en el espacio de una cotidianeidad en la que se resaltan justamente los "valores" contrarios a los que Abdela se refiere en su carta. Pero la carta también es citada en "La Isla". Allí Capitán se ríe de las excusas de Abdela, de su cobardía, de lo bien que le vino que las cosas resultaran como resultaron: "Se hizo héroe y no necesitó terminar de ser hombre" (228). En contraposición a la mirada cínica del represor, el hijo rescata al padre justamente en su humanidad. Frente al fracaso de la revolución como proyecto colectivo, sólo queda la recuperación simbólica y extemporánea de aquel amor como proyecto individual encarnado en la familia. (7)

Por último, la caja con el legado de la madre incluye también una foto familiar, el único registro de los cuatro. En una elección estética que hace pensar en el uso de la fotografía en *Maus* de Art Spiegelman, Semán reproduce en la novela una foto de la familia Semán y, en una operación de autoficcionalidad, incluye al pie de la foto los nombres reales de los cuatro como si fueran los nombres de guerra de Abdela y su familia. Esa nueva inversión –sintética y precisa– entre el nombre propio y el nombre de guerra desestabiliza la noción de identidad y da otro sentido a los órdenes de lo clandestino, lo privado y lo público en un tipo de formulación distinta respecto de las que analicé en otros capítulos del libro. No hay en la novela una "reflexión" al respecto ni el narrador se demora en explicar nada: la sola inclusión de la foto y su epígrafe pone la novela en otro lugar al hacer entrar la ficcionalización del yo como una huella que resignifica el conjunto. Esa mínima operación que aparece en "La Ciudad" se intensifica en "La Isla" –donde también se cita en un informe de inteligencia el nombre real de los padres– y se vincula directamente con el ejercicio de la imaginación como medio para llenar los vacíos del pasado reciente.

A diferencia de lo visto en Bruzzone, en "La Isla" el narrador no interactúa con su padre, sólo puede verlo y escucharlo como si su imagen se proyectara en una pantalla. La escena siempre es, más o menos, la misma: el narrador desde su departamento ve diluirse la pared de su casa, más allá ve una sala cuya pared también se disuelve, allí aparece su padre siempre en diálogo con Aldo Capitán. El encuentro entre el torturador y el torturado, entre el represor y el desaparecido, permite al hijo imaginar un contrapunto en el que esos dos hombres explican sus acciones y miden sus responsabilidades. Asimismo, la estadía en la isla y las visiones que allí experimenta desencadenan en el narrador una reflexión acerca de la memoria:

> Si uno es mínimamente consecuente con sus ideas y preocupaciones, lo mejor que puede hacer con el pasado es destruirlo, juntar lo que queda y tenerlo debidamente catalogado, para no olvidarlo ni tener que pensar en ello, porque los que viven, y nos importan, están acá, aquí y ahora y todavía sin llegar (75).

La única salida para escapar de un pasado que se impone sobre el presente con su carga pareciera consistir en la conversión de esos recuerdos en una suerte de archivo, en un reservorio de fragmentos –siempre a mano, siempre en suspenso–, que los mantenga a raya y permita que el sujeto se focalice en lo verdaderamente importante: el aquí y el ahora como puntos de partida hacia el porvenir. Más allá de esta postulación, la novela muestra las dificultades inherentes a ese ejercicio. Los objetos, los relatos, las visiones que se suceden exhiben los conflictos que genera ese pasado, las dificultades de sobreponerse a ese padre desaparecido, "dueño de la razón" y "dueño del tiempo", que atraviesa todos los espacios y temporalidades que la novela figura. En "La Isla", algunos de los momentos en que se formulan las críticas más explícitas a las operaciones de construcción de la memoria pública en torno de la desaparición son desplazadas hacia otras voces distintas a la del narrador. Por ejemplo, cumple un papel relevante en este sentido

Rudolf –suerte de "jefe" de la isla, especie de muñeco de poliéster y plástico que se le aparece cada tanto a Rubén– y cuyas palabras funcionan siempre por contraste con las del narrador:

> Discutir con los muertos siempre es reconfortante, no sólo porque no responden, sino porque es un camino ya conocido […]. Pero discutir con los desaparecidos es mejor aún […] porque los pobres tipos terminan por ser una elite sodomizada por sus propios vasallos, que se apropian de la memoria como arma de vejación. ¿Quién va a tener la estatura moral para decir que no eran héroes y víctimas? (76-77).

Si, como señalé en el "Capítulo 5", el fantasma del desaparecido se compone en otros textos de hijos como una figura que desconcierta e interroga, aquí esa presencia aparece aludida con otros sentidos en las palabras de Rudolf: el muerto con el que se discute no perturba, reconforta; su silencio no enuncia una pregunta persistente, más bien permite reafirmar las propias posiciones. La crítica extrema a los usos políticos de la figura del desaparecido tiene en el texto de Semán un carácter distinto al de otros relatos en tanto no está mediada, como en Perez, por ejemplo, por el humor o la ironía. No obstante, las palabras de Rudolf no aparecen solas, sino que forman parte de un entramado que presenta otras miradas sobre la cuestión. Así, *Soy un bravo piloto de la nueva China* arma un conglomerado de voces en tensión que van expresando distintas concepciones acerca de la desaparición y los usos de la memoria pública. En otro fragmento de "La Isla", el narrador recuerda haber asistido en los 90 a una marcha en contra de los indultos en la que la multitud canta "que digan dónde están / los desaparecidos" (144). El ritmo equívoco y la cadencia del canto le hace pensar al narrador en la inversión de la frase: "los desaparecidos / que digan dónde están" (144) y da lugar a un extenso reclamo:

> después de tantos años, que digan dónde están, por qué no salieron corriendo. Sin ánimo de ofender, ni de recriminarle nada a nadie, nadie les va a sacar la memoria de héroes ni de

> mártires, a esta altura de la *soirée* […]. Nosotros seguimos yendo a la plaza, ponemos el aviso en *Página*, cobramos la indemnización y los subsidios, *non calentarum*. Pero vida hay una sola, y no sólo la de ustedes. La nuestra también es una sola, así que podrían aprovechar el paso del tiempo y rendir alguna cuenta, ¿no? […]. Podrían empezar a hablar y decir dónde están, porqué se tiraron por los fiordos como cuises cuando estábamos con la mesa puesta esperándolos para comer (144).

La interrogación acerca de la desaparición se desplaza hacia los padres en una demanda acerca de la poca lucidez para entender la dimensión de la violencia en la que estaban envueltos. La cotidianeidad que se expresa en la espera ante la mesa servida muestra el verdadero centro de la pérdida que sufre el hijo. Más allá de los gestos públicos en los que encarna la memoria y –para los 90– el pedido de justicia, se recupera aquí una visión de los desaparecidos que no cuestiona la heroicidad construida, sino que los devuelve al plano de una afectividad para siempre perdida. Este recuerdo de Rubén aparece en el texto justo antes de que asista al primer diálogo entre su padre y Capitán. El diálogo va a retomar desde la puesta en abismo las palabras del narrador. En esa escena impensada, en ese encuentro entre el represor y el desaparecido, el hijo imagina respuestas. Capitán le pregunta a Abdela dónde estaba el día del golpe de Estado. Abdela le dice que en París y que decide, a pesar de todo, volver a Buenos Aires: "Perdóneme que se lo diga así, Abdela, pero si a usted no lo agarrábamos por zurdo, había que levantarlo por boludo" (155). La afirmación de Capitán en la que resuena el reclamo del hijo habilita la puesta en texto de una respuesta posible por parte del padre que restituye responsabilidades y reinserta la desaparición en el plano de lo político: "Y ahora resulta que lo que usted hubiera querido es que nosotros desapareciésemos solos" (156). En el siguiente fragmento de "La Isla", el diálogo continúa y se desplaza de la desaparición a la tortura y el perdón:

> "¿Al que cantó en la tortura y lo entregó? ¿A ese también lo perdona?"
> "A ese sobre todo. A ese lo perdono más."
> "Pero ese fue el que le arruinó la vida. Por él fue que usted terminó en El Campo."
> "Por él, no, por lo que ustedes le hicieron a él, no se olvide" (227).

En ese limbo inmaterial en el que todos convergen, el hijo imagina una escena imposible de perdón y reconciliación. La mención a la tortura –que será luego recuperada por Capitán como la única verdad que campea en toda esta historia– se liga con la arraigada idea de traición. El militante quebrado en la tortura es descripto por el represor como el traidor y puesto por el padre, en una nueva muestra de la restitución de responsabilidades, en el lugar que le corresponde aun a contrapelo de algunas representaciones persistentes sobre la militancia y la traición. Pero, como en otros momentos del texto, aparece Rudolf para operar sobre lo que el hijo imagina. Esta vez, en su intervención se hará evidente la imposibilidad de aquello que el hijo conjetura: Rudolf propone armar el "Reconciliation Tour": una excursión del horror que se inicia en Plaza de Mayo en la ronda de las Madres y hace un itinerario por algún CCD a bordo de una flotilla de Falcon que incluye como guías a "represores que hayan zafado de la justicia" (262) y a sobrevivientes. La recuperación de esta idea funciona en la novela paródicamente como una crítica explícita a la banalización del horror y a los usos políticos del pasado reciente al tiempo que establece una tensión con las zonas de "La Ciudad" y "El Campo" que se apartan por completo del tono preponderante en estos fragmentos de "La Isla".

Soy un bravo piloto de la nueva China vuelve a procedimientos estudiados en los textos de Bruzzone para dar cuenta del pasado reciente y para reconstruir la memoria, invirtiendo algunos de los lugares comunes del imaginario sobre la violencia de Estado. En este sentido, quizá lo más relevante de la novela reside tanto en que no rehúye la descripción de los CCD como en la propuesta de ponerle

voz a un represor, por primera vez, desde la mirada de un hijo. La polifonía constitutiva de la novela y la circulación de versiones contradictorias sobre la militancia, la traición, la revolución y la desaparición proponen un entramado complejo sobre el terrorismo de Estado, pero, al fin de cuentas, no hay nada en ese pasado que el hijo pueda "resolver" o siquiera aprehender más allá de la fabulación: "Es tu pasado pero no es tu historia. En el pasado no hay lugar para tu historia" (274) le dicen al narrador cuando los contornos de la isla son tan estrechos que están a punto de expulsarlo. En ese amasijo contradictorio de versiones, ir hacia adelante parece ser la única respuesta posible para el hijo: reapropiarse del tiempo –de ese tiempo hegemonizado por el Camarada Abdela– y proyectarse hacia un futuro que se abre más allá de Argentina y que se reafirma en la novela con la llegada de un nuevo Abdela, el hijo del narrador que continúa la cadena genealógica, pero desde un lugar diferente.

7.3. Desacralizar el pasado reciente: Diario de una Princesa Montonera *de Mariana Eva Perez*

¿Podrá la joven princesa montonera torcer
su destino de militonta y devenir Escritora?
Mariana Eva Perez (2012: 46).

En el "Capítulo 5" propuse un acercamiento a *Diario de una Princesa Montonera* de Mariana Eva Perez a través del análisis de los sueños y las pesadillas que se integran en su trama. Estudio aquí otras estrategias que el texto despliega para dar cuenta del pasado de los padres desaparecidos y de la búsqueda de Perez. Me detengo, en particular, en las funciones que cumple la imaginación en esa búsqueda, algo que implica también una exploración material en la propia escritura con la finalidad de encontrar palabras nuevas adecuadas para narrar la ausencia y la experiencia de la pérdida, desde la perspectiva de una hija. A través de pequeñas narraciones, fotografías, poemas, fotomontajes, diálogos siempre en tensión

entre lo público y lo privado, entre lo testimonial y lo ficcional, entre la expresión personal y la polifonía, *Diario de una Princesa Montonera* exhibe el muestrario de lugares comunes que componen la "militoncia", esa síntesis entre militar y tontear, que la "princesa militonta" va desnaturalizando en cada fragmento. (8) La ironía y el humor corrosivo que recorren las páginas del *Diario* intensifican la aguda lucidez con la que Perez piensa la dimensión emocional de ser hija de desaparecidos, el lugar que esa figura ocupa en la sociedad argentina y los usos políticos que de ella se han hecho.

"Volveré y seré ficciones" proclama paródica la princesa que lanza besitos desde la casa comprada con la indemnización que le da el Estado por ser "hiji". La princesa promete y cumple con una escritura con la que busca quedarse "vacía y limpia y nueva" (17), una escritura que presenta como un recurso que le permite enfocar la propia vida y drenar la angustia por la orfandad. En *Diario* se propone una escritura que, sin renunciar a su "carácter intimista", se constituye en escritura política que se muestra sin pudor y busca intervenir en el marco de los discursos sobre el pasado reciente apelando a la masividad de *internet* y al más tradicional formato libro. (9) Pero no sólo se altera la matriz genérica de los textos, apoyada en el pacto de lectura que supone la autoficción en tanto relato en el que la experiencia vital y su ficcionalización establecen límites porosos, Perez excluye su *Diario* del conjunto de producciones que parecen fundar la legitimidad de su palabra enunciando una "verdad" ligada con la experiencia: ese *Diario* que es *110% verdad* desintegra cualquier ilusión de verdad al anularla por exceso y sustraer el "valor" de la escritura de su filiación con lo testimonial. Como Bruzzone, como Semán, Perez rehace su experiencia, inventa un pasado, rediseña el presente y, en esos otros caminos que sus textos crean, se hace evidente la potencia de una escritura que rehúye instalarse en el conglomerado de representaciones políticamente correctas que se han privilegiado para narrar la violencia de Estado y para pensar sus trazas en el presente. En ese punto, Perez funda la dimensión desacralizadora que los fragmentos adquieren en tanto operan como revisión de la militancia de los 70, como reescritura de las prácticas discursivas de

la "militoncia" de los 90 y como relectura de la relectura que el Estado hace de aquel pasado desde el presente. La revisión de los relatos sobre la militancia y la historia reciente cobra espesor en tanto se instituye como una reformulación de los modos en los que se dice ese pasado.

Las diversas reflexiones de la Princesa Montonera en el *Diario* en torno de la lectura y de la escritura, como prácticas que deben ser problematizadas, contribuyen a la formulación de una de las zonas más significativas de su narrativa, la que se aboca a desviar sentidos, a fundar otras maneras de decir, a componer una lengua en constante resemantización. Una escritura que exhibe ostensiblemente sus procesos de construcción de sentido porque en ellos funda el núcleo que permite volver a contar la historia. Decir de otra forma lo ya dicho, imaginar para llenar los huecos de la ausencia y trazar caminos que permitan recomponer una historia quebrada por la violencia de Estado aparecen en el *Diario* como refutaciones a la tesis que sostiene la indecibilidad del horror, afirmación que no es más que un modo de sacralizar la experiencia extrema de la violencia en tanto la torna intocable, la pone en un más allá de la causalidad y, en tanto la excluye de toda lógica, la ubica en un plano vedado para la razón. Por el contrario, si algo muestra *Diario de una Princesa Montonera* es, justamente, su capacidad para erosionar representaciones ya cristalizadas en la narrativa sobre la violencia de Estado. Junto con los textos de Félix Bruzzone, el *Diario* es la ficción de hijos que se aparta de un modo más drástico de los rasgos hasta entonces privilegiados para figurar el pasado. Todo puede ser dicho. Nada ni nadie es intocable: ni los desaparecidos ni los militantes sobrevivientes ni las agrupaciones de Derechos Humanos ni las versiones estereotipadas del pasado ni los protocolos establecidos para la restitución y la reafiliación.

En ese sentido, el *Diario* comienza problematizando su lugar de enunciación: dónde instalar la propia escritura en el conglomerado de discursos sobre el pasado reciente es el primer cuestionamiento que el texto muestra: qué procedimientos permiten dotar de especificidad una escritura sin desbarrancar en "el paper o la prensa del ghetto" (88). Desde el inicio, el *Diario* se preocupa por señalar

cómo debe ser leído: en tensión entre el saber y la experiencia, entre el testimonio y la ficción, entre lo público y lo privado, el *Diario* busca un tono, una marca discursiva, un estilo reconocible, precisamente, por su diferencia. Como ha señalado Martín Kohan, el humor es el rasgo distintivo en el *Diario* (2014). Pero, se puede precisar que es un humor corrosivo, que se centra en la más descarnada autoironía y que no rehúye las contradicciones ni los vaivenes de una subjetividad que emerge y se transforma en sus sucesivos fragmentos. Una escritura que prolifera impulsada por las convulsiones de un cuerpo que llora ríos de lágrimas, que expulsa cataratas de mocos, que –sin parar– vomita Historia. Escribe la Princesa: "Tengo una imagen [...]. Escribirme una historia que pueda habitar, incluso que me guste habitar" (77). Como origen y destino de su propio texto, la Princesa busca 'escribirse' un relato que la contenga, una historia que la cifre y funcione como esa anhelada "casa hecha con palabras" (77) que confía a su analista.

La concepción de una escritura que trama y condensa la identidad aparece corroborada en el *Diario* como un modo de reconocimiento de la madre desaparecida. Mientras la imagen del padre se va componiendo a partir de las fotografías que la Princesa recibe y que le muestran un padre sucesivamente *scout*, *rocker* y joven militante con el que puede identificarse, por el contrario, la madre –siempre impecable en el retrato– sólo se vuelve asible a través de sus cartas, de esas cartas que son el bien más preciado de la Princesa porque le permiten sentir que la madre está ahí, justamente, encarnada en una escritura que la muestra mejor que cualquier fotografía (141). (10) En esa dirección, y con un valor performativo, la Princesa va escribiendo el *Diario*, residencia de su propia historia, mientras enuncia allí mismo su deseo de escribirlo. "*Diario de una Princesa Montonera*, mi casa de palabras, *110% verdad*, un dictado de la marihuana a la que le debo, ¡oh, sí, planta sagrada!, la desmemoria y la desvergüenza" (187), exclama muchas páginas después la Princesa reconociendo, paródica, su deuda con la musa que garantiza para su escritura la "desmemoria" y la "desvergüenza", términos clave que, por un lado, permiten desviar el encuadre genérico del diario y posicionarlo más allá de los relatos

testimoniales, y por otro, califican las operaciones de construcción de la memoria del *Diario* como tergiversación de las representaciones vigentes. La "desmemoria" y la "desvergüenza" ocupan en el texto de Perez el lugar de esa versión sacralizada del pasado que, por su propio carácter cristalizado, clausura todo resquicio en el que urdir sentidos en disidencia.

Releer, reescribir, descifrar, resemantizar, inventar son procedimientos sobre los que el *Diario* trabaja progresivamente para marcar los modos en que se construye una experiencia que se impone –porque los rebalsa– a los discursos solidificados, a las celebraciones estereotipadas, a los lugares comunes sobre la violencia de Estado. Uno de los modos en que el texto muestra la fosilización de ciertas prácticas consiste en la narración de los que podrían ser llamados "homenajes fallidos" en los que la Princesa se desubica y desentona. Dos fragmentos pueden ser puestos en relación para pensar este procedimiento. Uno de ellos, "Vamos a la perfo", contiene una escena de lectura pública, el otro, "Hicimos baldosas", contiene una escena de escritura también pública. En el primer caso, se narra un homenaje a Rodolfo Walsh que incluye la esperable lectura de su "Carta a la Junta", carta que la Princesa lee recalcando, con un "acento british" que la hace reír, los nombres en inglés: "digo /ci /ai /ei por CIA claramente en chiste, nadie me lo festeja, recupero la seriedad hasta el final. Ahora me río, pero anoche no me podía dormir pensando que había profanado la memoria de Walsh, nuestro mártir literario" (72). La risa que profana un ritual, que mancha un muerto sagrado, pone en primer plano, desde una perspectiva, la 'desmemoria desvergonzada' que caracteriza el *Diario*, pero, como su reverso, exhibe además una demanda que exige la ritualización y la sacralización al costo de obturar cualquier otra posibilidad de sentido. (11)

En el segundo caso, la Princesa es convocada para armar una baldosa en recuerdo de sus padres desaparecidos:

> Separo el texto en líneas, trazo los renglones. Jota me pasa las letras, las presento, aquí vivieron y fueron secuestrados, todo me parece mal, apretado o descentrado, saco las letras, vuelvo

> a empezar, aquí vivieron y fueron secuestrados. El cemento se empieza a endurecer. Se acerca una chica con la misión de ayudarme. Esperá, está desprolijo. La chica me banca un rato y después me pasa cariñosamente por encima. Tiene razón. No hay tiempo. Fordismo aplicado al trabajo de memoria (50).

En el fragmento, la narración se precipita. No hay tiempo tampoco para las digresiones, los desvíos o las pausas. El ritmo de lectura que establecen las frases cortas se impone. La referencia al cemento que fragua en tanto metáfora del recuerdo que se fija contribuye a hacer evidente la literalización de la metáfora con la que se cierra la cita: nunca, como en ese contexto, el "trabajo" de la memoria tuvo un nombre más ajustado. La producción en serie al servicio del recuerdo no puede más que visibilizar una práctica que se vuelve previsible y simplificadora y que, al hacerlo, renuncia a su potencialidad disruptiva.

Pero la tentación del lugar común es una amenaza que también acecha la escritura de la Princesa. Los fragmentos sucesivos "Villana", "Nestum" y "Por ejemplo" funcionan como una flexión que el texto hace sobre sí mismo y que permite entrever el proceso de construcción de la lengua que caracteriza el *Diario*. En "Villana", la Princesa evalúa la actitud de una "denunciante" y declara categórica que: "DENUNCIANTE 1, que le dio la teta y le ocultó su historia durante veintiún años, me parece más perversa que Videla" (45). En el fragmento siguiente, "Nestum", la Princesa –replicando en el papel la dinámica propia del *blog*, primer soporte del *Diario*– cita una crítica que un lector hace a la última frase de "Villana", crítica que dispara una indagación acerca de la manera de escribir sobre la apropiación sin sonar como un *spot* de organismo de Derechos Humanos plagado de frases pre-pensadas:

> Con los hijis [...] abrimos preguntas que quedan abiertas, quedan flotando como un paraguas mágico que de pronto nos cobija a todos, mientras que las viejas certezas eran como un alero demasiado pequeño bajo el que nos mojábamos los pies [...]. Pero ¿cómo contar que hubo una mujer que supo durante

> 21 años que Gustavo había sido robado a su mamá asesinada [...]? ¿Con qué nuevas palabras? ¿Cómo extraerme a la prosa institucional que se me hizo carne cuando escribía la propaganda que el Nene me pedía y no me dejaba firmar? ¿Podrá la joven princesa montonera torcer su destino de militonta y devenir Escritora? (46).

Como un modesto manifiesto poético, "Nestum" supone, en principio, el rechazo de los viejos modos de decir adosados a una militancia que encarna el Nene, un exdetenido-desaparecido que el texto muestra como una deslucida fotocopia del militante de los 70. La figura del Nene aparece en el *Diario* como la síntesis de una experiencia que, desde el presente de la escritura, sólo puede ser leída como pura anacronía política y lingüística:

> Dice cuadro, fierros, caño, minuto, operación, acción, control, pie telefónico, embute, buzón, perejil, jetón, nombre de guerra. Ella nunca escuchó a nadie decir semejantes cosas. Ella tiene dieciocho años [...]. [S]e dirige a ***. Anuncia que viene a colaborar. [...]
> [E]stá el Nene. [...] Él no cayó de la nada como ella. Él Volvió. Volvió el Nene, dicen todas, arrobadas. Ella ve a un señor en sus cuarenta y largos, ya con panza y canas, con bigote montonero o policial [...], entiende que tendría que caerle bien, pero no (68).

Más allá de los indicios que permiten reconstruir una referencialidad a la que el *Diario* explícitamente renuncia, interesa la construcción discursiva que dinamita el aura sagrada que el Nene tiene en tanto sobreviviente en el contexto de su trabajo en el organismo de Derechos Humanos. En el fragmento, la Princesa abandona la primera persona y se distancia de su pasada subjetividad "militonta" a través del uso de la tercera persona, distanciamiento que instaura una brecha que le permite mirar y mirarse, leer y reinterpretar, sugerir intertextualidades y parodiarlas. Entre la consigna que augura el "Perón vuelve" y la cita de Evita que

promete retornar en millones de militantes, la vuelta del Nene aparece para la Princesa como un resto insuficiente. Allí donde las "abuelas" encuentran en el retornado un reflejo de sus hijos desaparecidos, la hija adulta –pasado el encandilamiento inicial a causa del deseo de encontrar un padre a toda costa– sólo halla en el Nene a un ser derrotado y políticamente dudoso. Entonces, si el fragmento "Nestum" puede ser pensado en su vertiente crítica respecto de los modos "prefabricados" de figurar el pasado reciente, debe –como complemento– ser leído también en tanto programa estético que pauta la propia práctica de escritura. Así, "Nestum" marca la necesidad de una nueva manera de comunicar la experiencia de la pérdida desde una perspectiva que se recorte, precisamente, más allá de esos lugares comunes que se imponen. En este sentido, el tercer fragmento de la serie, "Por ejemplo", se presenta como un ensayo de la nueva propuesta de escritura que la Princesa ensaya para esquivar la gastada equiparación entre la "denunciante anónima" y Videla: "Ella es un electrodoméstico de los años 70 [...]. Se desplaza sobre cepillos [...] que borran tus huellas y dejan tu superficie deslumbrante. Ella te lava, te licúa, te exprime, te pica, te bate. [...] Ella es la Dora La Multiprocesapropiadora" (47).

De este modo, los fragmentos del *Diario* avanzan discutiendo el entramado discursivo sobre el que se construye la versión sacralizada de los 70: son cuestionados los militantes, los organismos de Derechos Humanos y las operaciones políticas que el kirchnerismo hace con "el temita". El discurrir del *Diario* materializa ese nuevo modo de decir el pasado que emerge en "Por ejemplo" y que, quizá, muestra su síntesis más transparente en la frase que la Princesa le grita al Nene en uno de los muchos sueños que el *Diario* narra: "Hola, hijo de puta, volví y soy ficciones" (24). (12)

En la misma línea, *Diario de una Princesa Montonera* trabaja sobre el proceso de fijación de la memoria que opera el kirchnerismo. El texto narra el primer encuentro de la Princesa con Néstor Kirchner y el entusiasmo que produce ese "instante sagrado en la vida de la princesa de izquierda peronista. Clímax de fe en la política, orgasmo de credulidad" (29), momento que antecede a la sensación de que el "temita" lo inunda todo:

> ¡El Show del Temita! El *reality* de todos y todas. Humor, compromiso y sensualidad de la mano de nuestra anfitriona, que no se priva de nada a la hora de luchar por la Memoria, la Verdat y la Justicia. Cada día un acontecimiento único e irrepetible [...]: audiencias orales, homenajes, muestras de sangre, proyectos de ley, atención a familiares de la tercera edad y militontismo en general. Una vida atravesada 100% por el terrorismo de Estado. ¡Viví vos también esta vuelta a 1998! Mandá TEMITA al 2020 y cumplí tu fantasía (39).

El discurso de la memoria, la "verdat" y la justicia leído como campaña de *marketing* que se lleva al absurdo y recupera cada una de las zonas que componen la "estatización de la memoria" (Da Silva Catela, 2013) puesta en marcha desde 2003, contrasta con las entradas del *Diario* que recogen la muerte de Néstor Kirchner, muerte que obliga a repensar –aunque sin condescendencia– el papel del Estado en la revisión de los crímenes de lesa humanidad. Así, la parodia deja lugar a un sinceramiento que separa la construcción discursiva y los gestos más o menos cuestionables del impacto que provoca la percepción del cierre de un ciclo en el que el Estado se hace cargo de sus crímenes. Sin renunciar a la autoironía, la Princesa relata la conmoción que le produce esa muerte:

> Mi primer pensamiento fue: vuelven los milicos [...], se frenan los juicios. Cae Cristina. Me voy del país [...]. Después pensé en los cuadros. Justo esa imagen, gastada, demagógica. Los cuadros. Hizo bajar los cuadros. Nos pidió perdón en nombre del Estado. En eso pensé. No en las leyes reparatorias redactadas con el culo y nunca revisadas, ni en el uso y abuso de las Madres, ni en el loteo clientelar de la Esma. Pensé en esos gestos simbólicos que normalmente me envenenan, porque están bien pero no alcanzan, y como no alcanzan son hipócritas [...]. Los goles secuestrados marcaron el *lowest point* de mi relación con los Kirchner. Pero ahora me panquequeo sin el menor escrúpulo (187-190).

En primer lugar, la muerte de Kirchner vitaliza las alarmas por ese pasado que parece latente entre los intersticios del presente: golpe, impunidad, exilio vuelven como amenazas que prontamente se descartan y dejan su lugar a una reflexión sobre el papel del kirchnerismo en la reconfiguración del pasado. Perez recupera la escena en la que Kirchner hace bajar los cuadros de Jorge Rafael Videla y Reynaldo Bignone del Colegio Militar –que se completa con la creación del Museo de la Memoria–, escena que constituye un hito en el imaginario militante –"Bajando un cuadro formaste miles"– y que es leído por Perez como un golpe de efecto que opera en un nivel simbólico pero que, a pesar de su artificiosidad, constituye el único momento en que el Estado asume públicamente su responsabilidad por los crímenes cometidos, por las desapariciones, por la apropiación de menores. (13) "¡Néstor! ¡Lupín! ¡Compañero! Quiero entregarme a esta marea de agua salada y que me lleve a encontrarme con mi pueblo montonero en la Plaza de Mayo" (190) proclama la Princesa subida a la ola lacrimosa de un dudoso entusiasmo militante que le permite percibir que, con la muerte de Kirchner, nace un nuevo mito de la política nacional digno de ser honrado en ese no menos mítico espacio que es la Plaza de Mayo, sitio físico y simbólico siempre en disputa.

Pero *Diario de una Princesa Montonera* no sólo se posiciona respecto de las construcciones públicas que se vinculan con la revisión del pasado, además, revela la dimensión íntima y personal de la desaparición tal como es vivida por una hija. Como en *Los topos* –texto del que *Diario* es deudor en diversos aspectos– la indagación respecto de la identidad ocupa un espacio importante en las reflexiones de Perez aunque se resuelve de un modo diferente: si en *Los topos* se apuesta a la figura de lx travesti como síntesis que permite proponer una relación en espejo entre el padre, la madre, el narrador y el supuesto hermano perdido, en *Diario de una Princesa Montonera* se apela a la fotografía del padre desaparecido para componer con ella la imagen del "padre-gemelo", a un tiempo, desconocido e idéntico, lejano y cercano, padre y hermano:

> Tenemos los mismos padres [...]. Somos como hermanos [...]. Pasan los años. Soy adolescente y encuentro una foto de Jose que nunca había visto [...]. Y en esa foto, sonriendo con la boca cerrada, estoy yo. Mi versión masculina. Mi hermano. Mi gemelo perdido. Perdido, sí. Porque ahora mi único hermano es R*, el bebé que nació en la ESMA y que Tengo Que Encontrar. Y no sé quién es mi padre [...]. Las aristas de los vidrios que forman tu imagen siempre terminan clavadas en mi carne, escribo, mártir, una joven San Pantaleón de los 90, de pelo corto como mi hermano o como mi padre, hondamente hiji antes de H.I.J.O.S. (24-26).

La puesta en primer plano de la crianza por los abuelos señala una instancia que homologa experiencias entre padre e hija y que, trastocando la lógica generacional, los pone en pie de igualdad. La imagen de ese padre detenido en el tiempo de la foto, apenas entrevisto e irreconocible en las anécdotas que cuenta la abuela, se vuelve asible sólo a través de la identificación con la narradora, identificación que repone una genealogía confusa en la que las temporalidades se chocan. Casi como en la torta que diseña el narrador de *Los topos*, en Perez, padre, hija y hermano apropiado son igualados en la imagen del padre que devuelve la foto, el rostro de la hija que muestra el espejo, la cara que se imagina para el hermano que no está: la "joven San Pantaleón de los 90" opera desde el presente del recuerdo como eslabón entre el padre desaparecido y el hermano apropiado. Como en Bruzzone, pasado y presente se enlazan en la figura de la hija que actualiza al padre desde la imagen que muestra la fotografía, que actualiza el sufrimiento del padre en las aristas que se clavan en la propia carne como un recordatorio perdurable de la ausencia.

La presencia y la evocación de las fotografías de los padres –a las que el texto vuelve una y otra vez– cumplen además otras funciones: "Las fotos que tengo no retratan ningún momento significativo. No dicen nada de lo que hacían ni de lo que les hicieron. Ya no hay que demostrar que eran hijos, padres, amigos, ¿o sí?" (97). Por un lado, se recuperan las fotos que sustraen a los

padres de sus experiencias como militantes, de los actos que ejecutaron y de los que padecieron en tanto sujetos políticos, pero, por otro lado, se pone en primer plano los usos que los organismos de Derechos Humanos hicieron de las fotos de los desaparecidos buscando reformular las representaciones sociales que circulaban y que terminan, también, por sustraerlos de su experiencia militante: el desaparecido como hijo, como padre, como amigo; el desaparecido retratado en una cotidianeidad alejada del estereotipo del "subversivo" y para todos reconocible; el desaparecido fijado en la foto legal 4x4 tomada con voluntad documental por ese mismo Estado que los hace desaparecer y que pretende borrarlos. En esa línea, tanto en Perez como en Bruzzone y Semán, se crean procedimientos para representar una experiencia de la orfandad que se construye más allá de las organizaciones de Derechos Humanos: en *Los topos* el narrador sólo acude a H.I.J.O.S. como última opción y lleno de desconfianza ante esa agrupación que elige "escrachar" cuando él preferiría usar su indemnización para comprar un Falcon y salir a asesinar represores o la Princesa Montonera que narra su experiencia casi traumática en Abuelas y cuenta cómo, en el marco del operativo "Chau mierda" tira a la basura, ante una inminente mudanza, su pañuelo de H.I.J.O.S., el pañuelo que indica una pertenencia que en cierto modo le es ajena por redundante, a ella, "hondamente hiji antes de H.I.J.O.S.".

Además de una estrategia para fundar la propia identidad y un objeto para problematizar los usos de la imagen en los primeros años de la democracia, la fotografía también funciona en *Diario de una Princesa Montonera* como un signo que condensa la dimensión temporal de la violencia. En consonancia con esa idea, el texto reproduce una foto que materializa el cruce de tiempos en un presente que hace estallar la imposibilidad del encuentro: remedando las imágenes de Lucila Quieto, la Princesa Montonera se fotografía junto a la foto ampliada de su padre. El sueño de la "foto con papá" se cumple, pero al costo de hacer aún más evidente la ausencia, de hacer ostensible el artificio que les permite coincidir en una fotografía en la que padre e hija tienen la misma edad, edad detenida en el tiempo, para el padre, por la violencia de Estado. Ese

encuentro imposible con el padre desaparecido es resuelto por Lucila Quieto en lo que Félix Bruzzone define como "el truco de atravesar el tiempo en un juego de luces" (2012a). Él mismo, como se vio, ficcionaliza la obsesión del encuentro con el padre en "2073", el último de los cuentos de *76:* allí, dentro del grano, dentro de la mazorca, dentro de la banda virtual, el hijo puede, al fin, encontrarse con el padre y ser junto a él uno de los "Decididos de Córdoba", otro truco –como el de Quieto, como el de Perez– para "atravesar el tiempo en un juego de luces", truco que en Bruzzone se forja con palabras.

En suma, los diversos procedimientos señalados en *Diario* convergen en una escritura que problematiza la experiencia "del hijismo" (125) en contraposición con otras experiencias que los relatos traman. De algún modo, resemantizar aquello que por repetición disipa su capacidad de conmover es una manera de apropiación de la pérdida que la singulariza y la vuelve asible, diferenciada, propia. Cuando la Princesa piensa la lista de palabras que un hijo no puede decir con inocencia –campo, parrilla, tabique– indica también una vacancia: no hay palabras de repuesto para decir lo que no puede ser dicho con las palabras viejas. La experiencia del "hijismo" entonces necesita palabras más allá del "ghetto", palabras más allá de la vieja militancia, palabras que digan lo que no dice la memoria del Estado, palabras, en suma, en las que resida la experiencia de la ausencia, la búsqueda de la identidad, las huellas del pasado en el presente. Palabras desacralizadoras que les sirvan para reescribir la historia e inscribirse en ella. No hay palabras de repuesto, señala la Princesa, pero ahora –agrega– "las estamos inventando" (125).

7.4. Conclusiones

En Bruzzone, Semán y Perez, el testimonio y la memoria devienen imaginación que permite decir de otro modo lo indecible. El "pacto oximorónico" que sostiene la autoficción permite en los textos analizados en este capítulo tramar el yo y ligarlo con la

invención como estrategia para rellenar los huecos que persisten en la memoria y que imposibilitan la reconstrucción del pasado reciente.

Con figuraciones afines, pero progresivamente más disruptivas, Semán, Bruzzone y Perez proponen en sus textos indagaciones sobre la identidad, el ser hijos y las discursividades que traman la memoria pública. En este sentido, los textos analizados tienen, de distintos modos, un marcado carácter desacralizador. Como señalé en el "Capítulo 1", desde los años de la dictadura, la representación acerca de los desaparecidos se construyó excluyéndolos de su militancia política. La matriz política asociada a la lucha revolucionaria fue desplazada por una construcción que hizo del desaparecido un mártir que ofrendó su vida por el bien común. La lógica de la heroicidad sacrificial puso a los militantes desaparecidos en el lugar de víctimas inocentes, chivos expiatorios arrasados por el terrorismo estatal. Como señala Giorgio Agamben, el sacrificio coloca a los muertos en el espacio de lo sagrado, en un plano que sustrae a los hombres de su espacio de pertenencia (2005). En el caso argentino, el umbral que el muerto cruza es la desaparición con la que se liga su martirio y su sacrificio. De este modo, la recuperación de los desaparecidos en su humanidad, en su especificidad, en lo político que hay en su muerte sólo es posible a través de un acto "profanatorio" que devuelva a esos hombres y mujeres a su lugar en el mundo más allá de las lecturas sacralizadas. De diversos modos, Bruzzone, Semán y Perez trabajan en sus textos sobre ese pasaje.

En primer lugar, la narrativa de Félix Bruzzone se caracteriza por presentar una escritura que se precipita, que prolifera y avanza huyendo siempre hacia otra parte. Una escritura que se encarna en una búsqueda frenética que no se detiene en la presentación de una mirada reflexiva o reconcentrada sobre el pasado, sino que, más bien, erosiona los bordes que circundan el silencio en torno de la desaparición, de la violencia de Estado, de la vida de los hijos de desaparecidos. De este modo, la narrativa de Bruzzone renuncia a establecer una relación crítica con un pasado que se reproduce en relatos obturados: por el contrario, en sus textos los sentidos que la narración muestra, los sentidos que la imaginación supone se fundan en un presente en constante transformación. Así, si alguna memoria

es finalmente posible, si alguna lectura sobre el pasado reciente emerge en sus ficciones, surge siempre de la tensión irresuelta entre lo dicho y lo no dicho, entre lo que se sabe y lo que se imagina, entre lo que se esconde y lo que lucha por salir a la superficie, entre una "realidad" opaca y los sueños-pesadillas que operan como su revés y su hermética clave. De *76* a *Campo de Mayo,* los textos de Félix Bruzzone componen un sistema preciso que –casi como en los sueños de Andrea Suárez Córica– se sostiene en el progresivo borramiento de los nexos causales que ligan las acciones presentadas: si el narrador habita una sociedad que naturaliza las consecuencias del terrorismo estatal entonces resulta superfluo detenerse en la fundamentación de una itinerancia que busca siempre su destino en otra parte.

Por su parte, Ernesto Semán propone una narración polifónica y multiespacial que le permite desplazarse entre los años 60 y el futuro para representar e imaginar la militancia y la desaparición. En una articulación estética que retoma algunos de los rasgos ya presentes en la narrativa de Bruzzone, Semán avanza en la descripción exhaustiva de una zona, en general, ausente en los textos de hijos: el CCD y las torturas a las que son sometidos los detenidos-desaparecidos. Asimismo, la escenificación de un encuentro imaginario entre el padre desaparecido y su torturador le sirve a Semán para poner en texto una reflexión crítica acerca de la heroicidad, la desaparición y las consecuencias familiares y políticas de la militancia y la represión. Operando un proceso de inversión de ciertos lugares comunes sobre el pasado reciente, Semán formula una crítica a los procesos de construcción de la memoria pública y al lugar reservado para los hijos de desaparecidos en ese entramado.

Por último, Mariana Eva Perez interviene desacralizando las representaciones del pasado reciente en tanto desafía los marcos interpretativos hegemónicos para pensar las narrativas de la violencia: ni texto que proclama una "verdad" amparada en la condición de hija de desaparecidos de su autora ni panfleto militante que se legitima en una experiencia subjetiva imposible de cuestionar ni participante de un "testimonio generacional" unívoco en busca de un lugar entre las interpretaciones del pasado. *Diario de una*

Princesa Montonera apuesta a la construcción de otro modo de decir la violencia. Palabras nuevas –ni las que elige el Estado ni las que repiten los viejos militantes ni las que imponen los medios de comunicación– para narrar la experiencia de lo que pasó, de lo que todavía les pasa a los hijos, palabras, en definitiva, capaces de tejer la identidad, de recuperar la memoria, de imaginar el pasado que persiste como un trazo indeleble en el presente.

Si representar es volver a hacer presente lo ausente, *Los topos, Soy un bravo piloto de la nueva China* y *Diario de una Princesa Montonera* hacen estallar el carácter paradojal de la representación: cómo se narra aquello que sólo puede definirse por su pura ausencia, cómo se representa aquello a lo que con saña se le quitó estatuto de presencia en el plano de lo real pero que persiste en su dimensión fantasmática, cómo se escribe entonces sobre los padres desaparecidos. En el intento de hacer visible eso que apenas puede ser dicho –pero que debe ser imaginado– los textos de Félix Bruzzone, de Ernesto Semán y de Mariana Eva Perez inauguraron una nueva zona en las ficciones que figuran la violencia de Estado.

1. 1- Félix Bruzzone nace en agosto de 1976. Su padre, Félix Roque Giménez –militante del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP)– ingresa en 1972 como conscripto en el Comando de Comunicaciones 141 de Córdoba. Durante una guardia en febrero del 73, Giménez "entrega" el Batallón a la célula del ERP denominada los "Decididos de Córdoba" (Inchauspe, 2008) que logra sustraer del Comando una importante cantidad de armamento. En 1975, Giménez pasa a la clandestinidad y es desaparecido en Córdoba en marzo del 76. Giménez es secuestrado en el CCD "La Perla" en Córdoba. Marcela Bruzzone, la madre de Félix y también militante del ERP, es desaparecida en noviembre del 1976 y llevada al CCD "El Campito" en Campo de Mayo. Félix es criado por sus abuelos maternos. Félix Giménez y Marcela Bruzzone permanecen desaparecidos. Bruzzone publica el libro de cuentos *76* (2008) y *Los topos* (2008), *Barrefondo* (2010), *Las chanchas* (2014), *Piletas* (2017), *Campo de Mayo* (2019) y *307 consejos para escribir una novela* (2023). En 2014 sale una segunda edición de *76* que suma dos nuevos cuentos a la edición original de Editorial Tamarisco. Todas las citas de *76* incluidas en este capítulo corresponden a la segunda

edición del libro. Para un relato que recupera datos biográficos sobre su vida cfr. Félix Bruzzone "Si para que los verdaderos hijos de puta vayan a la cárcel, el precio a pagar es que tipos como tu viejo queden presos, yo lo pago" (2016) en Carolina Arenes y Astrid Pikielny *Hijos de los 70.*

2. 2- Ilse Logie señala a propósito de la función de las fotografías en este cuento de Bruzzone que "los retratos de los padres no sólo han perdido su índole epifánica, sino también su potencial de sinécdoque […]. En 'Otras fotos de mamá', las fotos ya no remiten con tanta fuerza a lo colectivo, sino que han ingresado en el círculo de la búsqueda subjetiva" (2015: 86).

3. 3- Si bien Bruzzone nunca integró H.I.J.O.S, este fragmento entra en consonancia con algunas discusiones que se dieron en los primeros años respecto de su especificidad en el entramado de agrupaciones de Derechos Humanos y a las que ya referí en otros capítulos: para algunos, H.I.J.O.S. debía funcionar como una suerte de espacio de contención en el que sus integrantes pudieran compartir experiencias comunes en su condición de hijos de víctimas de la violencia de Estado. Por el contrario, otros sostenían la necesidad de dotar a la agrupación de un perfil político preciso que, de algún modo, retomara las acciones militantes que los padres habían realizado durante los 70.

4. 4- Elsa Drucaroff encuentra que los textos de Laura Alcoba y de Félix Bruzzone culminan la "mancha temática" que denomina "imaginario filicida": "*La casa de los conejos* y *Los topos* escapan del límite en el que me propuse ser exhaustiva (aparecieron en la Argentina luego de 2007), pero de algún modo coronan el desarrollo de la mancha temática porque desnudan en la recurrencia del filicidio su conexión directa con la relación de los hijos con sus padres desaparecidos, ya porque la mantuvieron, como Alcoba, ya porque la alucinan, como Bruzzone." (2011: 377). Drucaroff concluye citando a Nicolás Prividera para reafirmar con las palabras de ese otro hijo la tesis que organiza *Los prisioneros de la torre*: "estos hijos no son diferentes del resto de su generación sino apenas la hipertrofia de los traumas que atraviesan a todos" (2011: 378), lectura con la que diluye la especificidad de la narrativa de los hijos de militantes de los 70 en el entramado de la NNA replicando un gesto crítico que ya advertí en el primer capítulo a propósito de *Lo que sobra y lo que falta* (2004).

5. 5- Ernesto Semán nace en 1969. Su padre Elías Semán, abogado e historiador, fue militante comunista. En 1965 funda Vanguardia Comunista (VC), organización marxista-leninista que surge con la intención de liderar un frente popular capaz de triunfar en el proceso de "guerra popular". Semán realiza en 1963 un viaje a Cuba y otro a China en el 66. En agosto de 1978, es secuestrado junto con otros integrantes de VC y detenido en el CCD "El Vesubio" donde, según testimonios de sobrevivientes, permanece alrededor de un mes. Elías Semán continúa desaparecido.

6. 6- Cfr. *Hijos de los 70* (2016), de Carolina Arenes y Astrid Pikielny y *Escritos desobedientes* (2018) del Colectivo Historias Desobedientes para un abordaje que incluye perspectivas de hijos de represores. La ficción también ha intentado configurar la experiencia de esos otros hijos. Por ejemplo, *Papá* (2003) de Federico Jeanmaire, *Una misma noche* (2012) de Leopoldo Brizuela y *Fundido a blanco* (2013) de Manuel Soriano se detienen en esta cuestión. Para consultar estudios sobre esa parte del corpus que aquí no tomo como objeto cfr. Laura Fandiño "Capítulo IV. La serie de ¿las otras víctimas?" (2016) y Teresa Basile "Capítulo 7. Infancias violentas. Los relatos de los *otros* hijos" (2019a).

7. 7- De todos modos, esa recuperación de lo familiar siempre es compleja y contradictoria en la novela. Como señala Jordana Blejmar, "el peor destino para un hombre, parece entonces insinuar *Soy un bravo piloto de la nueva China*, no es la muerte, ni siquiera la desaparición, sino el desprecio de los propios hijos" (2013b: 176). No obstante, ese desprecio aparece mucho más marcadamente en las intervenciones de Agustín que en las del narrador que hace un esfuerzo por "entender".

8. 8- Desde otra perspectiva, Rogelio Demarchi interpreta el "militontismo" como "la anulación del sujeto por la militancia" y liga esa experiencia con la realizada por Perez en diversos organismos de Derechos Humanos, en momentos previos a la escritura de su *blog* y de su libro (2012).

9. 9- El origen de los fragmentos del *Diario* es un *blog*. El *blog* –como readecuación del género "diario" a la era digital– hace circular de manera pública un tipo de textualidad que en su inicio fue pensada como una escritura íntima y privada cuya fuente y lector se circunscribía al sujeto escribiente. El

blog modifica los rasgos de esa escritura del yo al volverla pública, social y dialógica. En este sentido, la reescritura de las entradas del *blog* para transformarlas en fragmentos del *Diario* que se fija en el papel es una nueva recursividad en el juego referencial que propone Perez. No me focalizo aquí en las operaciones de pasaje entre ambos formatos. Aquí analizo los fragmentos tal como se publican en la primera edición de *Diario de una Princesa Montonera* (en marzo de 2021 sale una reedición con dos nuevas partes, una sobre la estadía de Perez en Berlín y otra sobre el juicio RIBA). Para un estudio que indaga los procedimientos de construcción de la memoria en la era digital en los textos de Perez y Urondo Raboy cfr. la tesis de grado de Lillofee Meersseman (2017).

10. 10- Para una lectura que se ocupa de la función específica que juegan las fotografías y *collages* en *Diario de una Princesa Montonera* cfr. Karina Elizabeth Vázquez (2016).

11. 11- Como señalo en el "Capítulo 1", María Moreno encuentra que Walsh deviene en Perez "talismán" y "padre literario" y que, por lo tanto, es un legado narrativo que sí puede retomarse (364). No obstante, *Diario* también presenta, como señalo arriba, momentos en el que se recobra la figura de Walsh, incuestionable dentro de "la marquesina de la memoria pública" –para decirlo con Urondo Raboy–, para desmontar los procedimientos de sacralización del pasado reciente al componer una mirada crítica sobre ciertos "usos" con independencia de que Perez pueda reivindicar una afiliación estética con Walsh.

12. 12- El fragmento "Charla nocturna" (124) también ilustra esta cuestión: "Estamos en un patio interno en el que hay una larga mesa con algunas sillas. Somos varias chicas y el fantasma de una embarazada desaparecida. […] La embarazada acota que ojalá sus hijos, nosotros, no tengamos miedo para continuar con la lucha, o algo así, algo del orden del sacrificio y la demagogia. Ella está ahí, sólida y opaca como nosotras, sin embargo todas sabemos que es el fantasma de una desaparecida" (124).

13. 13- El 24 de marzo de 2004, día en el que se cumplen 28 años del inicio de la última dictadura, Néstor Kirchner encabeza un acto en el Colegio Militar de El Palomar. Allí, en una ceremonia que no fue espontánea sino planificada y que

levantó fuertes resistencias entre los mandos militares –tanto que incluso se presume que el cuadro de Videla que se baja es una copia ya que el original habría sido robado unos días antes–, Kirchner ordena al Jefe del Ejército, Roberto Bendini, que descuelgue las imágenes de Videla y Bignone, antiguos directores del Colegio y presidentes *de facto* durante la dictadura. Ese mismo día, Kirchner "abre" la ESMA y funda el Museo de la Memoria, acto en el que pronuncia el discurso que contiene la frase a la que Perez alude: "Como Presidente de la Nación Argentina vengo a pedir perdón del Estado nacional por la vergüenza de haber callado durante veinte años de democracia".

Capítulo 8

Reescribir el tiempo de la ausencia

Historias de aparecidas

> *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: 11).

La desaparición como centro de la experiencia vital enlaza los textos del corpus considerado aun en sus diferencias estéticas y políticas. Ser "hijo" es asumir la desaparición de los padres como una parte fundamental de la propia vida con las contradicciones y dificultades que esto supone. Es el carácter de desaparecido del padre o de la madre lo que lanza al hijo a su búsqueda por saber, por llenar los huecos de una historia personal, familiar y colectiva que por inconclusa y por desconocida no puede más que retornar sin cesar. Pero ¿qué pasa con el armazón subjetivo que el hijo, en tanto hijo, erige a través de los años cuando los restos del desaparecido, finalmente, son identificados? ¿Con qué palabras dar cuenta de esa nueva experiencia que pone en otro lugar la pérdida inscripta en la desaparición? Ese cuerpo que los relatos construyen como una elipsis que reclama todo el tiempo ser indagada, ser narrada, ser imaginada cambia su estatuto y se literaliza: el aparecido deja de ser un fantasma para ser un cuerpo al fin desocultado en su materialidad. En el conjunto de textos propuestos en esta investigación, dos se detienen en la narración de ese momento de encuentro y de inicio de un posible cierre: *Veintiocho. Sobre la*

desaparición (2015), de Eugenia Guevara y *Aparecida* (2015), de Marta Dillon. Entre los 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: 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 sólo, como es esperable, en tanto narración de la propia vida sino, sobre todo, porque surge como ejercicio de duelo, como acto que insinúa una clausura, como amoroso, pero insuficiente epitafio para esa madre sustraída y tardíamente recuperada que pone a las hijas ante un paradójico nuevo comienzo de sus biografías, esta vez, más allá de la desaparición. Escrituras entonces que repasan tramas familiares, redes afectivas, militancias, búsquedas, temporalidades. Escrituras que son duelo en potencia tanto como son narración en acto del mientras tanto de las vidas de las hijas. Escrituras que, al fin, atestiguan la necesidad imperiosa de la transformación subjetiva que la aparición de los restos maternos reclama a las hijas.

8.1. Cerrar el círculo: Veintiocho *de Eugenia Guevara*

Ella es un collage, un rompecabezas.
Ni siquiera sé cuál es la imagen que debería formar.
Eugenia Guevara (2015: 54).

Cuando Eugenia Guevara comienza a escribir su "testimonio" (16) los restos de su madre aún no han sido identificados por el Equipo Argentino de Antropología Forense: "Escribir este libro fue un proceso largo y doloroso, pero necesario para liberarme. […] [I]ba a permitirme enterrar a mi madre y vivir mi vida" (14). (1) Desde esta mirada, la escritura permite romper con una historia familiar y personal que inmoviliza y llenar 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 que le permite 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 vinculadas con la vida de la hija: "Identidad", "Peronismo", "Abuelos" se intercalan con otros fragmentos nombrados con infinitivos: "Empezar", "Hablar", "Leer", "Escribir", "Militar", "Amar", "Comprender" (187). La serie hace evidente una trayectoria en la que la escritura se constituye en un punto de llegada, pero, sobre todo, en una práctica posibilitadora de la concreción de acciones políticas, íntimas y cognitivas que impulsan la narración y limitan el peligro de estancamiento del yo que se configura en el relato al tiempo que arma el "rompecabezas" que es su madre desaparecida. Ese "rompecabezas" encuentra en la polifonía un recurso para construir sentidos: el relato principal que configura Guevara –y que vertebra y enmarca el resto de los materiales y voces– es complementado con fotografías, recortes de diarios, textos propios pertenecientes a otros géneros, reproducciones de documentos, diálogos con su padre sobreviviente, escritos de las tías y, finalmente, un testimonio redactado en cautiverio por su madre. Buscar y rearmar relatos, "escarbar para saber" (54): de ese entramado de voces y materiales, Eugenia Guevara hace surgir una imagen posible sobre la vida, la militancia, el cautiverio, la muerte y la desaparición de su madre siempre en diálogo con su propia biografía.

La identificación de los restos maternos no trastoca el trazado original del libro: "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" (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 de esa otra biografía que el texto va armando como un "collage" (16). La identificación de los huesos de la madre se completa en *Veintiocho* con una segunda parte que cierra el libro: las setenta páginas finales

reproducen el texto que Nilda Salamone escribe a máquina en 1977 durante su cautiverio. En este sentido, Eugenia Guevara establece una relación de ida y vuelta entre lectura, escritura e historia de vida que opera en distintos niveles. Los textos que Guevara lee desde la niñez –y también algunas películas– funcionan como matriz que le permite modelar la experiencia de la pérdida: "[En la adolescencia] la relación con los libros se transformó en carnal, intelectual, espiritual […]. Ellos me daban las respuestas que no encontraba […]. La literatura revelaba fragmentos o aspectos de una historia que me pertenecía" (20). (2) Como en la novela de Raquel Robles, pero esta vez en el marco de un testimonio de adultez, el repertorio de títulos conforma un corpus atravesado por la orfandad, la violencia política y la crítica social. Desde *Annie* (1976) de Thomas Meehan hasta *El largo viaje* (1963) de Jorge Semprún, las lecturas que Guevara recupera permiten trazar una cartografía de sentidos que se proyecta sobre la trama textual iluminando la biografía de la hija y religando los fragmentos de la vida reconstruida de la madre. Y esto pese a que su pulsión por la lectura aparece en algunos capítulos de *Veintiocho* como una práctica que le genera dificultades, en especial, con su padre con quien convive algunos años antes de volver con sus abuelos maternos a Córdoba al finalizar la escuela primaria. "La mujer de mi papá era una 'progre' […]. Ella tenía una biblioteca progre excelente que devoré" (36) recuerda Guevara. En esa biblioteca encuentra las tiras de *Mafalda* de Quino cuya lectura le prohíben casi de inmediato, aunque no por su contenido político sino porque la niña comienza a hablar en broma como "Guille", el hermanito de Mafalda, y a nadie le hace gracia. La evocación de este incidente restrictivo, que la narradora recupera como "uno de los episodios más traumáticos" (36) de su infancia, le permite mostrar el contexto de crianza en casa de su padre:

> Vivía episodios represivos todos los días. Las cosas que yo hacía eran: cerrar mal las canillas, olvidarse de tirar la cadena del baño, comer el queso y/o dulce de mi padre. Los castigos: no cenar, no tener postre, no ver la televisión o escribir 500 veces "debo cerrar bien las canillas" (encargo de mi madrastra) o, por

> el mismo motivo, salir al patio de noche y gritar "soy una pelotuda", diez veces con todas mis fuerzas (encargo de mi padre) (38-39).

El desajuste en la magnitud entre error y castigo determina para la narradora la calificación de su vida de niña como un devenir de episodios represivos. La elección léxica no es inocente y le permite a Guevara proyectar la violencia circundante en el ámbito de lo privado y encarnarla, principalmente, en la persona de su padre. Si algo se califica como verdaderamente "traumático" en *Veintiocho* es el mandato de revinculación con su papá una vez que él es dejado en libertad. Guevara es explícita sobre este punto: "una psicóloga que tuve notó que mi problema (o mi trauma) estaba relacionado más que con la desaparición de mi madre, con la aparición de mi padre" (40). Las dos apariciones que *Veintiocho* narra –la del detenido y la de la desaparecida– permiten desplegar los imaginarios en torno de la sobrevida y de la desaparición de los padres. Esta cuestión –que ya trabajé en capítulos precedentes en las escrituras de otros hijos– es una zona polémica en los textos de Guevara y de Dillon en tanto tensiona representaciones acerca de los padres desaparecidos y sus biografías repletas de blancos que las hijas llenan de sentidos. La presencia de los padres vivos que hablan, callan, se reposicionan o critican al desaparecido funciona como cuestionamiento de las idealizaciones e invenciones de las hijas en torno del progenitor ausente y deviene en una relación a veces incómoda entre padre e hija. En el caso de Guevara, la reaparición del padre implica la obligatoriedad de una nueva reafiliación que es, finalmente, fallida: "yo era como una hija única pero de abuelos" (32). Las consecuencias ligadas a la lectura de *Mafalda* funcionan en *Veintiocho* como disparadores que le permiten a Guevara presentar las dificultades en el intento de reconstrucción de las relaciones filiales con su padre, una situación que termina cuando manifiesta su deseo de regresar a Córdoba:

> [L]es dije que quería volver con mis abuelos. A partir de esa noche y durante diez años, mi padre dejó de hablarme. […] Mi

> abuela no quería tenerme de vuelta; por una cuestión de edad y de medios económicos. Mi padre sólo quería que me fuera. Pasaron algunas semanas, hasta que desde Córdoba, dijeron que sí, que podía volver. Mi abuelo había tomado la decisión (39-40).

La cita muestra con exactitud la dimensión traumática de la reafiliación afectiva con el padre. Si la aparición de la madre –en la materialidad de sus restos y en la de su escritura– posibilita algún tipo de clausura para la hija, por el contrario, el regreso del padre la empuja a un segundo desarraigo que deviene en un nuevo desgarramiento subjetivo que permanece irresuelto en el contexto de una trama familiar surcada por la violencia de Estado. Esa ruptura le exige a la hija refundar su "identidad en crisis" (48) y lo hace identificándose con su madre desaparecida primero y reasumiendo después su identidad en tránsito: "He dibujado un círculo y me encuentro de regreso en el punto donde comencé" (48). En este sentido, el capítulo "Identidad" (46-54) sintetiza el movimiento que Guevara narra en *Veintiocho*. Recuperando "identidad" en una doble acepción –como aquello idéntico a otra cosa y como aquello único en sí mismo–, Guevara despliega la tensión entre ambos significados a partir de tres cuestiones que trae al testimonio: su documento nacional de identidad, las fotografías de la madre y la pertenencia de ambas al mismo signo zodiacal. En primer lugar, el DNI –instrumento legal para certificar una identidad– es protagonista de una serie de peripecias en las que Guevara proyecta los avatares de la historia familiar: rescatado por la abuela del departamento destrozado tras el secuestro de la madre; sobreviviente de un lavarropas que develó las distintas tintas usadas en su confección probablemente apócrifa; afecto a desaparecer en la casa de la hija durante largos períodos; y, finalmente, tirado a la basura en el Registro Civil en un fallido y engorroso trámite de renovación, el DNI porta en su materialidad las huellas que atraviesan la identidad de Eugenia Guevara. En segundo lugar, cobra relevancia la foto de la madre en una pancarta que Guevara ve, por casualidad, en una marcha de familiares de desaparecidos en Córdoba. (3) El impacto de volver a ver ese rostro

de manera inesperada, ante todo, confirma una certeza: el parecido físico entre ambas. Esa percepción de Guevara a los veinte años deriva en un ejercicio de corroboración de similitudes con su madre más allá de lo físico: personalidad e inteligencia aparecen también como caracteres hereditarios que certifican la filiación y enlazan la identidad de ambas mujeres más allá de la desaparición. Por último, Guevara se detiene en la coincidencia de que ella y su madre hayan nacido bajo el signo de Géminis: "He ahí una explicación que se aleja de la conjetura emotiva para dar cuenta de todas las similitudes entre nosotras" (53). Guevara apela así a un saber a distancia tanto de lo emocional como de lo genético para constatar una identidad que aparece recuperada en su condición multicausal. La reflexión en torno a estos elementos le permite plantear la tensión constitutiva de su identidad entre la identificación con la madre y la formación de una identidad con rasgos propios que incluya el ser hija, pero que no se agote en la victimización.

Ese "calvario de la identidad" (49) es presentado en *Veintiocho* como un tránsito tortuoso que encarna en diversos recursos. Dos sobresalen en el conjunto textual: la "teoría Malkovich" y las variadas alusiones al círculo como síntesis del camino recorrido. Eugenia Guevara propone la "teoría Malkovich" al retomar el argumento de la película *Being John Malkovich* (1999) para pensar el hecho de ser hija de una desaparecida: "Sostenía, un poco en broma, que los desaparecidos ocupaban el cuerpo de sus hijos, como las personas comunes que ocupaban el cuerpo del actor John Malkovich […] y desde allí imponían sus personalidades, gustos y deseos" (52n). Este enfoque extremo acerca de la identificación que pone al hijo en el lugar de mero receptáculo de la subjetividad paterna –enfoque en cuya discusión me detuve en el "Capítulo 2"– es uno de los polos en torno a la identidad entre los que pivotea *Veintiocho* y con el que, finalmente, polemiza:

> [L]a sensación que fue haciéndose cada vez más fuerte, de que mi existencia era algo así como la prolongación de la suya o la suya en otro cuerpo. El imperativo de hacer todo lo que ella no pudo, pero hubiera querido, o hubiera deseado. O la sensación

> de que es necesario, para mí, pero porque ella lo reclama, a través mío, un resarcimiento total o una venganza impiadosa (52).

La mirada retrospectiva propia de la escritura autobiográfica le permite a Guevara poner en perspectiva su pasado y construir zonas de conflicto y relevancia vital. El carácter desubjetivador de la experiencia de ser hija aparece recobrado en la condición de autómata que Guevara asume para sí: reparación o venganza surgen como mandatos que la hija hace suyos hasta cierto momento de su vida. La "teoría Malkovich" se reafirma en el texto con la figura del círculo que traza, una y otra vez, una trayectoria de la que no se puede escapar componiendo así una repetición ritualizada y estéril que encierra a la hija en su centro y la anula. Entonces la clave para Guevara es cerrar el círculo, pero quedándose fuera de él al recobrar una identidad propia que deslinde su subjetividad de la de su madre desaparecida:

> He tenido malas épocas. Emocionales épocas. Violentas épocas. Pero, en general, y a pesar de todo, *viviendo*, me ha ido bien. Aunque he tenido maneras huidizas de vivir. He sido fuerte, aunque he sido débil. Como ella. He tenido miedo y he sido valiente. Como ella. […] Estoy cansada. De las repeticiones. He llegado a un punto donde pretendo cerrar el círculo. Quiero la línea. Aunque nada de esto sea lineal. Quiero reírme (105-106, énfasis en el original).

Sin renegar de la filiación, sin olvidar la historia familiar, recuperando lo que en su vida hay de la de su madre, Eugenia Guevara se autoafirma al quebrar la sucesión de repeticiones serializadas. El momento clave que posibilita esa transformación es para Guevara el día en que cumple veintiocho años. Como analicé en el "Capítulo 5" al estudiar *Restos de restos* de Nicolás Prividera, para el hijo, llegar a la edad que el padre o la madre tenían al ser desaparecidos funciona como un momento disruptivo que lo

transforma todo. También para Guevara llegar a esa edad es un punto de quiebre en su biografía que obliga a un reacomodamiento:

> Pero las cosas han cambiado. Durante muchos años pensé que éramos dos en una pero desde que pasaron los 28, no he vuelto a sentirlo. Me parece que se ha ido, y recuerdo, cómo olvidarlo, que mi madre se fue a los 28, como mi otra yo que me ha dejado sola (53).

El fragmento resalta la relevancia del "veintiocho" como aglutinador de los sentidos que se juegan en el relato y que se vinculan con la doble articulación en que Guevara entiende la identidad, relevancia que se replica en el plano formal en la organización en veintiocho capítulos que Guevara piensa como criterio formal para ordenar su relato. Entonces cumplir veintiocho es, de algún modo, renacer a una vida en la que su identificación con la madre deja lugar a su propia identidad, única y específica. Este resurgir que tiene mucho de simbólico se complementa en el texto con la narración de otro episodio que le ocurre también a los veintiocho: casi muere en su propia casa en un incendio provocado por una olla con aceite: "Vivo rodeada de marcas que dejó el fuego. En los bordes de la mesa, la heladera, el espejo, la biblioteca. Los bordes. Ahora también suelo tener marcas en las manos" (105). Esa experiencia de cercanía con la muerte –que deja por todos lados huellas visibles y duraderas– funciona como una referencia más en la red que Guevara va tramando en torno de la edad y hace pensar en otro renacer, esta vez más tangible en tanto surge de la amenaza de su propia muerte física. Por último, la autora recupera un elemento más que suma densidad a su cumpleaños veintiocho y que esta vez se liga con lo colectivo: ese mismo día asume la presidencia de la nación Néstor Kirchner. Esta circunstancia le permite traer al relato referencias ligadas tanto con las medidas vinculadas con los derechos humanos impulsadas en esos años por el kirchnerismo como con el peronismo en general como partido al que pertenece gran parte de su familia. "Nada cambió para mí sustancialmente desde entonces" (82) señala Guevara respecto de la llegada al poder

de Kirchner, aunque reconoce el valor de muchas de sus iniciativas que se continúan durante las presidencias de Cristina Fernández: "tiendo a pensar que nunca diré que soy peronista, pero sí diré que de todo lo que he visto, estos últimos años son los que más me han gustado" (82). Si algo deja en claro *Veintiocho* es la voluntad de Guevara de no instalarse en la comodidad de los legados. Todo el libro es la narración de sus esfuerzos por salir del estatismo de las versiones conocidas de la historia, por romper con las repeticiones que terminan por cristalizar el recuerdo de su madre y de su propia experiencia como hija. En esa línea crítica se incluye también el Justicialismo al que le dedica uno de los capítulos del libro. "Peronismo" (80-83) recorre las posiciones familiares respecto de Perón y sus gobiernos y lo hace planteando la tensión entre sus aspectos positivos y negativos. Si las medidas sociales implementadas durante el peronismo aparecen recuperadas por Guevara como las facilitadoras del progreso social y familiar, hay "otras anécdotas" (80) que no son tan fácilmente integrables en una versión idílica y desproblematizadora del peronismo:

> El regreso al país del general Perón y el episodio de Ezeiza […]. Estaban estos temas irresueltos de la derecha y la izquierda, la senilidad, Isabel y López Rega; Franco, Mussolini, Hitler y los pasaportes para los criminales de la Segunda Guerra. El peronismo es contradicción. Y no puedo comprenderlo (80-81).

El peronismo, eso discordante e incomprensible, sólo puede ser reivindicado por Guevara poniéndolo más allá del raciocinio y de la voluntad: "mientras envejezco hay un gen peronista que puja por salir" (81). Así, el "cromosoma peronista" (81) se impone como razón de su acercamiento al justicialismo frente a la hipótesis "romántica" (81) y emocional que en su juventud primaba para medir su "atracción por el peronismo" (81). Si hacia sus treinta años Guevara se considera anarquista y sistemáticamente se niega a votar, hacia sus cuarenta la situación ha cambiado: lo hereditario aparece entonces como una fuerza irrefrenable que atraviesa la ideología y que paulatinamente va transformando a Guevara quien,

además, tiene un parentesco lejano por vía paterna con el "Che", que vuelve todo más complejo. Así, la tensión peronismo/izquierda se recupera en *Veintiocho* como un eje de discusión que le permite a Guevara, otra vez, comparar su vida con la de su madre:

> Suelo preguntarme cuál era la verdadera relación de mi madre con el peronismo. Ella sólo dice que el episodio en que mi abuelo es detenido por su filiación fue determinante para su militancia. […] Su origen estaba en las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR), más cerca del Che Guevara que de Perón (81).

De algún modo, la militancia deviene genealogía afectiva que va del abuelo a la hija y de ambos a la nieta: el capítulo se cierra con reproducciones facsimilares de la Libreta Peronista de afiliación de su abuelo Arcángel Salamone. La cita al testimonio de la madre compone una intertextualidad que permite mostrar el proceso reflexivo realizado sobre la palabra materna. Un proceso que se replica en la puesta en tensión en el relato de sus propias ideas y sentires, una reformulación inclusiva del proceso de reescritura de *Veintiocho* al que Guevara alude en diversos momentos del testimonio. Si, como señalé, la lectura funciona en la niñez como una práctica proveedora de un marco en el cual encuadrar la propia experiencia –y a veces como disparador para narrar el conflicto intrafamiliar–, la escritura como objeto de reflexión también es construida en el relato con características parecidas. Leer y escribir son en *Veintiocho* estrategias que permiten ubicar su biografía en una matriz explicativa y ordenadora en tanto son prácticas que liga también con la historia familiar.

Dentro de *Veintiocho*, son múltiples las menciones a los textos escritos por la misma Guevara. La escena de escritura más antigua que recupera es, precisamente, aquella vinculada con los castigos impuestos durante el breve período en que vive con el padre y su esposa: "escribir 500 veces 'debo cerrar bien las canillas' (encargo de mi madrastra)" (39). La escritura cumple en *Veintiocho* diversas funciones: es ejercicio disciplinario, es catarsis, es cura, es

revelación, es tradición familiar, es testimonio, es herramienta laboral y de sustento. Entre los diversos fragmentos en los que se analizan esas funciones atribuidas a la escritura, quiero detenerme específicamente en el capítulo "La Cura" (100-103) por su relevancia respecto de la condición "de hija de desaparecidos" de la escritora. Guevara inicia el capítulo haciéndose algunas preguntas:

> Para mi madre y mi tía "escribir" era una salida. Ambas lo hacen hasta el final.
> ¿Escribir cura?
> ¿Es posible superar el pasado, ver el presente, pensar el futuro, a través de la escritura?
> ¿La catarsis es un camino posible?
> La idea de la condición de "hijo" como enfermedad estuvo desde el principio […]. Esa certeza de ser un lisiado de la vida se asentó durante mi niñez (100).

El distanciamiento implícito en las comillas con las que se señala la práctica de escritura de la madre y de la tía funciona como un señalamiento de las condiciones materiales en las que ellas producen sus textos: en cautiverio y en la clandestinidad. En esas situaciones, escribir es un modo de evasión ante la realidad circundante, es la ilusión de quebrar el aislamiento y la posibilidad de reponer –bajo la forma del destinatario imaginado– un entorno afectivo que ya no está. Pero, en cambio, ¿qué sentidos puede tener la escritura para la hija? El potencial sanador atribuido a la escritura presupondría una enfermedad que porta quien escribe. El cuestionamiento de ese supuesto a partir de las interrogaciones le sirve a Guevara para desplegar una reflexión centrada en la patologización de la que son objeto los hijos de desaparecidos. Así, las preguntas sobre la escritura se responden no con una indagación acerca del acto de escribir sino, por el contrario, con la puesta en texto de las experiencias y sentimientos que la hija atraviesa a lo largo de su vida en sus intentos por "sanar". "La Cura" es para Guevara, ante todo, salirse del lugar de víctima:

> La enfermedad estipulaba que el hijo de desaparecidos es incapaz de amar, es egoísta y caprichoso, inestable, prisionero de su condición. Teme. Al abandono, al desamor, a la muerte quizás, a la adultez o a superar la edad de muerte de sus padres. Yo no estaba exenta de la peste. […] La locura es la amenaza. ¿Pero, es locura? En el año 2001 sentí que enloquecía […]. Fue entonces que escuchar *The Cure* se convirtió en un antídoto (100-101). (4)

La enumeración de la sintomatología de la "peste" le permite a Guevara hacer una descripción global del ser hijo: enfermedad, inmovilidad, carencias afectivas, males que asedian al hijo y lo fijan en un trauma que sería incapaz de resolver. Ante ese muestrario de lugares comunes, Eugenia Guevara trae al relato su "antídoto" personal que se escapa del *vademécum* de lo previsible: la referencia a *The Cure* da una vuelta de tuerca a la noción de enfermedad y funciona con un matiz paródico respecto de otras experiencias de cura que el relato recupera en una enumeración caótica en la cual, por ejemplo, conviven la psiquiatría y la cafeomancia:

> Desde la psicología, el psicoanálisis y la psiquiatría, el *coaching* ontológico, las cartas astrales; horóscopos occidentales, chinos, celtas, mayas; los naipes, las señales del más allá, el tarot *online,* la borra de café, los cuencos tibetanos, los gongs, la homeopatía, la medicina china y el gran yoga, en todas sus versiones (101).

Estos recursos –que Guevara califica como "más convencionales" (101) en comparación con la música– son puestos en pie de igualdad respecto de su eficacia: ciencia y adivinación, saberes legitimados y bastardos, sabidurías ancestrales y tecnologías del presente son herramientas que la hija prueba para intentar salirse del monótono círculo de la revictimización y de la amenaza latente de la locura. Si la enumeración deja entrever la manera en que Eugenia Guevara piensa la tríada

psicología/psicoanálisis/psiquiatría a partir de su contigüidad con el resto de los elementos de la serie, esa valoración se torna explícita en el cierre del capítulo que concluye con la narración de dos experiencias que Guevara califica como traumáticas. La primera es un "seminario intensivo de *coaching* ontológico" (101) que la exmadrastra le regala para que avance en su proceso de curación: "se me hizo evidente el lavado de cerebro, el capitalismo, la autoayuda, el espanto" (102). La segunda es una entrevista que le hace una psicóloga como parte de una investigación sobre los hijos de desaparecidos:

> Una vez me llamaron unas psicólogas que tenían financiamiento externo y estaban haciendo una investigación sobre nuestros "traumas", los de los hijos. Me senté en una silla, frente a la mujer que anotó *todo* lo que dije. […] Preguntó cómo dormía, sobre mis problemas afectivos, sobre aquellas cosas que habían hecho de mí la "enferma" que ella y sus compañeros veían en mi condición de hija. Se sorprendió de que no hubiera sido medicada, que hubiera podido salir adelante, que tuviera trabajo, que tuviera una vida, supongo (103, énfasis en el original).

Aquí también el uso de las comillas marca un distanciamiento enunciativo respecto de las categorías de análisis de las que parte la psicóloga antes de iniciar su evaluación: el trauma y la enfermedad operan como prejuicios en la mirada clínica de la investigadora que se encuentra en la entrevista con un sujeto de análisis que no se adecúa a lo que la teoría establece como el "deber ser" del hijo de desaparecidos. Como gran parte de las autoras y los autores del corpus, Guevara, de algún modo, reivindica el ser hija, pero lo hace saliéndose del lugar de víctima. Esa elección se vuelve evidente en la continuación del relato de la entrevista cuando Guevara –retomando la participación en el estudio de otra hija de desaparecidos– evalúa la voluntad del equipo de investigadores de publicar los testimonios de los hijos de manera anónima:

> Florencia le dijo que el nombre […] era lo más importante de aquello que la dictadura había querido borrar. […] Tenía razón. Todo el esfuerzo para vencer a la locura que habíamos hecho, toda la vida, para terminar siendo lo que los represores habían querido que fuéramos, seres sin nombre, sin identidad, gracias a la labor de un grupo de investigadores financiados por un organismo internacional con miles de dólares (103).

Para Guevara, el borramiento del nombre propio funciona en el estudio como un modo de anulación de la identidad personal y como un rasgo que, desde el discurso médico y científico, prolonga y profundiza el lugar que la dictadura pensó para los hijos de los militantes desaparecidos. Muchas de las cuestiones que abordé en el "Capítulo 4" en relación con los relatos de nietas restituidas resuenan en las palabras de Guevara. La afirmación "[t]odo el esfuerzo para vencer a la locura" es la síntesis de lo que *Veintiocho* narra: el arduo y extenso trabajo de Guevara por entender las circunstancias de su vida como recurso para correrse del lugar de víctima pasiva y estática. Ante esa voluntad de las hijas, la psicóloga que representa el saber científico en lugar de proponer una intervención "sanadora" queda ubicada en el lugar de una mercenaria incapaz, incluso, de jerarquizar en su registro escrito de la entrevista aquello que la hija le cuenta. En este capítulo centrado en la reflexión acerca del acto de escribir, la escritura de la psicóloga –que apunta *todo*– contrasta con la escritura que propone Guevara, una escritura reflexiva que indaga, que cuestiona, que reconstruye, que no teme mostrar las huellas de la violencia, pero que, ante todo, no se regodea en la queja ni en la autojustificación.

Al volver a las preguntas con las que se abre el capítulo "La Cura" podemos desplegar el abanico de funciones que se le asignan a la escritura y que Guevara retoma en otros capítulos del libro. Voy a detenerme en uno de esos ejemplos incluido en el fragmento "Militar" (86-89) en el que Guevara narra su participación durante 1999 en la filial cordobesa de la red H.I.J.O.S. y la creación en el 2000 de "Hijarte": "red cuyo objetivo era el testimonio y la expresión individual a través del arte" (87n). Guevara explica uno de los

proyectos del colectivo: la creación de una historieta de superhéroes titulada "Hijos de Desaparecidos":

> [Los hijos] tenían el poder de viajar al pasado para salvar a sus padres en los momentos clave. Son tres chicos veinteañeros. El poder que tienen es heredado y se relaciona con la (probable) forma de muerte de sus padres (picana eléctrica, ahogados en el mar por un vuelo de la muerte, quemados). La historia comienza en sus infancias en 1981 y salta al hoy, cuando descubren el túnel que los reúne y los lleva hacia el pasado (87).

El argumento de la historieta hace pensar en las operaciones de ficcionalización que Félix Bruzzone propone en su cuento "2073" y en su novela *Los topos* tal como las analicé en el "Capítulo 7" con la diferencia de que aquí los superhéroes no son los padres sino los hijos. Además, si en Bruzzone el movimiento de fuga es siempre hacia el futuro, en el caso de la historieta de la que habla Guevara se juega, en cambio, con la fantasía de volver el tiempo atrás para intervenir en el pasado y modificar el presente. Ya no es sólo la narración del encuentro ansiado con la madre o el padre desaparecidos sino la figuración de un encuentro en el que la hija localiza a la madre y la salva salvándose, por extensión, a sí misma de ser "hija". "Militancia" se cierra con la reproducción del guion literario del proyecto redactado por Guevara (88-89) como una muestra de la escritura entendida como ejercicio catártico que permite liberar los recuerdos, los miedos, los fantasmas que perturban. (5) "¿Es posible superar el pasado, ver el presente, pensar el futuro, a través de la escritura?" (100) pregunta Guevara al inicio del capítulo "La Cura" y –aunque nunca de un modo lineal– *Veintiocho* parece responder que sí es posible para la hija tramar una escritura que sane, ilumine y se vuelva productiva para poner en texto en toda su complejidad la propia biografía y para rearmar, de paso, ese *collage* que es la historia de su madre.

En serie con lo que vengo analizando, quizás el eje de mayor relevancia en torno de la relación escritura/lectura que plantea

Veintiocho sea el hallazgo del testimonio materno escrito por Nilda Salamone durante algún momento de su cautiverio. (6) Cuando Guevara se entera de que su madre había dejado escrito su testimonio, el círculo entre lectura, escritura y construcción biográfica, de algún modo, se cierra y se autonomiza. En este sentido, *Veintiocho* es un texto dual no sólo porque recupera las biografías de esas dos "Eugenias" que existen antes y después de cumplir veintiocho. El texto también es dual en tanto contiene dos escrituras: la de la hija y la de la madre, escrituras que al converger habilitan su lectura en diálogo y se resignifican. Todo el relato de Eugenia Guevara está surcado por esta relación determinante para entender los sentidos que trama. Leer y escribir, no obstante, son para ella prácticas dolorosas: atravesar el proceso de poner en palabras su historia y atravesar el proceso de leer las palabras de la madre aparecen en el relato como actividades tan desgarradoras como necesarias: la palabra de Guevara que narra su vida como hija de una desaparecida y la palabra de Salamone que narra su vida hasta la desaparición establecen –por oposición y como complemento– una tensión perturbadora que funda 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 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 creer disparates rozando lo místico o lo divino sobre la unión que existe entre nosotras, resultó imprescindible su propia visión" (16). El escrito 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 escritura. 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" (111). Desde otra perspectiva, esa palabra de la madre la ayudará además a completar los huecos de una historia que en su casa estaba parcialmente silenciada y le permitirá reponer una afectividad borrada en el núcleo familiar: "no la recordábamos ni la queríamos" (17). En el relato de vida escrito por su madre, Guevara encontrará pequeños episodios, incomodidades ante algunas circunstancias, modos de hacer y de ser en los que se reconocerá y que le permitirán poner su propia vida en serie con la de la madre construyendo allí un espacio de encuentro más allá de la desaparición. Si como señalé respecto de Mariana Eva Perez es a través de la lectura de las cartas de la madre que puede dotarla de espesor, darle cuerpo, sentir que se acerca de algún modo a conocerla, en el texto de Guevara la escritura materna funciona de un modo parecido. (7) En *Veintiocho,* el testimonio materno no es reproducido para desmenuzarlo en sus contradicciones, tampoco como un punto de partida para hacer una crítica de los 70 ni como pie –a la manera de la ficcionalización que propone Ernesto Semán– para trazar un mapa complejo de la militancia, la represión y la tortura. En *Veintiocho,* el testimonio materno habla por sí mismo, no necesita ser "editado" ni mediado por la voz de la hija: la palabra de la madre dice la militancia, el cautiverio, la tortura, las contradicciones de la derrota y lo dice aun en la ausencia de una "verdad del relato" causada por las condiciones de producción del testimonio. (8) No obstante, Guevara dialoga con el testimonio materno a través de dos procedimientos: por un lado, recuperando en los capítulos de su testimonio cuestiones incluidas por la madre en su relato y, por otro, agregando algunas notas al pie en el testimonio de Nilda Salamone. Quiero hacer foco en ese último recurso. El testimonio materno tiene veintitrés notas al pie: cinco de ellas corresponden al original y fueron redactadas por Salamone, el resto, por Guevara. En once de las notas agregadas, Guevara repone información contextual o aclaratoria que facilita la comprensión del testimonio mientras que en las siete notas restantes establece una lectura en paralelo entre su vida y la de su mamá. Así, esas notas funcionan como un ejercicio de constatación de similitudes y divergencias entre la vida narrada por la madre y la vida vivida por

la hija: "Aun así nunca pude aprender a nadar" (117) señala Salamone en su relato y Guevara afirma en la nota al pie: "Yo tampoco he podido aprender a nadar" (117n). Entre esas notas que se detienen en cuestiones tales como la menstruación, el primer beso, el cumpleaños de 15 o la elección de la carrera universitaria, hay una que interesa especialmente porque se centra en la escritura. Señala Nilda Salamone: "[en la adolescencia] comencé a escribir un diario y poesías, que expresaban diferentes estados de ánimo" (126). Guevara señala en nota al pie:

> A los 14 tuve mi primer cuaderno, mezcla de diario personal, archivo y experimentos artísticos. Cuando ese se terminó, empecé otro. Son casi cinco cuadernos que registran el día a día de una adolescencia donde lo más importante es lo que sucede en una realidad suprasensible. En una imaginación, a la que dejaba volar. En mis pensamientos sobre las cosas y no en mi contacto con las cosas (126n).

Si ya en el capítulo "La Cura" Guevara traza una línea de continuidad entre ella, su madre y su tía en vinculación con el ejercicio de la escritura, en esta nota reafirma esa filiación que toma cuerpo en la referencia al diario íntimo como registro de la cotidianeidad de un sujeto que vive y relata ese transcurrir. La adolescencia aparece entonces como el momento en que Guevara –como su madre– se acerca a la escritura concebida como una herramienta que le permite dar forma a sensaciones, pensamientos, imaginaciones. También en la adolescencia la lectura se transforma para ella en un pasatiempo que le sirve para llenar de palabras el silencio intrafamiliar: "la lectura […], mi anestesia, mi bálsamo" (19). Otra vez, lectura y escritura se complementan en *Veintiocho* en un intrincado juego de flexiones y recursividades: la hija escribe la lectura que hace de la escritura de su madre en la que ésta alude a su escritura previa, alusión que, al mismo tiempo, evoca en la hija el recuerdo de su propia escritura adolescente.

Veintiocho pareciera ser la confirmación de que es posible "superar el pasado" (100) a través de la escritura. El hecho de que el

hallazgo de los restos maternos acontezca en mitad del proceso de escritura del libro es calificado por Guevara como un milagro, como un regalo inesperado que, sin embargo, no modifica la planificación original diseñada para su relato. Para Eugenia Guevara, el cierre para su historia, la herramienta que le permite clausurar el círculo de repeticiones y, de algún modo, salirse del lugar de víctima es la escritura de su testimonio. El acto de escribir tiene así en *Veintiocho* de Eugenia Guevara un carácter performativo.

8.2. Una urna de palabras para mamá: Aparecida *de Marta Dillon*

> *Huiría de esta hoja en blanco para no desmerecer la mirada que me devolvieron las cuencas vacías de sus ojos.*
> Marta Dillon (2015: 199).

La figura del engarce recorre *Aparecida* de Marta Dillon y alude al proceso de sutura subjetiva que realiza la hija durante el tiempo que media entre la noticia de la identificación de los restos maternos y su entierro casi un año más tarde. Ese lapso temporal –que la autora localiza al nombrarlo reiteradamente como un "limbo"– es también el momento en el que inicia el proceso de escritura de su libro como un intento por conjurar el estatismo: "El tiempo estaba enloquecido, mi ánimo no tenía devenir, estaba anclado entre lo que había pasado y lo que todavía no" (153). Engarzar también en el sentido de una acción que le permite a Dillon religar en la materialidad de su relato los fragmentos de otras voces, los jirones de recuerdos, las muchas experiencias de búsqueda, en un ejercicio de escritura que, ante todo, exhibe el esfuerzo por volver a "darle forma humana" (136) a su madre a través de oleadas de palabras que van y vuelven por tiempos, por espacios, por sujetos recubriendo así, de a poco, los escasos y desarticulados huesos recobrados de Marta Taboada. (9) La "aparición" para Dillon no es el "milagro" que experimenta Guevara, más bien se asemeja a la

desconcertante percepción en sí misma de una subjetividad en suspenso fijada en un entrelugar del que saldrá escribiendo.

Aparecida alterna doce fragmentos extensos, sin numeración ni títulos, con otros tantos textos muy breves –que nunca se extienden más de una carilla– y que funcionan casi como separadores. Los doce fragmentos principales establecen una continuidad temporal global que va desde el primero, en el que se narra la recepción de la noticia de la identificación de los restos, hasta el último que se cierra en el instante posterior a la ceremonia de entierro. Pero la temporalidad lineal que recorre el "limbo" de ese año al ser hendida por una multiplicidad de recuerdos, preguntas, testimonios que se suceden a través de la puesta en texto de una lógica asociativa que replica en el orden discursivo la opción por el engarce, enmarca otras temporalidades. Si algo deja en claro *Aparecida* es que la identificación de los restos no detiene la búsqueda: entre la noticia y el entierro sobreviene el relato. Escribir es para Dillon una práctica que le permite "metabolizar" (24, 38) el hallazgo de los restos: *Aparecida* es la urna que custodia la experiencia de la hija. Si en Guevara la escritura es anterior al encuentro de los restos de su madre y pretende funcionar como un cierre simbólico para su biografía como hija, en cambio, en Marta Dillon es una consecuencia de la identificación de los restos. Así relata el momento en que se sienta a escribir un último recordatorio para su madre:

> 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 (94). (10)

Esa intención que la guía en la escritura del texto periodístico se proyecta e impregna todo *Aparecida*. Dillon diluye la amenaza de la tristeza solemne que se cierne sobre ella con una escritura poéticamente luminosa que se sumerge alternativamente en la

tristeza, en la militancia, en el amor, 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 de la experiencia que imponen los protocolos de la muerte y de los ritos que la bordean. Si en *Veintiocho* la narración del encuentro de los restos de la madre ocupa apenas unas páginas, en *Aparecida* casi no hay página en la que no se aluda, de un modo u otro, a la materialidad de esos huesos que lo ocupan todo. Dillon escribe y reescribe ese hallazgo, evalúa su impacto sobre los hijos y 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" (36). Si en el texto de Guevara el escrito de la madre permite darle forma a ese "rompecabezas" (54) que la narradora quiere armar para fijar una versión posible de su madre, en *Aparecida,* en cambio, se erosionan las versiones, los recuerdos, las representaciones sobre esa madre que no encuentra su forma exacta en la trama del relato. El texto de Dillon narra la travesía que va del recuerdo alucinado sobre la madre compuesto a partir de la retórica de la fantasmagoría, hasta llegar a la concreta materialidad de esos huesos que, equívocamente, convierten a la desaparecida en "aparecida", ya no fantasma o sombra sino resto recobrado que, aun a destiempo, permite hacer un cierre. *Aparecida* es así 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" (191).

Las diversas menciones a los huesos que página tras página se suceden en *Aparecida* le permiten a Dillon ir desplegando una red de problemáticas en las que quiero detenerme en tanto constituyen el armazón de sentido del relato en el que se anudan las biografías de la hija y de la madre; las relaciones intrafamiliares y entre pares; el pasado y el presente; el recuerdo y la imaginación; la certeza y la duda; el ser hija de una desaparecida y el empezar a dejar de serlo.

En primer lugar, el Equipo Argentino de Antropología Forense gravita en todo el texto como fuente de información, espacio de contención y archivo. Su relevancia es evidente en el proceso de

identificación de los restos, pero además, Dillon da cuenta en su relato de las múltiples funciones que cumple el EAAF como apoyo para los hijos y familiares de desaparecidos. En este sentido, la búsqueda de Dillon es narrada –al igual que en otros textos que ya he analizado–, como un ejercicio detectivesco en el que la hija examina pistas, recorre territorios y reúne microrrelatos en el intento de recomponer la verdad de los hechos fácticos buceando entre esos fragmentos dispersos. En ese marco, el EAAF es un interlocutor omnipresente:

> [E]l número de Antropólogos […] lo había hecho sonar a lo largo de los últimos veinte años con esa regularidad arbitraria del impulso de buscar a un desaparecido. […] Cada detalle brilla como una gema pero su luz se apaga de inmediato. Es la confirmación de todo lo que no se sabe, de todo lo que se ha ido. Cada vez que el resplandor me iluminaba, yo había llamado a Antropólogos; acercaba un dato que se podía completar con otros, buscaba una confirmación, ajustaba una línea del relato (16).

El brillo, la luz, el resplandor como metáforas de un saber que irrumpe iluminando la oscuridad en la que está la hija componen un campo semántico que asoma con frecuencia en *Aparecida* y que se completa con las constantes apelaciones al refulgir de ciertas gemas como en un gesto de la escritura que anticipa y prepara el terreno para la narración, casi al final del texto, de la escena de trabajo colectivo de armado y adorno de la urna mortuoria en la que finalmente descansarán los restos de Marta Taboada. Entonces, el EAAF es el receptor de las nuevas pistas y custodio de esos datos; es el archivo que las contiene junto con los huesos y que puede servir como herramienta de verificación y de rearmado de los relatos; es un conjunto de profesionales que con su trabajo hacen posible que la hija siga adelante aun precariamente. De algún modo, en su dinámica de "asignación de tareas" para la hija –buscar fotos de la madre (26), colectar muestras de sangre de parientes cercanos (108), escribir anécdotas recordadas (39)–, el EAAF funciona como

un agente activo que dinamiza la búsqueda siempre en diálogo directo con los familiares. Ese número telefónico que Dillon marca durante veinte años es el mismo desde el que recibe el llamado que –luego de varias dilaciones, llamadas truncas, idas y vueltas– le anuncia la identificación de los restos de la madre. En la narración de ese episodio se centra el primero de los fragmentos extensos de *Aparecida*, fragmento cuyo tono va a marcar el ritmo de todo el relato.

Cuando recibe la noticia de la identificación, Marta Dillon se encuentra en Irún, pueblo de Euskadi ubicado en la frontera con Francia. (11) Esa espacialidad fronteriza se corresponde con la fisura que produce la noticia en la subjetividad de la hija: "Estábamos en el borde […], y me sentí cómoda, algo de afuera por fin hablaba de mí" (37) señala Dillon un poco más adelante poniéndole palabras a ese límite, a ese hiato, que va a exigirle una acción de pasaje, un tránsito. El reconocimiento del número telefónico del EAAF dispara la rememoración y hace ingresar al relato esas otras temporalidades que emergen en el recuerdo y a las que se van asociando, pieza a pieza, retazos de la vida antes y después de la desaparición. En los siguientes apartados de *Aparecida*, Dillon narra sucesivas visitas al EAAF luego de la identificación de los restos, que sistemáticamente se niega a ver. En una de esas visitas en la que acompaña a su hija y a uno de sus hermanos, Dillon pide revisar la ropa recuperada con los huesos de la madre y otros fusilados en febrero de 1977. La pregunta "¿Se puede ver la ropa?" (110) que Dillon formula a la antropóloga del EAAF es seguida por una serie de recuerdos asociados con la ropa materna que traen al texto otros contextos y otros momentos de las vidas de la madre y de la hija mientras se posterga la narración de la escena conmovedora que está a punto de suceder en la oficina del EAAF y que va a ser relatada recién siete páginas más adelante:

> No sé qué hubiera hecho si esa boca abierta de una bolsa hubiera escupido una de las túnicas de mi vieja, […] cualquier cosa que identificara rápido, la corporizara ahí como un fantasma que por mucho que se haya querido sigue dando

> miedo, alentando el deseo confuso de querer y no querer como en la mesa del espiritista donde se busca la voz querida pero si habla, si habla ya no es de este mundo ni es lo que se buscaba. Pero acá no se trataba de espíritus sino de cosas, pedazos de tela descoloridos y descuartizados, sus partes separadas unas de otras, informes al principio, hasta que pusimos las tres las manos sobre ellas y entre ellas y empezó nuestra tarea de reconstrucción (117).

Como en los textos que analicé en el "Capítulo 5", el fantasma de la madre acecha a la hija ante la posibilidad del contacto con alguna prenda de ropa conocida. Como si se tratara de ese umbral entre los mundos en el que reside el fantasma, la boca de la bolsa que contiene los restos de la ropa de los fusilados amenaza con "escupir" a la madre bajo la forma de una presencia fantasmática capaz de perturbar porque trae a la memoria tanto la vida previa junto a la madre como su desaparición. Pero Dillon prontamente se corre de ese lugar y se desplaza de la amenaza inmaterial del fantasma hacia la concreta presencia de esos restos textiles, tan ajados y "descuartizados" como los cuerpos a los que sirvieron de mortaja. Esos retazos informes no sólo dicen lo que no puede decir el fantasma sino que además reclaman una acción colectiva de reconstrucción a la que se abocan Dillon, su hija Naná y Cecilia, la antropóloga del EAAF. (12) Como una metáfora del trabajo de rearmado de la historia que Dillon hace desde su adolescencia, el arreglo de las prendas sobre la camilla metálica del EAAF constituye otra muestra de la voluntad de darle espesor a esos huesos recién identificados en el intento de sumar saberes sobre las circunstancias del secuestro y del asesinato de su madre:

> No sabía qué tenía puesto mi mamá ese día. Me hubiera gustado acordarme, me parecía que faltaba a mi deber como testigo, me delataba ese olvido, al final tanto no me acordaba, cómo iban a confiar mis hermanos en todo lo que sí tenía en la memoria si no había podido retener ese detalle. Es que esa noche de la que nunca volvió […] yo no le di un beso. Por algo

> me ofendí y eso tampoco lo retuve. No la vi irse, no le dije adiós, no me colgué de su cuello como hacía siempre ni evalué su vestuario para ver si estaba lo suficientemente linda (119).

Si en *Veintiocho* Eugenia Guevara entrevé a su madre en los intersticios de su testimonio escrito en cautiverio, Marta Dillon, en cambio, cuenta sólo con su propio recuerdo, a veces difuso, erróneo o maniqueo, pero recuerdo al fin. Donde Guevara tiene pedazos de relatos mediados por otras voces, Dillon puede recuperar sus memorias sobre su madre para darle carnadura a esos huesos que vuelven portando el pasado. Si en el fragmento citado el primer impulso de Dillon es el de calificarse como una "mala testigo", rápidamente –en un gesto que se repite en el relato– abandona la automortificación, refuta su primera interpretación y postula otra lectura alternativa que ayuda a exhibir la sensación de tiempo detenido que deja en la hija la desaparición: la exactitud respecto de la ropa que la madre vestía cuando la secuestraron importa poco ya que es una pista equívoca que no hace más que borrar el tiempo del cautiverio. De este modo, cobra relevancia ya no el "testimonio" de Dillon sino el de la única sobreviviente que compartió cautiverio con la madre quien recuerda que vestía en el CCD una polera a la que le había arrancado las mangas, pieza de ropa que encuentran entre las prendas guardadas por el EAAF. El examen minucioso de los restos textiles y el paciente armado que hacen las mujeres se narran pormenorizadamente, no haciendo foco desde el inicio en el hallazgo de la polera sino replicando, paso a paso, todo lo pensado, todo lo sentido, todo lo imaginado por la hija durante el tiempo que pasan reconstruyendo las prendas. Esta estrategia discursiva se repite en todo el relato. De este modo, Dillon hace asumir a quien lee su punto de vista y lo fuerza a acompañarla como hija en su tortuosa travesía poblada de marchas y contramarchas, de dudas, preguntas y escasas certezas en el lapso que media entre el secuestro de la madre y el entierro de sus restos. Como Dillon posterga la visión de los restos maternos en cada visita al EAAF, del mismo modo articula la narración en *Aparecida*: la dilación se suma al engarce y a la lógica asociativa en tanto procedimientos constitutivos del relato.

Así, sucesivamente, Dillon cree reconocer entre los harapos la campera rayada de la madre y el fragmento mínimo de una de sus plataformas de corcho; también imagina que un conjunto de ropa interior fue de su madre porque la noche del secuestro ella tenía una cita amorosa; y finalmente, al ver la polera sin mangas recuerda el relato de la sobreviviente Cristina Comandé. De este modo, recuerdo, imaginación y testimonio son medios que permiten reconstruir la biografía materna. Pero, si bien el pedacito de corcho es para Dillon un talismán que se va a guardar y la ropa interior evoca en su imaginación una escena tan potente que se decide a fotografiarla, va a ser la corroboración por parte de la testigo acerca del color de la polera lo que confirma la pertenencia de esa ropa a su madre y, por lo tanto, habilita el trabajo de duelo: "Me puse a llorar como no lo había hecho hasta entonces, como si estuviera llorando sobre el cuerpo tibio de una mamá recién perdida" (128) escribe Marta Dillon en la página final del fragmento.

En segundo lugar, los huesos de la madre son puestos en serie con otros restos animales y humanos. La primera de esas menciones aparece casi al inicio del texto cuando, desde los escombros junto al mar de un antiguo fuerte de Irún, Dillon se acomoda "entre las almenas como una heroína romántica de cara al océano" (37). La contemplación del mar evoca en ella el recuerdo de los cuerpos de vacas y lobos marinos muertos vistos en las playas de Cabo Polonio:

> Cuerpos enormes que se corrompen impúdicos a la intemperie […]. Un mes es suficiente para saber qué pronto se pasa de esa hinchazón repulsiva del principio a la aparición de los huesos, después el mineral se funde rápido con su medio, la arena lo lame, lo acaricia, lo envuelve, lo traga; eso es todo. Lo había visto y lo había registrado en mi cuaderno (37).

Esa figura de la "heroína romántica" que contempla el paisaje deja lugar a la puesta en texto de un relato que más bien se acerca al registro casi naturalista en sus modos de describir el proceso de descomposición de los cuerpos muertos. La carnalidad que la muerte erosiona resuena en otros fragmentos de *Aparecida* y contra el dolor

lacerante de ese borramiento escribe Dillon: "los huesos no me trajeron alivio" (86) señala un poco más adelante. (13) El hallazgo de los huesos multiplica, en cambio, las preguntas sobre la madre y trae consigo el dolor anacrónico de una muerte reciente. Así, no se trata tan sólo de la recuperación de los restos maternos –hallazgo cuya relevancia por supuesto está más allá de toda duda– sino también de la urgencia por reponerles su carnadura, por reponerles "las partes blandas" (27). En cierta forma, ese "material residual" (19), esos restos de los que hay que reapropiarse, sólo 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:

> 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 (60). (14)

La primera frase –que evoca la cita "Un recuerdo, amigo mío, sólo vivimos antes o después" de Gérald de Nerval que Laura Alcoba usa como epígrafe en *La casa de los conejos*– constituye una intertextualidad que busca discutir la hegemonía del recuerdo como único constructor de la experiencia de la pérdida. Si en la narración del proceso de descomposición orgánica de los animales de Cabo Polonio Dillon va desde la vida hasta la desaparición de los huesos, en cambio, con los restos de la madre transita el camino inverso. Como en el escrito materno con que Guevara cierra *Veintiocho*, también para Dillon, en los huesos se inscribe la "verdad de la historia" que la habilita para recomponer, "capa tras capa", la perdida carnalidad materna al invertir el ciclo de la vida y saltearse en ese proceso el estadio de la degradación. Así, en *Aparecida*, las "partes

blandas" las repone el recuerdo –claro está–, pero lo hace a través de una escritura que reafirma la "certeza" de una afectividad irrefutable que se constituye como núcleo imposible de ser degradado o corrompido. (15)

Pero los huesos maternos no sólo son puestos en serie con restos animales, también se los vincula con otros restos humanos que traman una red que muchas veces trae al relato referencias ligadas con otras facetas de la violencia de Estado. Me quiero detener en dos de ellas: los huesos de un piloto muerto en la guerra de Malvinas y los cadáveres en los campos de exterminio del nazismo. En ambos casos, Dillon enlaza la narración de esos sucesos con reflexiones acerca de los huesos maternos que reafirman su valor probatorio respecto del genocidio operado por la dictadura. De este modo, junto con la matriz afectiva inscripta en los huesos de la madre se resalta su potencia política como testimonio del terrorismo de Estado. En los casos del piloto de Malvinas y de los cadáveres del nazismo el texto va y viene por ambas dimensiones –afectiva y política– que se retroalimentan y resignifican proveyendo a la hija de un recurso más para tramitar la ausencia de la madre y la presencia de esos huesos en los que apenas logra reconocerla. Por un lado, la narración del caso del piloto de Malvinas por cuyos restos se produce un conflicto diplomático entre Argentina y Gran Bretaña le permite a Dillon formular una serie de preguntas vinculadas con aquello que se recupera de la madre tras la identificación del EAAF:

> "Los restos, un hueso, de una pierna…", iban a ser sometidos a análisis de ADN y "entregados" a sus familiares.
> Un hueso.
> Cómo se podía enterrar un hueso.
> Como un perro cavando con las manos.
> Con un moño en una cajita de celofán, como una orquídea o un regalo de Navidad para mascotas.
> Con un solo hueso podría alcanzar para saber a quién perteneció ese pedazo de pierna. […] ¿Pero podría eso calmar las expectativas de los familiares? ¿Podría evitarles que sigan llorando sobre la tumba del soldado desconocido?

> No me imaginaba enterrando sólo un fémur aunque a la pierna de mamá me hubiera abrazado tantas veces cuando era chica y no podía separarme de ella (44-45).

Las interrogaciones que se suceden en este y otros pasajes de *Aparecida* constituyen un procedimiento con fuerte presencia en el relato. Las preguntas –muchas veces sin respuestas obvias y otras con un marcado valor argumentativo– articulan el sentido y funcionan en este caso como transición entre las menciones a los restos del soldado y de la madre al tiempo que habilitan el pasaje del "ellos" al "yo". La incongruencia entre el artículo periodístico que repite en plural "restos óseos" y la entrega a los familiares de un solo hueso del soldado le permite a Dillon anticipar una escena posible para el entierro de la madre que, de algún modo, aparecerá confirmada en las páginas finales del texto. Por otro lado, las fotografías de los cadáveres de los campos del nazismo funcionan como un instrumento de adiestramiento de la mirada que vuelve tolerable, para Dillon, la contemplación de las fotos con los cráneos de desaparecidos exhumados en el cementerio de San Martín en 1984 entre los que se encuentra también el de su madre:

> Ahí estaría la ropa que […] se embolsó junto con los huesos […] después de que se fotografiaran los cráneos apilados sobre el cemento que cubría otra tumba, […] una imagen que es posible ver porque la retina ya ha acumulado otras, montañas de cadáveres en los campos de concentración de la Segunda Guerra, los cuerpos como esqueletos del Holocausto, ese horror con nombre propio, una lección que había estado en mis libros de texto, en la Historia, en otra geografía (116).

Esos despojos a los que se les ha sustraído toda humanidad son tanto registro y prueba de la violencia de Estado como representación dicente del exterminio. Lo mismo que para la "pequeña combatiente" de la novela de Raquel Robles que –como se vio en el "Capítulo 6"– encuentra en sus lecturas recursos para intentar elaborar la desaparición de los padres, también en Dillon las

imágenes vistas en los libros de Historia parecen servir para modelar su experiencia de la pérdida. Esas fotografías de otros genocidios cumplen una función casi pedagógica –análoga a la que tienen las películas para Guevara– en tanto la proveen de un repertorio de saberes sobre el horror que –como los restos del soldado de Malvinas– la ayuda a anticipar su propia historia y, por lo tanto, a sobrellevar el impacto de imaginar la presencia del cráneo de su madre entre los fotografiados en el cementerio de San Martín. Las referencias a los restos del soldado y a las fotografías del Holocausto se ligan en *Aparecida* a la narración de la pregunta sobre la madre que Dillon formula a Antropólogos y que ubica en el texto justo después de relatar lo inimaginable de enterrar solamente un fémur: "¿Está la calavera?" (45). La foto de los cráneos en el cementerio de San Martín forma parte, además, de otra serie que constituye una de las zonas en la que también quiero detenerme.

En tercer lugar, en *Aparecida* hay diversas referencias a fotografías tanto de la madre en vida como de sus huesos recuperados. Como ya he analizado en varios capítulos, las fotografías de los desaparecidos son para los hijos parte del archivo que toman como fuente para delinear en sus relatos figuras posibles de sus progenitores. Pero, a diferencia de los relatos que hasta aquí recorrí, en Dillon, incluso esas fotografías de niñez en las que la hija es captada junto a su madre están muchas veces atravesadas por la alusión a la materialidad de los huesos. Me detengo en uno de esos ejemplos que encuentro muy significativo y que ocupa la primera página de *Aparecida*:

> Frente a mí hay una foto de mi mamá conmigo. Estamos tendidas sobre la arena, apenas se ve la espuma del mar en un ángulo. Ella tiene la cara tapada por el pelo, a mí sólo se me ve la nuca y su mano enredada en mis rulos. No sé cuántos años puedo tener en la foto, puedo decir que su codo se apoya justo en el nacimiento de mi espalda y sus dedos se pierden en mi pelo. ¿Qué edad hay que tener para que el antebrazo de tu madre tenga la exacta medida de tu torso? (11).

Si bien el recuerdo fijado en la fotografía resalta una escena de ternura entre madre e hija similar a otras que los hijos recuperan en sus textos, en el caso de Dillon, el cierre del fragmento pone la escena en serie con las demás dimensiones de sentido con las que paulatinamente se van cargando los restos maternos en *Aparecida*. La carnalidad de la situación que la fotografía trae como apertura del relato es erosionada casi de inmediato. Si la foto fija en el papel aquella jornada familiar en la playa, el olvido sobre sus circunstancias contextuales establece un punto de fuga que marca un límite para la hija respecto de aquello que puede ser recobrado. Como analicé unas páginas más arriba, Dillon sólo logra "encarnar" los huesos de su madre reintegrándolos al circuito de la vida en un tránsito que va del resto hasta el recuerdo de su cabeza sobre el regazo materno. Huesos y tiempo en una dialéctica que permite dotarlos de sentido a través del recuerdo. Ese gesto en el que Dillon encuentra la única certeza viable para su historia y la de su mamá no es posible en la narración de la imagen con que se abre el libro. La incerteza asociada con el olvido es una brecha por la que se escapa ese saber cierto sobre ellas. La proporción de antebrazo y torso como potencial recurso para calcular el tiempo funciona como anticipo de la conjugación entre huesos y temporalidades que es un eje del relato y que se sintetiza en ese limbo en el que ingresa Dillon luego de recibir la noticia sobre la identificación de los huesos de su madre. De algún modo, la escena que la fotografía evoca –y con cuya narración se inicia *Aparecida*– indica la clase de búsqueda que Dillon realiza en su escritura. En este sentido, más que las fotos y videos familiares que de vez en cuando aparecen mencionados, interesa otro grupo de fotografías que son excepcionales en el corpus de las escrituras de las hijas e hijos: las que registran los huesos recuperados de las fosas comunes.

La fotografía en la que se ven los cráneos desenterrados en el cementerio de San Martín –esa que Dillon puede "leer" colocándola en serie con las imágenes de los campos de exterminio nazis– se complementa con otras dos fotos específicas del cráneo de la madre. Esas tres fotografías, que aparecen referidas en distintos momentos del texto, no corresponden ya al ámbito de lo familiar, sino que son

parte de expedientes judiciales en los que se investiga la desaparición de militantes. Una lectura en conjunto de esas tres imágenes permite pensar la gradación de sentido que Dillon hace desde una reflexión más general centrada en el estatuto que tiene el desaparecido hasta una interrogación personal e íntima provocada por la contemplación de las imágenes del cráneo materno. Vuelvo entonces, en principio, a la imagen de los cráneos indiferenciados tomada en el cementerio:

> Aunque una de esas cabezas me perteneciera como pueden pertenecer las cosas a quienes las atesoran. Aunque cada una tuviera su propio nombre, al momento de la toma no eran nada, eran cosas, los que habían sido seguían ligados a la vida aun muertos porque no estaban en ningún lado más que suspendidos en la zona de sombra donde no llegan a imponer su color ni la vida ni la muerte (116).

La cita vuelve palpable la condición fantasmática de la desaparición que aquí se establece doblemente: en la propia materialidad de la fotografía y en ese no-lugar entre la vida y la muerte en el que queda la desaparecida y que sus huesos sin identificar visibilizan. Con más intensidad que en ningún otro momento de *Aparecida*, los restos son restos para la hija: despojos que dicen y no dicen; que indican una identidad pasada, pero no dan pistas para reconstituirla; recordatorios de la zona gris en la que está fijada la desaparecida y de la cual la hija no puede sacarla. La imposibilidad de individuación del cráneo materno, en el conjunto de los huesos fotografiados, intensifica la sensación de angustia que transmite el relato de lo que se ve. Como con las demás cuestiones que aborda en su libro, Dillon va y vuelve a través de ellas complejizando el sentido, revisando, volviendo a decir, cambiando la perspectiva. Así, el significado de esa fotografía de los cráneos sin nombre se completa con la narración de lo que suscitan las fotos del maxilar de la madre:

> La "vista comparativa" estaba frente a mí […]. Eran dos fotos cenitales del maxilar superior de mi madre tomadas con veintidós años de diferencia. No les podía sacar los ojos de encima. No decidía si lo que estaba observando en esas imágenes era la inexorable trituradora del tiempo o la persistencia que le había robado un rastro concreto a su filo (62).

Las diferencias en los huesos que las fotografías permiten constatar son para la hija el recordatorio de los años de impunidad y de desaparición. Otra vez, de las marcas sobre los restos que deja el paso del tiempo emerge un saber problemático, difícil de ponderar: ¿qué saber portan esos huesos erosionados?, ¿es la huella de una resistencia capaz de persistir bajo toda circunstancia o la estela de una destrucción inapelable? Dillon tampoco aquí formula una respuesta que terminaría por quitarle densidad a un hallazgo –y a un relato– que más bien busca llamar la atención sobre la impunidad, sobre las circunstancias de la desaparición, sobre la fractura subjetiva que para la hija supone la desaparición y la identificación de los huesos. Entonces, Dillon opta por escrutar ambas fotografías con ojo casi forense y avanza en la descripción comparativa de esas dos versiones del cráneo materno separadas por veintidós años de olvido y de silencio:

> La humanidad de la primera foto era pasmosa, la sombra de un cráneo bien conservado detrás de los dientes y muelas podía hasta regalar el gesto de quien se entrega al dentista; el color del paladar parecía rosado todavía, las piezas blancas y su emplomadura traían el remedo de una mordida. La segunda retrataba una pieza suelta sobre un fondo celeste demasiado artificial, seca la arcada de la boca, carcomidos los bordes que sostenían su dentadura ya raleada (62-63).

El lapso temporal que media entre ambas fotografías se inscribe en el pasaje de lo humano a lo artificial que se asigna a los huesos y que se replica en la paulatina pérdida de la afectividad que muestra

quien mira las fotos. La fotografía del 85 devuelve a la hija la sensación de la corporalidad materna: la sugerencia de un gesto, la impresión de un color, la blandura de un posible paladar. En cambio, en la foto del 2007 ya nada queda de eso. Los veintidós años transcurridos desgastan los huesos del cráneo materno del mismo modo en que transforman la subjetividad de la hija que, al mirar, puede poner en palabras esa mutación. Como en otros momentos de *Aparecida*, la experiencia conmocionante de contemplar las fotografías del cráneo materno no es recuperada por Dillon en una narración con sus sentidos cerrados, por el contrario, la confrontación entre las imágenes desencadena una interrogación contrafáctica en la que se ligan los ejes hasta aquí abordados:

> Me lastimaba la dignidad de ese cráneo expuesto a la luz y robado otra vez de la caricia que hubiera merecido. ¿Qué hubiera pasado si la hubiéramos encontrado entonces, en 1985? ¿Me hubiera consolado? ¿Hubiera arropado ese cadáver la soledad que sentía? ¿Hubiera devenido yo otra clase de mujer? ¿Para qué estoy intentando escribir en el agua? (63).

En su continuidad, la serie de preguntas muestra en la escritura el pliegue en el que se pasa de la soledad de la desaparecida simbolizada en el cráneo inidentificado y vuelto a enterrar, a la soledad amorosa de la hija durante esos largos años de búsqueda. Entre la caricia merecida y el cadáver que arropa, Dillon presenta –en este y otros fragmentos– las metáforas del amor y de la muerte como potencias que la atraviesan y la mueven, que la cercan y la hacen crecer. En este sentido, quisiera detenerme en una última cuestión que los restos traen al texto. Si en la lectura de las fotografías se resalta el sentimiento de soledad de la hija, también *Aparecida* recupera tramas colectivas amorosas de gran significación para Dillon que son su apoyo en diversos momentos de la extensa búsqueda de los restos de su madre.

Entonces, por último, el relato del proceso de preparación emocional para el entierro de los restos maternos está jalonado por la narración de otras ceremonias fúnebres que Dillon cuenta. Quiero

centrarme en dos de ellas que tienen una marcada significación y que apuntan a círculos de la afectividad de Dillon que *Aparecida* indaga particularmente: por un lado, la agonía y el entierro de su padre, y por otro, la agonía y el entierro de Liliana Maresca, su primer "amor platónico y discreto" (159) con una mujer. Lo familiar biológico y los vínculos afectivos por fuera de ese núcleo se desarrollan en el relato de estos episodios de agonía y así se sientan las bases para la narración final de la ceremonia de enterramiento de los restos maternos, punto en que ambas tramas convergen y se aúnan como soportes para la hija. En primer lugar, la relación con el padre es recuperada como problemática e, incluso por momentos, está teñida por la sospecha de que es él quien da a las fuerzas represivas la dirección del lugar en el que secuestran a su madre. Como en Guevara –y en otros textos trabajados en los capítulos precedentes–, la relación con el progenitor sobreviviente es compleja y deja entrever las zonas de conflicto hacia dentro del núcleo de la familia biológica. Como para otras hijas e hijos, para Dillon la desaparición marca el momento en que ella y sus hermanos deben revincularse con el padre y su nueva pareja. Volver a habitar la casa familiar, pero esta vez sin su madre es un nuevo golpe que la hija vive tras la desaparición. A esa situación se suma el silencio en torno de lo ocurrido a su madre. Dillon recupera la pregunta que, una y otra vez, le hace al padre en su intento por saber qué pasó con su mamá y cuándo podrán volver a verla:

> Me acordé de mi enojo […] por no haberla nombrado nunca sin que tuviera que arrancarle una palabra, un plazo de nunca jamás que él llamaba quince días aun cuando yo ya tenía treinta años y le dije que era hora que nos sentáramos a hablar, él y nosotros, sus cuatro hijos, y me pidió "dame quince días". Habían pasado al menos 485 veces quince días desde que le había preguntado la primera vez por mamá (146).

La recurrente respuesta paterna obtura la verdad para la hija incluso en su edad adulta y la frustra al impedirle asumir como permanente e irreparable la desaparición de la madre. El lapso de

quince días bajo el que se escuda el padre establece una temporalidad postergada que deja en suspenso el duelo porque ni siquiera hay conciencia para los hijos acerca de lo que realmente se esconde tras el eufemismo "desaparecida". En este sentido, se vuelve evidente el significado del diálogo que Dillon tiene desde España con Antropólogos el día que le informan que los restos de Marta Taboada han sido identificados:

> –¿Cuándo vamos a poder ver a mamá?
> –En quince días, dame quince días y te digo (39).

El bucle temporal que marca la recurrencia de esos "quince días" como única respuesta que la hija recibe cada vez que pregunta por la madre se prolonga en su decisión de no "verla" en cada nueva visita que hace a la oficina del EAAF, manifiesta circularidad que sólo será rota cuando salga del "limbo" temporal en que la ubica la identificación y pueda, al fin, empezar a escribir su historia como medio para procesar, desde otro lugar, el hallazgo de su madre y la transformación subjetiva que le espera en tanto hija. En ese camino, Dillon aprovecha la narración del encuentro final con su padre –internado en Mendoza al borde de la muerte– para repasar la historia de ambos, sus disputas y desencuentros:

> Se volvió contra mí para darme un discurso sobre los errores políticos de los 70, para dibujar a mamá como una extremista fanática que había descubierto a los pobres a los treinta y cinco, para que tomara conciencia de todo lo que él había tenido que hacer para salvarnos de una muerte segura. Si al menos una vez se hubiera mostrado vulnerable, en lugar de perfeccionar año a año el personaje del tipo que en la madurez desprecia sus ideales de juventud porque la única verdad está en el poder (146-147).

Lo mismo que en "Hamlet hubieras" de Julián Axat, "Agenda 1973" de Nicolás Prividera, la novela de Ernesto Semán y el anteúltimo fragmento de *Diario de una Princesa montonera* de

Mariana Perez –textos ya abordados con anterioridad–, el de Dillon también pone en tensión las representaciones sobre la militancia en la polarización entre desaparecidos y sobrevivientes. La revisión de las ideas de juventud que hace el padre se opone a la elección por la militancia que la madre lleva adelante hasta sus últimas consecuencias. La distancia política entre los padres se agranda para la hija a partir de la distancia temporal que impone la desaparición. Si bien no hay modo de saber qué pensaría la madre de seguir viva, la hija valora positivamente el compromiso pasado de la madre y denuesta la posición presente del padre. En este sentido, en *Aparecida* nunca hay reclamo ni recriminación a la madre por sus elecciones políticas:

> Ni siquiera había visto *Los Rubios* […]. No había escuchado ese grito de dolor y de bronca que ella puso en escena y que yo nunca pude emitir. Un aullido que reclama y demanda por qué, por qué ellos eligieron su vida, por qué nos abandonaron. No puedo más que usar el plural, aunque sea un error, aunque yo no pueda enojarme con mi mamá por haber vivido en sus cortos 35 años al menos intensamente dos vidas. Una no deja de ser quien es porque tiene hijos. Y eso es algo que todavía les debemos a ellos (29).

La narración de su primer encuentro con Albertina Carri le da el pie a Dillon para discutir ciertas ideas sobre la militancia de los padres. Esta cuestión, en cuyo estudio me detuve principalmente en el "Capítulo 3", aparece con recurrencia en los textos de hijas e hijos, aunque no siempre –sobre todo en los más recientes– con un cariz de reclamo. Esa furia que puede verse en *Los Rubios* o, por ejemplo, en *M* de Prividera no está en *Aparecida*. La militancia materna –a pesar del costo personal y subjetivo que tiene para la hija– es reivindicada como un ejemplo que guía a Dillon en sus propias militancias y prácticas activistas como hija de una desaparecida y como feminista lesbiana. El único reclamo que Dillon consiente hacerle a su madre es el de no haberla preparado para lo que sobrevendría luego de su secuestro y desaparición:

> Tendría que haberme enseñado a separarme. Tendría que haberme empujado fuera de su lado […]. Tendría que haberme dicho que eso no iba a durar para siempre. Tendría que haberme preparado para sobrevivir en el páramo donde flotaba el polvo de las alegrías y las luchas del pueblo latinoamericano. Tendría que haberme ofrecido alguna herramienta para la vida sobre los escombros además de esa pala con la que cavaba la zanja que me mantenía aislada (115).

La reiteración serializada del "tendría que haberme" funciona por acumulación como una expresión de deseo que habilita una lectura contrafactual fundada en el uso del condicional. De este modo, Dillon no sólo expone un reclamo por lo que no fue, sino que afirma, por oposición, aquello que la atraviesa siendo niña en un mundo que se le desploma: la soledad, el aislamiento y el no saber sobresalen como rasgos de esa nueva realidad hostil que debe habitar tras la desaparición de la madre. En ese contexto, el silencio del padre intensifica el padecer de la hija, irremediablemente lesionada tras la desaparición de la madre. Pero Dillon también logra clausurar en su relato esa historia de desencuentros: "Gracias, papá. Te quiero mucho –le dije con la última flor que arrojé sobre su féretro (148)". (16)

En segundo lugar, junto con la agonía y muerte del padre, Dillon narra las de la artista plástica Liliana Maresca. En el mismo fragmento en el que relata los avatares en torno a la organización del funeral de la madre, Dillon se detiene en ese otro episodio cuyos sentidos se proyectan con fuerza sobre su biografía en tanto su relación con Maresca es, en muchos sentidos, iniciática y formadora. Esa mujer, de la que Dillon se enamora en su agonía, comparte con ella un diagnóstico positivo de HIV: "Liliana tenía sida y yo también" (160). (17) Pero la narración de los momentos finales de Maresca no tiene en *Aparecida* la forma de un lamento, por el contrario, en esa agonía que le permite contemplar por primera vez una muerte cercana "con ojos desnudos de toda extranjería" (160), Dillon intuye el vigor de la vida y del amor. Esa fuerza vislumbrada le muestra cómo debe vivir su vida, pero también le vuelve evidente cómo debe

entender la muerte, qué debe esperar de ella: "Era como si me abriera los ojos y me dijera, mirá, mirá bien porque esto es todo" (161). Así, con Maresca constata por primera vez el pasaje entre la vida y la muerte al percibir el último latido que al cesar deslinda con precisión al sujeto de su devenir objeto: "ahora ya no late. Y entonces su cama se cubrió con pétalos de jazmines porque lo que allí quedaba se podía adornar; amar también, pero sólo como se ama a los objetos, sin recibir nada a cambio" (161). Pero además de ese saber fundamental, durante los meses de cuidado de Maresca "mientras sus huesos de volvían cada vez más nítidos bajo su piel y la cuencas de sus ojos se hundían para volver su mirada todavía más salvaje" (159), Dillon se inserta en una red afectiva que persiste y la sostiene más allá de la defunción de Liliana. La narración del entierro de Maresca, de algún modo, anticipa la narración del funeral de su madre:

> Al día siguiente cuando la enterramos, entre aplausos y gardenias, yo estaba exaltada. Con una literalidad vergonzante, como si la palabra emergiera de mi inconsciente […], yo le decía "mamita", se fue mamita. Había visto en mi amiga lo que me había sido robado, la ausencia de vida en cuerpo presente, la caricia sobre la piel rígida que corta el hilo de una relación, la tierra sobre el cajón, la tapa sobre el sepulcro (161).

Dillon no disimula el paralelismo entre las experiencias de "muerte vivida" de Maresca y de "muerte ignorada" de la madre, por el contrario, expande al máximo esa correlación, la vuelve explícita y la carga de sentidos al construirla casi como un modelo de lo que debería ser una ceremonia de despedida. La imagen de Maresca que, sin pausa, se vuelve piel y huesos entra en serie con los restos que atraviesan *Aparecida*, al igual que ciertos rasgos de su ceremonia fúnebre se replican en el enterramiento de la madre de Dillon. De este modo, las situaciones de fallecimiento de su padre y de Maresca le permiten a Dillon traer al relato experiencias de pérdida que contrastan con la desaparición de la madre que sobresale por su inconclusión:

> [E]l latido fantasma del corazón de mi madre se detenía y en su lugar un ruido seco, a huesos rotos, me dejaba una superficie demasiado áspera para acariciar. ¿Cinco piezas óseas? ¿Era eso un cuerpo? Un cuerpo como era el de mamá cuando la recogieron en la calle y la dejaron como un residuo en la morgue del hospital Ramón Carrillo (161-162).

En otra de las recursividades de *Aparecida*, las preguntas que se formula Dillon replican aquellas que le suscita la lectura de la nota sobre la identificación de los restos del piloto de Malvinas: "¿Cinco piezas óseas? ¿Era eso un cuerpo?". En ese resto que, para la hija, es resto sin nunca ser cuerpo muerto se condensan narrativamente las dificultades para duelar. Ese "latido fantasma" que se prolonga durante más de treinta años marca el compás de espera que abre la sustracción del cuerpo materno y exhibe en su total magnitud lo más ominoso de la desaparición. Si "la piel rígida" del cuerpo de Maresca al ser tocada permite que se corte "el hilo de una relación", los huesos maternos –demasiado ásperos para ser acariciados– desencadenan la experiencia contraria: vuelven palpables los años de sustracción y ocultamiento y, al hacerlo, se pone el foco no en los restos recobrados sino en la relación mutilada y para siempre suspendida entre madre e hija.

Si como señalé más arriba, Dillon destaca el papel de Maresca en el armado de una red afectiva que la sostiene y que sigue vigente hasta el presente de la escritura, *Aparecida* recupera además otra red de vital importancia para ella: la agrupación H.I.J.O.S. En este sentido, se puede señalar que, mientras que la versión de la madre presentada en *Veintiocho* de Guevara proviene de un conjunto de voces que llegan desde el ámbito privado –la abuela, las tías, el padre, el propio relato de la madre–, en cambio, el texto de Dillon se funda en la enunciación de una voz que es personal, pero que también se enraíza en lo colectivo en su labor de búsqueda y reconstrucción de la historia materna. 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, "entrar a H.I.J.O.S. arrasó con todo, en especial, arrasó con el miedo" (47), en

cambio, Guevara tiene una corta y decepcionante militancia en la agrupación. La principal crítica de Guevara tiene que ver con la prohibición en H.I.J.O.S. de "hablar" sobre "la historia personal", de ese modo, la exclusión de aquello que constituye la razón principal de su acercamiento a la agrupación deriva en un aburrimiento que la hace abandonar su corta militancia. Por el contrario, para Dillon, H.I.J.O.S. supone no sólo nuevos modos de pedir "verdad" y "justicia" sino que además implica un espacio de sociabilidad y de militancia que amalgama lo emocional con lo político. (18) Esas dos redes comunitarias que Dillon recupera –la de las amigas lesbianas y la de las amigas hijas– confluyen hacia el final en el armado de la urna fúnebre para los restos de su madre y en la ceremonia de entierro. En este sentido, María Moreno en "Huesos" de su libro *Oración* señala con exactitud que la urna de Marta Taboada "es una obra dentro de la obra: objeto de arte matriarcal curado por un *continuum* lesbiano […]. Esa urna en su barroco cartonero y torta podría ser la precuela del escudo de la nobleza H.I.J.A." (285). (19) Los ritos fúnebres en torno de la madre muestran esa ligazón: las mujeres que acompañan a Dillon en el armado de la urna componen una trama de solidaridad y de militancia:

> Nos reímos. Nos íbamos a reír a carcajadas toda la noche. Desde que el entierro tenía fecha, mi cuerpo era la caja de resonancia de unas risas cristalinas que sonaban a cada rato como perlas sueltas de un collar cayendo por una escalera de mármol interminable (188).

La inminencia del entierro marca para la hija la salida del limbo de espera que se inicia con la noticia de la identificación. Aquella solemnidad que amenaza su escritura en diversos pasajes del relato es superada en los fragmentos finales de *Aparecida* y sustituida por la alegría que brota del trabajo colectivo y amoroso que lleva adelante junto a sus compañeras. El armado de la urna, ese ejercicio de engarce y adorno, por un lado, replica el tratamiento dado al cuerpo de Maresca tras su latido final y, por otro, materializa en el objeto urna la voluntad que –como señalé al inicio– mueve la

escritura de Dillon: "Me senté a escribir […] como si construyera con mis manos, ensamblando piedra por piedra […], un monumento para ella" (94). Así, la urna, ya "alhajero" destinado a custodiar la joya de los huesos recobrados es para Dillon también una pieza de "poesía concreta" (190), pieza de "arte matriarcal" –para decirlo con Moreno– que se replica en la materialidad de una escritura que finalmente logra apartarse de la retórica del epitafio que se cierne como amenaza sobre la escritora:

> Abrí mi cuaderno […]. Escribir se había convertido en un acto solemne, aun lo que nadie iba a leer, como si cada palabra que anotaba se pusiera en fila hacia el mismo camino, la construcción de un epitafio al que temía, no me daba respiro, me quitaba el alivio del necesario olvido, ese que funde la cicatriz en la piel y la convierte en una marca de estilo. Estaba presa de una presencia alucinada, constante como la luz de verano en las regiones polares, abriendo grietas entre las maderas del techo, esperando detrás de las cortinas, siempre clara (158).

Mientras la escritura avanza narrando el desarrollo de los ritos fúnebres que comienzan por materializarse en la urna, la presencia de la madre también se concretiza. Esa madre que en el relato es "fantasma" (23), "santita" (69), "espíritu" convocado con la ouija (75) y "presencia alucinada" (158) adquiere en el final del texto su verdadera condición de "aparecida", presencia palpable, "ancestro" (189) que retorna, pero ya no sólo para decir su ausencia: "Ahora era nítido, mamá estaba volviendo. […] La íbamos a acompañar en el viaje desde el anonimato hacia el territorio de los muertos recordados" (188). Ese movimiento se completa cuando Dillon, al fin, realiza el acto varias veces postergado de ver y tocar los huesos de su madre para empezar a conquistar ese "necesario olvido" (158):

> La contemplé y vi cómo sobre ella se reflejaba el Universo.

> Toqué su calavera con la yema de los dedos, puse la mano en su costado para que la mejilla descansara en mi palma. Me incliné para besarla; no estaba fría, ardía con mi fiebre enamorada. […] Mi hermano Juan la cubrió con la tapa enjoyada (199).

En otro paralelismo de los que se repiten en *Aparecida*, el tránsito que hace la madre se replica en el cambio subjetivo que vivencia la hija bajo la forma de un duelo "que comenzaba pero que nunca había cesado" (189). Sobre el inicio del relato, Dillon narra un encuentro con sus compañeras de H.I.J.O.S. en el que una de ellas le dice "Ya no vas a ser más hija" (48). Dillon despliega los sentidos de esa afirmación en una reflexión en la que expone el significado profundo del ser hija, significado que se proyecta más allá del trauma y del duelo:

> Hija voy a ser siempre, pero si algo intento todavía es […] desprenderme de una vez de ese ínfimo rescoldo sobre el que soplamos insistentes para que arda por fin la llama que podría liberarnos. […] La ilusión de que siempre hay algo más por saber o que buscar […]; de eso se trata ser hija cuando tu madre está desaparecida. Y resulta que me la habían devuelto. […] Toda esa vida de ausencia se me venía encima (48).

Esa llama arde al fin cuando besa el cráneo materno en "fiebre enamorada", pero hasta ese punto, el texto relata los esfuerzos de la hija por readecuarse a la nueva realidad que le espera. Y parte de ese camino de transformación subjetiva lo ocupa, paradójicamente, en reafirmarse en su lugar de hija al volver a examinar pistas sobre los días finales de la madre; al retornar al cementerio del que recuperaron sus restos; al repasar recuerdos; al buscar en Ciudadela "la última esquina que vio" su madre (131); al charlar con los vecinos, testigos involuntarios de la masacre; al rearmar sobre la camilla del EAAF las prendas recuperadas junto con los huesos. Esa trayectoria subjetiva se inscribe en la materialidad de la escritura como gesto de pasaje que ocurre para Dillon mientras la vida sigue y

los hijos crecen y prepara su casamiento con Carri y se encuentra con sus hermanos y organiza el funeral materno. Ese contraste entre el limbo en el que la inmoviliza la identificación y el vértigo de un discurrir vital que no cesa constituye el ritmo de *Aparecida* y sólo se resuelve al final del relato en el que concluyen, a la vez, la escritura de la hija y la condición de desaparecida de la madre. Así, religando las tramas desplegadas en el relato, Dillon narra la clausura del tiempo de la ausencia:

> [L]a inmensa bandera de H.I.J.O.S. la protegía. Cantamos juntos […] porque aunque hayamos envejecido el dolor parece recién nacido. Naná no se despegó de mi lado, sus dedos en mi espalda fueron mi columna vertebral. Sobre los hombros de mis hermanos viajó el último tramo hasta la boca abierta de la bóveda. Y entonces sí el tiempo se detuvo (202-203).

En la imagen final de Dillon siendo sostenida por su hija en el entierro se replica la foto narrada al inicio de *Aparecida*, esa en la que Marta Taboada atraviesa con su brazo la espalda de su hija niña. En uno de los primeros fragmentos del texto, Dillon cuenta el momento en que informa a sus hermanos y a su hija la noticia de la identificación de los restos. La reacción de su hija Naná se corresponde con la que Dillon tendrá en todo el relato: el sentimiento de muerte reciente, de dolor "recién nacido". A propósito de esta cuestión, Dillon señala: "la noticia tenía la capacidad de comprimir el tiempo, como si se pudieran aplastar más de treinta años entre dos palmas" (47). En la reposición final de esa escena materno/filial análoga, pero a la vez radicalmente distinta, se sintetiza el conflicto de las temporalidades tal como las construye *Aparecida* al proponer una nueva articulación para las clausuras que la narradora persigue y el texto materializa.

3.3. Conclusiones

Veintiocho. Sobre la desaparición, de Eugenia Guevara y *Aparecida*, de Marta Dillon condensan las problemáticas que atraviesan el corpus de escrituras de hijas e hijos de militantes en torno a la experiencia de la pérdida. La particularidad más relevante de estos textos es que la identificación de los restos maternos permite una puesta en perspectiva de la propia vida y habilita una clausura material para la desaparición de la madre que, por extensión, da lugar al inicio del trabajo de duelo y a una transformación subjetiva en las hijas.

En *Veintiocho*, la identificación de los restos aparece calificada como un "milagro" que no trastoca la organización original que Guevara había proyectado para su relato. En cambio, en Dillon, la escritura de su relato es posterior al hallazgo de los restos y ella hace de ese suceso el núcleo en torno del cual gira toda la narración. Para ambas, la identificación –y la inevitable rememoración de sus experiencias de vida como hijas de desaparecidas– supone un efecto de descentramiento que registran en su escritura. La inmovilidad como metáfora de una temporalidad y una subjetividad suspendidas aparece en cada uno de los textos inscripta respectivamente en las figuras del círculo y del limbo. Esa inmovilidad exige un gesto de pasaje, una acción que les permita ubicarse por fuera de la repetición serializada de acciones revictimizantes. En este sentido, Guevara y Dillon se autoafirman en tanto hijas, pero lo hacen negando la patologización y la desubjetivación que las ubica en el lugar inamovible de víctimas. Esa transformación subjetiva se ve en ambos textos en el trabajo de deconstrucción de la identidad que surge como necesaria tras la identificación de los restos maternos.

En ese proceso, también es clave la identidad atribuida a la madre. Como en todo el corpus de análisis, el "archivo" familiar, los relatos testimoniales y los expedientes judiciales aparecen como fuentes de las que surge una imagen posible de la madre –*collage* o rompecabezas– compuesta de relatos, imágenes, recuerdos y, en este caso, también de huesos. *Veintiocho* y *Aparecida* muestran la urgencia de las hijas por reponerles a esos huesos recobrados sus "partes blandas". Esa necesidad de dotar de espesor a la madre, de

recrearla de algún modo, se concreta en Guevara a partir de la lectura del testimonio escrito por su madre en cautiverio y, en Dillon, emerge a través de su recuerdo de niña tramado en su escritura de adulta. Allí, las dos autoras encuentran por caminos diversos la certeza, esa única "verdad de la historia", que, para Dillon, se funda en la afectividad recordada y, para Guevara, en el recobrado decir materno. Pero esa identidad reconstruida en los textos de Guevara y de Dillon se enlaza con la identidad de la hija siempre acechada por el riesgo de fijarse en la infructuosa identificación con la madre desaparecida. Entonces, en el sutil enlace entre las biografías de madres e hijas, la identificación es una problemática que *Veintiocho* y *Aparecida* retoman, justamente, para deconstruirla y reafirmar el cambio subjetivo que opera sobre las hijas.

Si bien el texto de Guevara pone su énfasis en la desaparición como eje de la biografía y el de Dillon recorre su vida de hija, pero desde la conmoción que supone la identificación de los restos, ambos textos encuentran en la práctica de la escritura una herramienta eficaz para testimoniar su transformación subjetiva ante la desaparición y la aparición de las madres. Para ambas, la escritura moviliza lo inmóvil. Las constantes referencias metaliterarias que llevan la atención hacia el acto de escribir operan como explicitación de su valor como medio para darle forma a experiencias difícilmente inteligibles y narrables. Así, el carácter casi performativo de la escritura que se constata en otros textos del corpus se vuelve explícito en los de Guevara y de Dillon: decir en la escritura es empezar a hacer el trabajo de duelo. Aun en sus divergencias y en sus diferencias enunciativas y estéticas, *Veintiocho. Sobre la desaparición*, de Eugenia Guevara y *Aparecida*, de Marta Dillon logran reescribir el tiempo de la ausencia tras el hallazgo y la identificación de los huesos maternos, ya no más restos fantasmáticos que irrumpen y perturban sino huesos que en su innegable materialidad testimonian una existencia truncada por la violencia de Estado.

1. 1- La mamá de Eugenia Guevara es Nilda Susana Salamone (1949-1977), licenciada en Ciencias de la Educación (UNC) y militante de Montoneros secuestrada en La Plata el 15 de noviembre de 1976. Salamone permanece detenida ilegalmente en la Brigada de Investigaciones de La Plata donde, con otros seis militantes, "acepta colaborar" (Guevara: 13) con sus secuestradores tras la promesa de ser liberados y sacados del país. Permanece en esa situación hasta noviembre del 77. El capellán de la Policía Bonaerense Christian Von Wernich fue el responsable del "grupo de los siete": los visitaba en el CCD, los convenció de colaborar, solicitó dinero a sus familias para organizar sus salidas del país, les armó una "fiesta de despedida" el día anterior a que los asesinaran, les hizo hacer sus valijas para el supuesto viaje y colaboró con el GT que les dio muerte según quedó acreditado en la causa que en 2009 se siguió contra él. Von Wernich cumple actualmente prisión perpetua en el Penal de Marcos Paz condenado por múltiples delitos de lesa humanidad. Nilda Salamone permanece desaparecida hasta 2013 cuando el EAAF identifica sus restos encontrados en una fosa común en el Cementerio Municipal de Avellaneda. Durante su cautiverio, Salamone redacta un testimonio sobre su vida. La transcripción de ese relato cierra *Veintiocho*. Eugenia Guevara tiene dos años cuando su mamá es desaparecida y va a vivir con sus abuelos maternos a Córdoba hasta que su papá, detenido legalmente, recupera su libertad. La niña vivirá algún tiempo con su padre y, a los doce años, vuelve a la casa de sus abuelos. Además de la madre de Eugenia Guevara, también fueron desaparecidas su tía Ángela Salamone y su abuela paterna Eugenia Turri.

2. 2- Respecto de las películas, Guevara se detiene en esta cuestión cuando narra el llamado del EAAF en el que le comunican la identificación de los restos de la madre: "[R]ecordé dos películas que me prepararon, como las lecturas de la adolescencia, para esta noticia que implicaba un increíble giro en la historia. La primera fue el documental *Tierra de Avellaneda* (1996) de Daniele Incalcaterra […] sobre el trabajo del EAAF en el predio del Cementerio de Avellaneda donde […] hallaron a mi madre […]. La segunda era *Viaje en Italia* (1953) de Roberto Rossellini. En ella el personaje de Ingrid Bergman […] se angustia ante las imágenes de embarazadas y cadáveres que la rodean […]. El momento que prefería era aquel en el que ella y el marido asisten al desenterramiento de una pareja en Pompeya. […] [E]lla se quiebra ante el relato del arqueólogo y los

cuerpos aparecidos. La tensión que siente atraviesa la pantalla y me toca. Me hace reír nerviosamente cada vez que la veo" (15). El cine, como la narrativa, provee a Guevara una estructura y un repertorio de temas que vuelven inteligibles la experiencia de la pérdida y la identificación de los restos maternos.

3. 3- Guevara dedica el capítulo "Fotografías" (92-93) a reflexionar sobre el impacto que producen las imágenes de los desaparecidos en las marchas de los años 80. Como en otros textos de hijos ya analizados, también Guevara se detiene en esta cuestión para preguntarse sobre el estatuto de esas fotografías que dicen públicamente la desaparición: "¿Es esa tríada de muerte, juventud y belleza la que conmociona? ¿O es la imagen como re-presentación de un cuerpo ausente? ¿Es la vida o es la muerte lo visible en *esas* fotos?" (93, énfasis en el original). Para un estudio sobre las fotografías y las siluetas como matrices de representación visual de los desaparecidos que tensionan lo personal y lo colectivo cfr. Ana Longoni, "Fotos y siluetas: dos estrategias contrastantes en la representación de los desaparecidos" (2010).

4. 4- La banda *The Cure* como "antídoto" no sólo es atípica respecto del repertorio posible de "curas" sino que lo es también en tanto referencia cultural esperable para una hija de desaparecidos. Guevara explicita esta cuestión al contar su experiencia en H.I.J.O.S.: "Mis compañeros de 'organización' no confiaban en mí. Tiendo a creer que la razón principal era que mis 'consumos culturales' no se correspondían a los de un 'hijo' de verdad: es decir, prefería a *Radiohead* o *Depeche Mode* que a León Gieco; a Paul Auster en lugar de Eduardo Galeano, y así" (87). Lo atípico del "antídoto" que encuentra Guevara entra en serie con la multiplicidad de disciplinas y saberes a los que recurre al intentar "curarse".

5. 5- En el capítulo "Justicia" (84-85), en el que se refiere a la condena a Von Wernich por el asesinato de su madre, Guevara señala su negativa a presenciar el juicio. En un extenso fragmento dominado por palabras que denotan negación, Guevara se pregunta: "¿Me arrepentí de no haber estado ahí?" (85). Y responde pensando una propuesta artística que establece una intertextualidad con *Los rubios* de Albertina Carri: "Atractiva, prometedora, *interesante* podría ser la escena que imaginara para esa tarde de agosto en la que mi abuela declaró. Incluso pensé, para repararme o consolarme o

justificarme por la ausencia, filmar una recreación de la jornada para mi documental biográfico apócrifo *Los Negros*" (85, énfasis en el original). Como la escritura, el cine se imagina también como una herramienta catártica y liberadora.

6. 6- Hay otros casos de detenidas que escriben desde el cautiverio, por ejemplo, el de Ana María Caruso, la madre de Albertina Carri. Al respecto dice Marta Dillon en *Aparecida*: "Y cómo ser madre cuando se palpita la posibilidad del abandono. (¿Entregando un último acto de arrojo? ¿Organizando la vida desde las sombras como la mamá de Albertina en esas cartas que logró filtrar desde su cautiverio por el capricho de los captores devenidos dios? Que Albertina aprenda a nadar, que jugara mucho con sus primas, que las hermanas mayores leyeran, pidieran ayuda, fueran a terapia, compraran la lista de libros que les mandaba… 'me siento tan culpable por no poder estar con ustedes'. Esa voz que no ceja, esa voz de madre que todavía arrulla a mi compañera, […] esa voz es un zarpazo en el pecho)" (181). En 2015, Carri monta en el Parque de la Memoria de Buenos Aires la exposición "Operación fracaso y el sonido recobrado" compuesta por video instalaciones que vuelven sobre la desaparición de sus padres. En 2020, el Parque de la Memoria publica en su canal de *YouTube* "Punto impropio", video instalación que integra la muestra y que Carri realiza a partir de las cartas de su madre escritas en cautiverio. En su presentación, Carri señala: "Durante el año que mis padres estuvieron secuestrados, mi madre escribía cartas a mis hermanas y a mí dándonos consejos de todo tipo. […] Escribía cartas con formato de legado, escribía cartas en lenguaje cotidiano. Escribía para acortar una distancia que ella sabía, sería irreparable. Mamá era profesora de literatura y en esas cartas una de sus preocupaciones era cómo nos formaríamos en esa materia cuando ella no estuviera: en cada una de esas cartas hay un libro a leer. Esas cartas son el libro que Ana María Caruso no pudo escribir. Porque fue madre muy joven, porque era la mujer de un prometedor intelectual, porque la asesinaron con apenas 36 años. Punto impropio recorre la no-obra de mi madre y el dominio que el tratado que Ana María escribió en formato epistolar –ese no-libro– tiene sobre mi voz".

7. 7- Quiero detenerme en *Cómo enterrar a un padre desaparecido* (2012), texto en el que Sebastián Hacher cuenta la historia de la artista plástica e integrante

del Grupo de Arte Callejero Mariana Corral, porque encuentro en esa suerte de biografía dos cuestiones que pueden ser leídas en consonancia con lo que estoy analizando aquí. En primer lugar, el libro de Hacher se inicia con una escena de gran intensidad que, como en Guevara y Perez, gira en torno de la escritura paterna, aunque con un sentido diferente. En esa escena inicial, se narra cómo la hija corta en tiras una carta de su padre, separa las frases y las dispone sobre una mesa cambiando su orden. La joven recorta y rearma la carta que su padre desaparecido le escribe cuando es apenas una niña y, en ese gesto, trastoca la linealidad monológica de la palabra escrita con la intención de construir nuevos sentidos, de crear con el montaje otras derivas posibles para esa voz que corre el riesgo de cristalizarse como documento o como grito heroico que vuelve desde el más allá. En este sentido, la necesidad de saber, la urgencia por delimitar la propia identidad, el deseo de asir a ese padre entre los fragmentos dispersos que llegan en conversaciones, fotografías o pequeños objetos que se atesoran encuentra su contrapunto en la recreación de la escritura del padre, único testimonio de puño y letra que Corral tiene como indiscutible legado paterno. Así, la instalación propone un diálogo imaginario con el padre al materializar sobre la superficie de la mesa la posibilidad de superponer tiempos, de sintetizar espacios y de trazar otras derivas en un acto creativo que opera como el ansiado reencuentro con el desaparecido. En segundo lugar, a diferencia de Guevara y de Dillon, Corral no encuentra los restos de su padre, no obstante, decide hacer una ceremonia de entierro para él en el cementerio de Flores, rito que funciona simbólicamente en un sentido similar al entierro material que efectivamente hacen Guevara y Dillon. Es decir, se pone en primer plano la voluntad de Corral de correrse del lugar de víctima y de iniciar el duelo largamente aplazado por aquel padre desaparecido.

8. 8- Un aspecto destacable de *Veintiocho* para pensarlo en el marco de las narrativas sobre la violencia es el modo en que aborda una cuestión aún tabú: la de "los quebrados", "los colaboradores", "los traidores". El relato de la madre en el que expone la tortura poco antes de ser desaparecida, junto con la "verdad" que muestran sus restos recobrados, condensan los dos polos de la representación sobre los militantes de los 70. Como se desprende de su manuscrito, Nilda Salamone 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 su padre a Guevara

(22)– que ante la tortura opta –si se puede decir que ante la tortura hay posibilidad de opción– por "colaborar" aferrándose a la ínfima esperanza 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.

9. 9- Marta Taboada (1941-1977), la mamá de Marta Dillon, es una abogada y militante del "Frente peronista revolucionario 17 de octubre". La secuestran en la provincia de Buenos Aires el 28 de octubre de 1976 y permanece detenida ilegalmente en los CCD "El banco" y "El Vesubio" hasta que el 2 de febrero del 77 la ejecutan en un enfrentamiento fraguado en Ciudadela. Es enterrada como NN en una fosa en el Cementerio Municipal de San Martín junto con otros ejecutados. En 1984 con el retorno de la democracia esos cuerpos se recuperan, pero no se los puede identificar. Dos años después son vueltos a enterrar en el cementerio de San Martín, esta vez, en tres bolsas en las que se mezclan los restos de seis militantes. Marta Taboada permanece desaparecida hasta 2010 cuando el EAAF logra identificarla. Sus hijos pueden inhumar sus restos en 2011. Marta Dillon tiene 10 años cuando su mamá es desaparecida.

10. 10- Probablemente, Dillon se refiera a la escritura de "Los últimos ritos", texto que se publica en la contratapa de *Página/12* el 24 de noviembre de 2010. Como señala en *Aparecida*, el día que iba a publicarse su escrito fallece Néstor Kirchner y el diario utiliza su espacio para dar cuenta de ese episodio. Dillon narra esta circunstancia justamente en el fragmento de *Aparecida* que se centra en la celebración de su matrimonio con Albertina Carri. Así, la reivindicación de Néstor Kirchner se enmarca, como en otros textos que he abordado, en el reconocimiento a las políticas públicas en materia de derechos humanos que impulsara, pero también en su compromiso con la sanción de la Ley de Matrimonio Igualitario (15/7/2010). La tensión entre la alegría por el enlace nupcial de Carri y Dillon contrasta con la pena compartida por la muerte de Néstor Kirchner, pena que pone a Dillon en consonancia con su entorno: "yo hacía la crónica del dolor colectivo que tomaba la Plaza de Mayo, la plaza pública, para poner su lamento más acá del cielo. Mágicamente estaba en sintonía con lo que me rodeaba, observaba las expresiones de duelo

manteniendo la distancia de quien ha estado ahí y ha *trabajado* sobre eso; la sensación de derrota, la falsa rebelión que ampara al dolor en la injusticia; por qué muere este, por qué siempre los buenos. El desamparo. La conciencia de que muertos los padres ya no hay nada que atempere nuestro lugar ante la muerte. Albertina y yo nos sumamos como hijas a las endechas desafinadas por la muerte del líder, el presidente que había reivindicado a parte de la generación masacrada. Nuestra fiesta se hizo un deber, una necesidad" (96-97, énfasis en el original).

11. 11- En esa ocasión, Dillon acompaña a su entonces pareja la cineasta Albertina Carri que oficia como jurado en el Festival de Cine de San Sebastián. Con ellas viaja Furio, el hijo de ambas. Todo *Aparecida* está atravesado por la fuerza de esa relación familiar sintetizada en el apoyo que Carri brinda a Dillon durante ese año de espera. Naná y Furio, los hijos de Dillon, tienen una relevancia explícita en *Aparecida* ya que funcionan como su soporte y como receptores de ciertos modos de "ser" madre legados a Dillon por su propia madre. Cfr. Laura Ramos, "La niña gaucha", "La niña guerrera" y "La nueva estirpe" en *La niña guerrera y otras historias reales* (2010) para relatos biográficos desde una perspectiva lesbiana sobre Carri, Dillon y la familia que componen. Para un estudio sobre ese fluir afectivo entre abuela, madre e hijos cfr. Mariela Peller, "Lugar de hija, lugar de madre. Autoficción y legados familiares en la narrativa de hijas de desaparecidos" (2016) y "Las hijas de la militancia" (2020).

12. 12- Como en otros pasajes de *Aparecida*, la acción de armado de las prendas descosidas está modelada por el recuerdo de lo que Dillon hacía junto con su madre en la niñez: "Empezamos a separar y reagrupar como si fuéramos modistas pasando del patrón del papel a la tela, una operación que yo le había visto hacer a ella en esos intrincados moldes de la revista *Burda* tan inexplicables para mí como las fórmulas trigonométricas" (117). También el trabajo colectivo de recomposición de las prendas prefigura la labor colectiva de armado de la urna fúnebre de Marta Taboada.

13. 13- No sólo en Dillon los huesos recuperados aparecen inicialmente como una fuente de conflicto para la hija. En su testimonio de *Hijos del Sur* (2014), Marcela Vega muestra con precisión y sin eufemismos el impacto que implica para ella la restitución de los huesos de la madre: "Así que cuando me

entregaron los restos de ella pensé '¿y ahora qué hago con esta?', y le dije a mi hermano 'para ella vos eras su hijo, el amor de su vida…'.Y sentía que yo me tenía que hacer cargo de la muerta, sí, así le dije, 'la muerta'. No quería, no tenía ganas, hasta que nos fuimos amigando porque la tuve mucho tiempo en mi casa. La verdad es que no fui a parar al Borda porque nadie me vio. Llegué a armarla sobre la mesa, les reclamé a Antropólogos porque me faltaban partes, y ellos me explicaron que esas partes quedaban como testimonio porque yo había decidido cremarla y por si mi hermano llegase a reclamar" (45). El fragmento de Vega muestra el desapego casi como una estrategia defensiva y el esfuerzo por revincularse con esos restos. En esta misma línea, Dillon narra la reacción de otra hija ante el hallazgo de los restos paternos: "El cuerpo del Negro Arroyo, su esqueleto desenterrado en el cementerio de Avellaneda, estaba completo; hasta tenía las falanges. Entre ellas Marina, la menor de sus tres hijas, enredó un mechón de su pelo para sentir la caricia que nunca había tenido" (42). La escena en la que las hijas ensamblan con los huesos dispersos el armazón del cuerpo de la madre o del padre desaparecido es recurrente en los relatos y, de algún modo, replica en la materialidad de los huesos los procesos de reconstrucción de la memoria y de la biografía de los padres que se hace en el plano narrativo con los testimonios de sobrevivientes y con los retazos de textos, anécdotas y otros objetos que forman parte del acervo familiar.

14. 14- En este sentido, es relevante uno de los fragmentos separadores en el que Dillon trabaja sobre la búsqueda de esas "partes blandas" de la madre de las que no queda nada. Ese fragmento, construido como un poema, alude a la cuestión de la identificación madre/hija que ya he analizado a propósito de Guevara. Escribe Dillon: "Tengo los pies de mi mamá, digo, pero no son los suyos. / Tengo sus piernas, pero son las mías. / Y los ojos más oscuros, pero como ella las pestañas. / Este es mi cuerpo, digo y no sé por qué la voz dice *mi*, si son lo mismo / el que estuvo, el presente, el que puse donde no tenía. / El dolor se hunde en la materia / como se hunde el tiempo al costado de mi boca, sobre los labios, en los párpados, los hombros, las manos; cada una de las partes blandas que de ella/ se han ido" (149, énfasis en el original). La identidad fundada en la carnalidad del cuerpo "que se pone" aúna a madre e hija en sus semejanzas que van más allá de lo genéticamente obvio: el cuerpo de la madre arrebatado por la violencia de Estado es el cuerpo de la hija puesto

en la búsqueda de aquel cuerpo desaparecido. Así, Dillon propone una nueva articulación para encarnar los restos identificados de la madre que se suma al recuerdo y a la puesta en texto de la experiencia que materializa *Aparecida*.

15. 15- En diversos momentos de *Aparecida*, Dillon escribe la palabra "certeza". En general, la "certeza" se asocia con algún saber de tipo afectivo como en la cita, de tipo científico como el ADN o de tipo testimonial como el recuerdo de los testigos o de ella misma. Pero también la necesidad de "certeza" es una demanda de la que la narradora se desembaraza a menudo. En este sentido, el ejemplo más claro es el justificativo que da para fotografiar la ropa interior que imagina de su madre: "Mi ternura no estaba atada a la certeza" (120).

16. 16- No voy a detenerme en esto, tan sólo quiero señalar que en la trama familiar
–además de Carri, sus hijos y su padre– son relevantes para Dillon las figuras de sus tres hermanos varones y de sus hermanas mellizas muertas al nacer. Sobre todo, los recuerdos, las opiniones, las interpretaciones de sus hermanos funcionan como contrapuntos para sus propios pareceres, memorias y lecturas. En este sentido, *Aparecida* también presenta la relación entre los hermanos como un vínculo a ser sanado: "Ellos no se acuerdan de esa escena, no entiendo por qué si para mí es tan inolvidable. La sutura con la que cosimos la herida que se abrió entre nosotros siempre deja el surco expuesto, es como una dentellada de perro, hay que dejarla supurar hasta que seque y una cicatriz desprolija quede en su lugar. Todavía estamos en eso" (56).

17. 17- Dillon es diagnosticada en 1994. Entre 1995 y 2004, escribe la columna "Convivir con virus" que se publica en el diario *Página/12*, columnas que dan origen a su libro *Vivir con virus. Relatos de la vida cotidiana* (2004). Para un análisis de esas columnas cfr. Tamara Tenenbaum, "Ella dice que fue así. Recorridos disidentes en las crónicas de autoras del presente" (2020).

18. 18- En este sentido, Dillon refiere a los recordatorios publicados por familiares en *Página/12*, "esa pequeña solicitada […] que reemplaza el epitafio para los desaparecidos" (95). La escritura de esos textos es, de algún modo, un antecedente de la primera solicitada de H.I.J.O.S. que, a su vez, va a modificar el estilo de los próximos recordatorios: "Con esa aparición de nosotros, los hijos

y las hijas, clamando por lo que nos faltaba cambió la prosa, todos los recordatorios fueron mutando. Poesías y oraciones, sí, pero también la enumeración de sus logros, los pocos rasgos que pueden contarse de quien ha vivido sobre todo en ausencia" (95).

19. 19- Escribe Dillon: "Silvia había traído brillantina, piedritas de ojo de tigre […]. Josefina […] unos botoncitos de perla […]. Lucila […] puso sobre la mesa unos diminutos muñecos coyas tejidos, calcomanías y más piedras. […] Raquel ya estaba martillando azulejos de colores para enhebrar con esas cuentas una palabra […]. Lucrecia [trajo] […] un poema manuscrito de Liliana Maresca y un puñado de los pétalos que habían perfumado su cama cuando dejó de respirar […]. 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" (192-193).

Consideraciones finales

La literatura en tanto régimen estético produce una partición de lo sensible al redistribuir lo común, es decir, al asumir su dimensión política volviendo inteligibles, visibles y expresables, a través de la escritura, ciertos aspectos de la realidad de una comunidad en un momento dado. Es así como la literatura concebida como un régimen estético, es decir, en tanto conjunto de normas, de procesos y de relaciones entre los elementos que lo configuran, está atravesada por decisiones de ruptura y de anticipación en un sistema caracterizado por la presencia simultánea de temporalidades heterogéneas (Rancière, 2000, 31-45). Partiendo de estos supuestos, abordé el corpus de estudio intentando, por un lado, establecer una lectura bidimensional capaz de ubicar las narrativas de hijos en relación con otras figuraciones de la violencia política y, a la vez, capaz de advertir las inflexiones, las continuidades y las transformaciones hacia dentro del corpus específico de análisis que surge en un contexto en el que los límites disciplinares de la literatura argentina se encuentran en expansión.

En este sentido, y tal como he ido adelantando en las conclusiones parciales de cada capítulo, el armado de un corpus literario en el que conviven narraciones ficcionales, autoficcionales y no ficcionales me permitió tanto estudiar las estrategias de ficcionalización inscriptas en lo testimonial y lo autobiográfico como profundizar en el análisis de los modos en que a través de la ficción se configura la experiencia subjetiva de la pérdida. Así sumé una dimensión para el análisis que ilumina, entre otras cuestiones, los rasgos en la construcción de las voces narrativas y sus grados de vinculación con los regímenes del recuerdo y de la imaginación. Asimismo, el estudio de ciertas operaciones de transgenericidad –que una parte del corpus incluso tematiza– fue productivo ya que su

análisis permitió mostrar propuestas literarias en pugna respecto de los modos de figurar el pasado reciente desde la perspectiva de los hijos. En suma, esa gradación entre lo testimonial y lo ficcional que organiza el corpus es un nodo esencial de las escrituras de hijos que despliega en su variación la diversidad constitutiva de las voces, las inflexiones de las identidades narrativas y la inestabilidad de las subjetividades. De todos modos, el análisis también hizo visible que cualquier intento de fundar el sentido de estos textos en cierto pacto de lectura ligado sólo a los rasgos de un género en particular no es más que un encuadre engañoso: el testimonio, la autobiografía, la novela autobiográfica y la autoficción se vuelven significativos no como modelos que seccionan, clasifican y fijan los protocolos para narrar la ausencia –y para leerla– sino, por el contrario, como variaciones que conviven en el corpus superpuestas a los rasgos que las voces narrativas adquieren para hacer inteligible aquello que se resiste a ser pensado, a ser dicho, a ser escrito. Asimismo, la lectura atenta a las particularidades y discusiones emergentes de los contextos de producción de cada uno de los textos permitió hacer visible la trama de tensiones que atraviesan el corpus y las intencionalidades que motorizan la escritura de textos que ponen en vínculo la indagación de lo traumático inscripto en lo biográfico y la voluntad de intervención en el plano de los discursos públicos sobre el pasado reciente.

El "hijismo" como tensión

Desde 2007, los textos escritos por hijos de militantes de los 70 se publican vertiginosamente, proliferación que ha sido leída como signo de la consolidación durante el primer kirchnerismo de una "narrativa morcilla", es decir, de textualidades que aspiran a construir sentidos "por medio de referencias esencializantes a lo biológico, la sangre, el ADN, el parentesco o la genealogía", narrativas producidas por "sujetos morcilla" hechos de sangre y con "un chip de memorias recibidas que funciona como coagulante" (Goyochea, Grynberg y Perez, 2018: 184-185). Si bien resulta obvio que un corpus

organizado bajo la categoría "hijos de" propone un criterio de reunión fundado en lo familiar que, en parte, replica el principio asociativo de las agrupaciones de Derechos Humanos, el estudio de esos textos en un rango amplio de géneros, condiciones de publicación, circunstancias de vida de sus autores y referencias militantes de sus madres y padres, me permitió más bien advertir la presencia extendida de tensiones que no pueden subsumirse a una caracterización unívoca del "hijismo".

Si bien la condición de hijas e hijos constituye el punto de partida que organiza el relato y su escritura, es en el análisis fino de la trama textual donde el conflicto emerge y se deja leer. Los blancos, las vacilaciones, las múltiples disputas de sentido, lo elidido, la frecuente reformulación, los enmascaramientos de la voz, las figuras elegidas, la dinámica de las temporalidades, la exhibición de una identidad fluyente muestran, sobre todo, las estrategias narrativas que hijas e hijos despliegan apelando a opciones literarias muy diversas para salirse del lugar de víctimas, sobreponerse a la desubjetivación, escaparse de la infantilización en la que los fijan ciertas lecturas, desmontar visiones fantasmáticas, oponerse a la patologización inscripta en lo traumático, discutir los usos políticos que de ellos se hacen y desacralizar los lugares comunes de la militancia y de la memoria pública. En suma, textos como los de Victoria Donda Pérez o Tatiana Sfiligoy y Danilo Albín que adscriben a la línea tributaria de la herencia política y de sangre son la excepción más que la regla. La pertenencia institucional y la visibilidad de sus autoras –Donda, diputada nacional por el kirchnerismo; Sfiligoy, primera nieta restituida y psicóloga en Abuelas– probablemente hayan sido las causas de que sus textos se acerquen más a un tipo de configuración identitaria y de la voz con mayor peso en las narrativas oficiales e institucionales que en la literatura sobre la militancia y la desaparición escrita por hijas e hijos durante el período abordado.

Las hijas e hijos que dicen sus historias lo son de "militantes de los 70". El énfasis en la militancia me permitió, por un lado, sumar una dimensión histórico-política al estudio de la configuración textual de la subjetividad y de la experiencia de la pérdida; y, por otro lado,

poner también el foco en la narración que hacen de la vida de esos padres y no sólo en el quiebre que supuso para ellos y sus familias la desaparición, el asesinato, la tortura o el exilio. La lucha armada; las decisiones de los líderes de las organizaciones guerrilleras; los relatos prearmados recibidos de distintas fuentes; la heroicidad, el sacrificio y la traición aparecen como sentidos en disputa que se reconfiguran en los relatos en sus distintos contextos de producción y modalidades genéricas. La lectura situada de los textos hizo posible advertir la tensión entre temporalidades anclada en el hecho de que las interpretaciones acerca de las decisiones políticas de los padres, sus contextos y derivas las hacen los hijos a lo largo de sus vidas en momentos históricos en los que esas cuestiones también son objeto de disputa en el marco de los organismos de Derechos Humanos y de las políticas estatales sobre la memoria pública acerca del pasado reciente. Es esa dialéctica entre el tiempo de la militancia de los padres y el de su lectura crítica hecha por los hijos, la que pone en abismo en las narraciones diversas representaciones sociales sobre la militancia y sobre la desaparición para socavarlas y reconfigurarlas. Si en algunos de los primeros testimonios recogidos por Gelman y La Madrid puede leerse cierta idealización acrítica de la militancia y cierta ponderación romantizada de la lucha armada, esas miradas son minoritarias y lo seguirán siendo también en los textos posteriores que conforman el corpus en el período estudiado. En suma, más que un relato monolítico sobre la militancia de los 70 y sobre su relectura en el menemismo o en el kirchnerismo, la mayor parte de los textos literarios del corpus –incluso los de quienes militan activamente en H.I.J.O.S.– van, desde la problematización hasta el disenso, a través de diversas opciones narrativas estableciendo así también modulaciones hacia dentro de la esfera literaria.

Estrategias de reconfiguración de la experiencia de la pérdida

En el análisis del corpus pude constatar que la disolución de la esfera de lo cotidiano que ocurre para las hijas e hijos tras el pasaje de los padres a la clandestinidad, tras su exilio, su desaparición o su muerte es recuperada en las narraciones y se erige como núcleo al que se subordinan los demás elementos del relato. Ese episodio vital, que ocurre o se vuelve consciente en la infancia, es indagado, una y otra vez, y resignificado desde la adultez en cada contexto. Esa doble temporalidad de lo traumático es el mecanismo básico de construcción del recuerdo y de su fijación a través de la escritura que permite entrever en los textos los avatares de identidades en tránsito que interrogan el pasado, leen sus huellas en el presente y buscan revelar las inflexiones de biografías atravesadas por aquel episodio traumático originario, pero que no se agotan en él ni sólo lo reproducen. Ese hueco de sentido que, visiblemente, ocupa el centro textual desencadena una búsqueda que se articula en múltiples direcciones y que encarna en estrategias diversas de reconfiguración de la experiencia de la pérdida: la duplicación de la voz narrativa que permite tensionar temporalidades e interpretaciones al modo de Laura Alcoba; la narración desde una focalización externa o desde el plano de los sueños que habilita una narración desapegada al modo de algunos relatos testimoniales y autoficcionales; la invención como procedimiento para dotar de sentido eso que persiste como enigma, tal como lo realiza Félix Bruzzone son algunas de las formas que los textos proponen para narrar y resemantizar la ausencia al tiempo que dejan entrever las pautas de reconfiguración de lo biográfico, las marcas de escenificación del yo o las huellas de su enmascaramiento.

Como he ido explicitando en las conclusiones parciales de cada uno de los capítulos, aunque esas estrategias narrativas que se despliegan sean múltiples, finalmente convergen en la producción de escrituras que no sólo dicen el trauma, sino que también apuestan a la construcción de textos que asumen una función de intervención social en la trama de discursividades públicas sobre la violencia de Estado. En ese sentido, la inclusión en el corpus de los relatos testimoniales de reafiliación de nietas restituidas me permitió poner en perspectiva el conjunto de las narrativas de hijos. En esos textos

que interrogan las alternativas de la apropiación, la restitución y la reafiliación, las problemáticas en torno a la construcción de la subjetividad en la narración de experiencias traumáticas aparecen amplificadas y es en ellos que se condensan y estallan las categorías que atraviesan el corpus. Si las variantes genéricas de los textos analizados implican inflexiones diversas acerca de los procedimientos de figuración de la identidad en nexo con lo biográfico, son los relatos de nietas restituidas los que permiten ver con mayor nitidez la "ilusión autobiográfica". Ante la urgencia de reafirmar la unidad de un yo roto por la violencia de Estado y vuelto a romper por la restitución, los relatos torsionan la identidad y el nombre propio y, al hacerlo, permiten advertir el funcionamiento de las estrategias de reconfiguración de la subjetividad. Así las nietas se sobreponen a la amenaza de lo indecible para, efectivamente, narrarse y narrar la sustracción, la desaparición y los CCD. El distanciamiento enunciativo que se evidencia en estos relatos en el momento de la narración del nacimiento o de la permanencia en los CCD se corresponde con las variadas mediaciones presentes en los textos ficcionales y autoficcionales para narrar la vida recordada en la clandestinidad y la tortura imaginada de madres y padres. Es decir, la ficción opera como una mediación respecto de la historia que, en cierto punto, la vuelve tolerable y decible del mismo modo que el distanciamiento enunciativo funciona, en los textos no ficcionales, como estrategia para poder narrar el nacimiento en cautiverio y la propia desaparición. Asimismo, los relatos de las nietas intensifican la función de intervención social presente en el corpus al postularse como relatos pedagógicos que, al divulgar el horror de las vidas trágicamente ejemplares que narran, buscan garantizar con su circulación en la trama social un nunca más para la violencia de Estado.

Narrar la ausencia

En una zona relevante del corpus, escritura y lectura son configuradas como prácticas que, en su complementariedad,

entrañan la posibilidad de acceder a determinados saberes y fundamentan la consolidación de una narrativa personal capaz de indagar esa ausencia apremiante. La ausencia, que desborda sobre todos los planos de la existencia, reclama un pronunciamiento explícito que toma cuerpo en un acto de escritura. La escritura literaria es así acción performativa que posibilita para hijas e hijos el inicio del trabajo de duelo al tiempo que materializa una intervención manifiesta que funciona tanto en la trama de los relatos familiares como en el marco de las interpretaciones públicas e institucionales sobre el pasado reciente. Pero, además, la escritura no sólo alude al impulso que hijas e hijos consuman al decir, sino que también es práctica –propia y de otros– que aparece referida como tal en los mismos relatos. Esa dimensión –que en algunos textos es también pliegue autorreflexivo e, incluso, autocrítico– es una línea que dota de unidad al corpus literario analizado.

En primer lugar, las frecuentes escenas de lectura que se narran –y las menciones a libros leídos– funcionan en los textos del corpus como una vía de acceso a información alternativa que sirve para establecer, en el plano textual, un contrapunto con saberes que vienen de otros ámbitos, instituciones o fuentes. Desde otra perspectiva, aquello que los libros leídos cuentan –y en algunos casos, también las películas y las fotografías– es, en una parte relevante del corpus, una matriz que brinda a los hijos escenas modélicas que permiten afinar su sensibilidad y configurar la experiencia personal de la pérdida. En otra flexión, esos textos operan en parte del corpus como relatos anticipatorios tanto para gestionar el trauma como para vivir o imaginar el hallazgo de los restos maternos.

En segundo lugar, la inclusión en la trama textual de referencias a escritos de las madres y padres –cartas, agendas, testamentos o el caso extremo del testimonio de la madre de Eugenia Guevara redactado en cautiverio– funciona como la exhibición de un resto que en la posibilidad de lectura que brinda crea la ilusión de un contacto sin otras mediaciones con los padres. Como otros elementos que forman parte del reservorio de objetos reunidos sobre los padres, estos restos textuales son interpretables, se dejan

leer y, en su lectura, hijas e hijos componen un relato que los resignifica y los desacraliza al intervenir sobre su sentido, sacarlos a la luz y hacerlos circular más allá del territorio de la intimidad.

Por último, desde la narración episódica hasta la fragmentariedad, los textos replican en su materialidad la incompletitud de los saberes que los hijos tienen sobre su propio pasado, sobre la vida de sus padres, sobre su militancia, sobre las circunstancias de su desaparición o de su muerte. Esa fragmentariedad –que se metaforiza con las figuras del *collage* y del rompecabezas– adquiere una articulación diferencial en los textos que eligen una composición en retazos que les permite establecer un ritmo entre escritura y blanco en cuyos intersticios irrumpe como resto la visión fantasmática de los padres desaparecidos. Si la fragmentariedad vuelve palpable lo roto, lo que ya no está, lo que falta, lo que no se sabe, lo que no se encuentra, lo que se olvidó, como contrapartida, la metáfora del tejido funciona, en cambio, al insinuar una religación que, aun portando las huellas de lo ausente, actúa como sutura. En este sentido, el acto de escribir, recuperado como tal en la trama textual, constituye el procedimiento que más cabalmente evidencia esa función. La dinámica entre resto y sutura que se insinúa en el conjunto del corpus y que adquiere un tratamiento diferencial en los textos fragmentarios se literaliza en las escrituras de Eugenia Guevara y de Marta Dillon. La identificación de los huesos maternos transforma el resto fantasmático y le devuelve su estatuto en el plano de lo real. Así, el fantasma materno deviene "aparecida", madre sustraída del circuito infame de la desaparición y, al fin, recobrada. No parece casual que sea, precisamente, en esos textos donde la reflexión sobre el acto de escribir tenga un lugar preponderante. Asimismo, una pequeña parte del corpus va, incluso, un paso más allá y se interroga acerca de los procedimientos más eficaces para, desde el presente, decir la militancia, narrar la ausencia, poner en palabras la experiencia subjetiva de pérdida. Por ejemplo, Nicolás Prividera quien, al caracterizar la producción artística de los hijos, jerarquiza algunas propuestas por sobre otras o el despliegue léxico que realiza Ángela Urondo Raboy para desnaturalizar los modos de decir la desaparición son formulaciones

que indagan estas problemáticas. No obstante, es en la escritura de Mariana Eva Perez donde ese pliegue autorreflexivo y autocrítico deriva además en la manifestación de un programa estético radical que liga desacralización con búsqueda de formas literarias y palabras nuevas para narrar la ausencia. En el devenir escritora, que aleja a la Princesa Montonera del "militontismo", Perez construye un lugar de enunciación para los hijos con el que busca ampliar los límites de lo audible en un momento dado al apartarse tanto de las formas consolidadas para escribir sobre la violencia, como de los lugares políticamente correctos para decir la militancia, la desaparición, la apropiación y la restitución. Dicho de otro modo, es en la escritura de Mariana Eva Perez donde las tensiones que atraviesan el corpus encuentran su concreción más disruptiva en términos estéticos, más intensa en términos de la mostración de la subjetividad y más polémica en términos de intervención en el plano de los discursos sociales sobre el pasado reciente.

En sus variaciones, la escritura constituye, en el corpus sobre el que se realizó la investigación, un gesto de pasaje que les permite a las hijas y los hijos correrse del lugar de víctimas, contraponerse a la desubjetivación de ciertas miradas patologizantes y apartarse del prejuicio inscripto en lo traumático para decir –en todos los registros posibles, bajo todas las modalidades disponibles– la propia historia de ausencia y de pérdida. Si, como sostiene Dominick LaCapra, la literatura no reescribe dudosamente la historia, sino que contribuye de manera performativa a crear un futuro posible (2004: 167), las narrativas de las hijas y los hijos de militantes de los 70, al rehuir el regodeo en la autovictimización y la reproducción acrítica de discursos sobre el pasado reciente, reafirman su compromiso con el porvenir tanto respecto de sus propias biografías como de la trama colectiva.

Abreviaturas

BNDG	BANCO NACIONAL DE DATOS GENÉTICOS
CCD	CENTRO CLANDESTINO DE DETENCIÓN
CELS	CENTRO DE ESTUDIOS LEGALES Y SOCIALES
CONADEP	COMISIÓN NACIONAL SOBRE LA DESAPARICIÓN DE PERSONAS
CONADI	COMISIÓN NACIONAL POR EL DERECHO A LA IDENTIDAD
DINA	DIRECCIÓN DE INTELIGENCIA NACIONAL (CHILE)
EAAF	EQUIPO ARGENTINO DE ANTROPOLOGÍA FORENSE
ESMA	ESCUELA DE MECÁNICA DE LA ARMADA
GT	GRUPO DE TAREAS
MEDH	MOVIMIENTO ECUMÉNICO POR LOS DERECHOS HUMANOS
MSTM	MOVIMIENTO DE SACERDOTES DEL TERCER MUNDO
PEN	PODER EJECUTIVO NACIONAL
SID	SERVICIO DE INFORMACIÓN Y DEFENSA (URUGUAY)
SIDE	SECRETARÍA DE INTELIGENCIA DEL ESTADO
TOF	TRIBUNAL ORAL EN LO CRIMINAL FEDERAL
UFICANTE	UNIDAD FISCAL ESPECIALIZADA PARA CASOS DE APROPIACIÓN DE NIÑOS DURANTE EL TERRORISMO DE ESTADO

Bibliografía

Textos ficcionales y testimoniales analizados

ALCOBA, LAURA, 2007. *La casa de los conejos*. Buenos Aires: Edhasa. Traducción de Leopoldo Brizuela.

ARGENTO, ANALÍA, 2009. *De vuelta a casa. Historias de hijos y nietos restituidos*. Buenos Aires: Marea.

BRUZZONE, FÉLIX, 2007. *76*. Buenos Aires: Momofuku, 2014. Segunda edición ampliada.

—, 2008. *Los topos*. Buenos Aires: Mondadori.

CIOLLARO, NOEMÍ, 2014. *Hijos del sur. Testimonios de hijos de detenidos-desaparecidos de Quilmes*. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes.

DILLON, MARTA, 2015. *Aparecida*. Buenos Aires: Sudamericana.

DONDA PÉREZ, VICTORIA, 2009. *Mi nombre es Victoria. Una lucha por la identidad*. Buenos Aires: Sudamericana.

GELMAN, JUAN Y MARA LA MADRID, 1997. *Ni el flaco perdón de Dios. Hijos de desaparecidos*. Buenos Aires: Planeta.

GUEVARA, EUGENIA, 2015. *Veintiocho. Sobre la desaparición*. Córdoba: Alción.

PEREZ, MARIANA EVA, 2012. *Diario de una Princesa Montonera. 110 % verdad*. Buenos Aires: Capital intelectual.

PRADELLI, ÁNGELA, 2014. *En mi nombre. Historias de identidades restituidas*. Buenos Aires: Paidós.

PRIVIDERA, NICOLÁS, 2012. *Restos de restos*. City Bell: De la talita dorada.

ROBLES, RAQUEL, 2013. *Pequeños combatientes*. Buenos Aires: Alfaguara.

SEMÁN, ERNESTO, 2011. *Soy un bravo piloto de la nueva China.* Buenos Aires: Mondadori.

SFILIGOY, TATIANA Y DANILO ALBÍN, 2013. *En el nombre de sus sueños. 12 historias de hijos de desaparecidos.* Buenos Aires: Fabro.
SUÁREZ CÓRICA, ANDREA, 1996. *Atravesando la noche*. *79 sueños y testimonio acerca del genocidio*. La Plata: De la campana.
URONDO RABOY, Ángela, 2012. *¿Quién te creés que sos?* Buenos Aires: Capital intelectual.

Textos ficcionales y testimoniales mencionados

ALCOBA, LAURA, 2012. *Los pasajeros del Anna C.*. Buenos Aires: Edhasa.
—, 2014. *El azul de las abejas*. Buenos Aires: Edhasa.
—, 2018. *La danza de la araña*. Buenos Aires: Edhasa.
ARENES, CAROLINA Y ASTRID PIKIELNY, 2016. *Hijos de los 70. Historias de la generación que heredó la tragedia argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
ARIAS, LOLA, 2016. *Mi vida después y otros textos*. Buenos Aires: Reservoir books.
ARLT, ROBERTO, 1926. *El juguete rabioso*. Buenos Aires: Losada, 1995.
AXAT, JULIÁN, 2014. *Rimbaud en la CGT*. La Plata: De la talita dorada.
AXAT, JULIÁN Y JUAN AIUB, 2010. *Si Hamlet duda, le daremos muerte.* La Plata: De la talita dorada.
BONASSO, MIGUEL, 1984. *Recuerdo de la muerte*. Buenos Aires: Bruguera.
BORGES, JORGE LUIS, 1944. "El Sur" en *Ficciones* en *Obras completas I*. Barcelona: Emecé, 1989.
—, 1945. "El aleph" en *El aleph* en *Obras completas I*. Barcelona: Emecé, 1989.
BRIZUELA, LEOPOLDO, 2012. *Una misma noche*. Buenos Aires: Alfaguara.

COLECTIVO HISTORIAS DESOBEDIENTES, 2018. *Escritos desobedientes. Historias de hijas, hijos y familiares de genocidas por la memoria, la verdad y la justicia*. Buenos Aires: Marea.
CÓRICA, LUISA, 2015. *La niña que sueña con nieves*. La Plata: De la talita dorada.
DOUBROVSKY, SERGE, 1977. *Fils*. Paris: Galilée.
FEIJÓO, CRISTINA, 2007. *La casa operativa*. Buenos Aires: Sudamericana.
FIGUERAS, MARCELO, 2003. *Kamchatka*. Buenos Aires: Alfaguara.
GUSMÁN, LUIS, 1995. *Villa*. Buenos Aires: Alfaguara.
HACHER, SEBASTIÁN, 2012. *Cómo enterrar a un padre desaparecido*. Buenos Aires: Marea.
HALVORSEN, ÉRIKA, 2007. *Teatro X la Identidad. Ciclos 2005 y 2007*. Buenos Aires: Abuelas de Plaza de Mayo.
JEANMAIRE, FEDERICO, 2003. *Papá*. Buenos Aires: Edhasa.
LISCANO, CARLOS, 2004. *Ejercicio de impunidad. El caso Gelman*. Buenos Aires: Distal, 2009.
LÓPEZ, JULIÁN, 2013. *Una muchacha muy bella*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
OSORIO, ELSA, 1998. *A veinte años, Luz*. Buenos Aires: Planeta, 2006.
PRIETO, MARTÍN, 1999. *Calle de las escuelas n° 13*. Buenos Aires: Perfil.
SILBERSTEIN, SILVIA, 2002. *Bajo el mismo cielo*. Buenos Aires: Sudamericana.
SORIANO, MANUEL, 2013. *Fundido a blanco*. Montevideo: Criatura editora.
SPIEGELMAN, ART, 2014. *Maus*. Buenos Aires: Random House.

Películas y documentales citados

Adiós a la memoria. Dir. Nicolás Prividera, Buenos Aires, 2020.
Being John Malkovich. Dir. Spike Jonze, Estados Unidos, 1999.

Buenos Aires viceversa. Dir. Alejandro Agresti, Argentina, 1996.
El premio. Dir. Paula Markovitch, México, 2011.
H.I.J.O.S., el alma en dos. Dirs. Carmen Guarini y Marcelo Céspedes, Argentina, 2002.
Infancia clandestina. Dir. Benjamín Ávila, Argentina, 2011.
La historia oficial. Dir. Luis Puenzo, Argentina, 1985.
La noche de los lápices. Dir. Héctor Olivera, Argentina, 1986.
Los rubios. Dir. Albertina Carri, Argentina, 2003.
M. Dir. Nicolás Prividera, Argentina, 2007.
Papá Iván. Dir. María Inés Roqué, Argentina, 2000.
Punto impropio. Dir. Albertina Carri, Argentina, 2015. Video instalación, Parque de la Memoria.
Tierra de Avellaneda. Dir. Daniel Incalcaterra, Argentina, 1996.
Tierra de los padres. Dir. Nicolás Prividera, Argentina, 2012.
Viaje en Italia. Dir. Roberto Rossellini, Italia-Francia, 1954.
Victoria. Dir. Adrián Jaime, Argentina, 2008.

Entrevistas, textos periodísticos, discursos y fallos judiciales

ALFONSÍN, RAÚL, 1985. "Texto completo del discurso pronunciado en la cena de camaradería de las Fuerzas Armadas el 5 de julio de 1985" en *Memoria política. Transición a la democracia y derechos humanos*. Buenos Aires: F.C.E., 2004.
BRUZZONE, FÉLIX, 2012a. "Cómo limpiar de basura la memoria" en *Revista Ñ*, Buenos Aires, 3 de febrero de 2012.
—, 2012b. "Visiones para un lugar invisible" en *Comunicación popular*. En línea: http://comunicacionpopular.com.ar/arte-y-politica-el-escritor-felix-bruzzone-habla-de-las-8000-hectareas-fantasmas-del-campo-de-mayo/ Consulta: 13 de julio de 2013.
CACOPARDO, ANA, 2013. *Historias debidas VI: Macarena Gelman*. Buenos Aires: Canal Encuentro. Fílmico. En línea: http://encuentro.gob.ar/programas/serie/8062 /6120? start=
CALVO, JAVIER, 1998. "Demolerán la ESMA y colocarán un monumento por la unión nacional" en *Clarín.* Buenos Aires*:* 8 de

enero.
CÓRDOBA, MATÍAS, 2009. "Los desaparecidos no pueden pasar desapercibidos" en *Página/12*. Buenos Aires: 9 de marzo.
DANDAN, ALEJANDRA, 2012. "Los padrinos" en *Página/12*. Buenos Aires: 15 de enero.
DILLON, MARTA, 2010. "Los últimos ritos" en *Página/12*. Buenos Aires: 24 de noviembre.
FIGARES, DANIEL, 2012. "Non-fiction: Macarena Gelman" en *El muerto. Videoblog de información alternativa*. Montevideo: 27 de febrero. Fílmico. En línea: http://elmuertoquehabla.blogspot.com/2012/02/non-fiction-macarena-gelman. html
GHITTA, VÍCTOR HUGO, 2014. "Victoria Donda: 'Perdoné a mi apropiador por lo que me hizo a mí, del resto deben encargarse la sociedad y la justicia" en *La Nación*: Buenos Aires, 21 de junio.
GINZBERG, VICTORIA, 2005. "Me di cuenta que había nacido ahí en la ESMA" en *Página/12*. Buenos Aires: 21 de marzo.
H.I.J.O.S., 2018. "Discurso del Escrache al genocida Jorge Luis Magnacco, el partero de la ESMA", 18 de marzo de 2018. En línea: http://www.hijos-capital.org.ar/2018/03/18/discurso-del-escrache-al-genocida-jorge-luis-magnacco-el-partero-de-la-esma/ Consulta: 4 de enero de 2020.
ORGANIZACIÓN DE ESTADOS AMERICANOS, 1982. *Resolución 50/82. Caso 4326*. 24 de junio. En línea: https://www.cidh.oas.org/annualrep/81.82sp/Argentina4326.htm Consulta: 3 de enero de 2020.
OSORIO, ELSA, 2007. "Una novela que desafía los caprichos de la memoria" en www.radiolaquebrada.com.ar
PAPALEO, CECILIA, 2010. "Callejón con salida. Entrevista a Elsa Osorio" en *Deutsche Welle*. Berlín: 11 de octubre de 2010. Consulta: 3 de febrero de 2014. En línea: http://www.dw.de/callejon-con-salida/a-6104501
ROMERO, VICENTE, 1983. "No quedan desaparecidos con vida. Entrevista a Ramón Camps" en *Pueblo*: Madrid: 27 de enero.

RUSSO, MIGUEL, 1998. "Edición definitiva" en *Radar Libros. Página/12*. Buenos Aires: 7 de junio.
S/A, 1996. "Conmovió una película del argentino Alejandro Agresti" en *Clarín*. Buenos Aires: 16 de noviembre.
S/A, 2012. Entrevista a María Ramírez. "Era un infierno y yo me sentía enterrada viva" en *Página/12*. Buenos Aires: 18 de marzo.
S/A, 2014. "Pareciera que Dios hizo el ADN mitocondrial para que lo usen las Abuelas. Entrevista a Mary-Claire King" en *Perfil*. Buenos Aires: 10 de agosto.
TRIBUNAL ORAL EN LO CRIMINAL FEDERAL N° 6, 2012. *Fundamentos*. Sentencia en Causa por Plan Sistemático de Apropiación de Memores. Buenos Aires: 17 de septiembre.
VIDELA, JORGE RAFAEL, 1979. Conferencia de prensa, Buenos Aires, 14 de diciembre.
YUSTE, GUSTAVO, 2017. "Entrevista a Mara La Madrid: escribir un libro clave para la memoria, desde el dolor personal" en *La primera piedra*. Olivos, 28 de abril.

Tesis de grado y de posgrado

CUETO RÚA, SANTIAGO, 2008. *Nacimos en su lucha, viven en la nuestra. Identidad, justicia y memoria en la Agrupación Hijos-La Plata*. Tesis de doctorado. Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Directora Ludmila da Silva Catela. Consulta: 26 de agosto de 2023. En línea: www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.427/te.427.pdf
MEERSSEMAN, LILLOFEE, 2017. *La construcción de la memoria en la era digital: la influencia del blog en* Diario de una princesa montonera. 110% verdad, ¿Quién te creés que sos? *y* Diario de las especies. Tesis de Licenciatura. Universidad de Gante, Bélgica. Director Bieke Willem. Consulta: 26 de agosto de 2023. En línea: https://lib.ugent.be/en/catalog/rug01:002508328
REGUEIRO, SABINA, 2010. *Apropiación de niños durante la última dictadura argentina. Tramas burocrático-administrativas y estrategias jurídico-políticas en la construcción de parentescos.*

Tesis de doctorado. Universidad de Buenos Aires, Argentina. Directora Mónica Tarducci. Consulta: 26 de agosto de 2023. En línea:repositorio.filo.uba.ar/jspui/bitstream/filodigital/1340/1/uba—ffyl—t—2010—865834.pdf
SANFELIPPO, LUIS, 2015. *El trauma histórico en Freud y en la historiografía reciente.* Tesis de doctorado. Universidad de Buenos Aires, Argentina. Director Alejandro Dagfal. Consulta: 26 de agosto de 2023. En línea: http://biblioteca.psi.uba.ar/cgi-bin/koha/opac-retrieve-file.pl?id=c96470b13d17d1b272a a1da51eb4bfac
TAVERNINI, EMILIANO, 2018. *Poesía, política y memoria en la Argentina reciente: La colección Los Detectives Salvajes (2007-2015).* Tesis de maestría. Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Directora Margarita Merbilhaá. Consulta: 26 de agosto de 2023. En línea: http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/75218

Textos históricos, teóricos y críticos

ABUELAS DE PLAZA DE MAYO, 2008. *Las abuelas y la genética. El aporte de la ciencia en la búsqueda de los chicos desaparecidos*. Buenos Aires: Abuelas de Plaza de Mayo.
—, 2015. *Niños desaparecidos. Jóvenes localizados. 1975-2015*. Buenos Aires: Abuelas de Plaza de Mayo.
ADAM, JEAN-MICHEL, 1997. "Los textos: heterogeneidad y complejidad" en Francisco Cantero, Antonio Mendoza y Celia Romea (eds). *Didáctica de la lengua y la literatura para una sociedad plurilingüe del siglo XXI.* Barcelona: Universidad de Barcelona.
AGAMBEN, GIORGIO, 2005. "Elogio de la profanación" en *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
AGEITOS, STELLA MARIS, 2002. *Historia de la impunidad. De las actas de Videla a los indultos de Menem*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

ALBERCA, MANUEL, 2007. "Las novelas del yo" en Ana Casas (comp). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco, 2012.
AMADO, ANA, 2004. "Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción" en Ana Amado y Nora Domínguez (comps). *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós.
—, 2009. *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.
ANÓNIMO, 1985. *Definitivamente... Nunca más (La otra cara del informe de la CONADEP)*. Buenos Aires: FORES.
ARFUCH, LEONOR, 2002. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: F.C.E.
—, 2015. "Memoria, testimonio, autoficción. Narrativas de infancia en dictadura" en *Kamchatka*. Valencia, Universidad de Valencia, n° 6, diciembre.
—, 2016. "El 'giro afectivo'. Emociones, subjetividad y política" en *DeSignis*, Buenos Aires: Federación Latinoamericana de Semiótica, n° 24.
ASTUTTI, ADRIANA, 2004. "Memorias de Lectura" en VV. AA. *Lo que sobra y lo que falta en los últimos veinte años de la literatura argentina*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
ASOCIACIÓN MADRES DE PLAZA DE MAYO, 1999. *Massera, el genocida*. Buenos Aires: Página/12.
AVELLANEDA, ANDRÉS, 1985. "Realismo, antirrealismo, territorios canónicos. Argentina literaria después de los militares" en Hernán Vidal (Ed.) *Fascismo y experiencia literaria: reflexiones para una recanonización*. Minessotta: Institute for the study of ideologies and literature.
AXAT, JULIÁN, 2018. "Los hijos ante la ley. Pos-memoria, poesía y justicia" en *Actas XI Seminario Internacional Políticas de la Memoria. Memorias subalternas, memorias rebeldes*. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires.
BADAGNANI, ADRIANA, 2013. "La construcción de las memorias mediante los archivos personales de los hijos de desaparecidos: Ernesto Semán, Mariana Eva Perez y Ángela Urondo Raboy" en

Actas VI Jornadas de Filología y Lingüística. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
—, 2014. "¿Cómo se hace un autor? Laura Alcoba y el exilio de una segunda generación" en *Malas Artes*. Mar del Plata: UNMDP, n° 2/3, junio 2013-junio 2014.
BAJTÍN, MIJÁIL, 1982. "El problema de los géneros discursivos" en *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI.
—, 1989. "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela" en *Teoría y estética de la novela*. Buenos Aires: Siglo XXI.
BALDERSTON, DANIEL Y OTROS, 1985. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza.
BARTALINI, CAROLINA, 2017. "Hacia una lengua de la infancia: experiencia, testimonio y voz en *La casa de los conejos* de Laura Alcoba y en *76* de Félix Bruzzone" en *Telar*. Tucumán: UNT, n° 19, julio-diciembre.
BASILE, TERESA, 2019a. *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*. Villa María: Eduvim.
—, 2019b. "Infancia y terrorismo de Estado: el imaginario testimonial en los 'hijos de' víctimas de la última dictadura argentina", ponencia en Congreso Internacional "El imaginario testimonial en América Latina: sueños, lugares, artefactos", Nápoles, 9-12 de octubre de 2019.
BLEJMAR, JORDANA, 2013a. "La Argentina en pedazos: los *collages* fotográficos de Lucila Quieto" en Jordana Blejmar, Natalia Fortuny y Luis Ignacio García (eds). *Instantáneas. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina.* Buenos Aires: Libraria.
—, 2013b. "*Copyright* de la memoria, autoficción y novela familiar en *Soy un bravo piloto de la nueva China*" en *Kamchatka*, n° 3, mayo.
BONALDI, PABLO DANIEL, 2006. "Hijos de desaparecidos. Entre la construcción de la política y la construcción de la memoria" en Elizabeth Jelin y Diego Sempol (comps). *El pasado en el futuro: los movimientos juveniles*. Buenos Aires: Siglo XXI.

BONASSO, MIGUEL, 2014. "La saga de los Donda" en *Lo que no dije en* Recuerdo de la muerte. Buenos Aires: Sudamericana.
BORRELLI, MARCELO, 2008. *El diario de Massera. Historia y política editorial de* Convicción: *la prensa del "Proceso"*. Buenos Aires: Koyatún.
BRUNER, JEROME, 2002. "La creación narrativa del yo" en *La fábrica de historias. Derecho, literatura, vida*. Buenos Aires: F.C.E., 2013.
BUFANO, SERGIO E ISRAEL LOTERSZTAIN, 2010. *Evita Montonera. Revisión crítica de la revista oficial de Montoneros 1974-1979.* Buenos Aires: Ejercitar la memoria.
CAIMARI, LILA, 2020. "El Momento Archivos" en *Población & Sociedad*. La Pampa: UNLPAM, vol. 27.
CALACRI, PABLO, 2010. "Releyendo a Maurice Halbwachs. Una revisión del concepto de memoria colectiva" en *La trama de la comunicación*. Rosario: UNR, volumen 14.
CALLONI, STELLA, 2005. *Operación Cóndor. Pacto criminal*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
CALVEIRO, PILAR, 2005. *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70.* Buenos Aires: Norma.
CAMPOS DA CUNHA MOURA, DAYANA Y LILIANA CARRIZO, 2019. "Poética da escavaçâo: figuraçôes da memória em Laura Alcoba" en *Maracanan*. Río de Janeiro: Universidade do Estado do Río de Janeiro, n° 22, septiembre-diciembre.
CANO, VIR, 2021. *Borrador para un abecedario del desacato*. Buenos Aires: Madreselva.
CÁRCAMO, SILVIA, 2015. "Memoria política y relatos de infancia: *La casa de los conejos*, de Laura Alcoba y *¿Quién te creés que sos?*, de Ángela Urondo Raboy" en *Caligrama*, vol. 20, n° 1. Belo Horizonte.
CARUTH, CATHY, 1995. "Recapturing the Past: Introduction" en *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore: The Johns Hopkins UP.
CASAS, ANA, 2014. *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid: Iberoamericana/Vervuet.

—, 2016. "Narrativas de las (pos)memorias: autoficción, subjetividad y emociones" en *Letras Hispanas.* Texas: Texas State University, vol. 12.
CATTARUZZA, ALEJANDRO, 2011. "Las representaciones del pasado: historia y memoria" en *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani.* Buenos Aires: UBA, n° 33.
CIANCIO, BELÉN, 2015. "¿Cómo (no) hacer cosas con imágenes? Sobre el concepto de posmemoria" en *Constelaciones. Revista de teoría crítica*. Madrid: Sociedad de Estudios de Teoría crítica, vol. 7.
COBAS CARRAL, Andrea, 2010. "Figuras de hijos de víctimas de la violencia de Estado en la narrativa argentina contemporánea" en Claudia Feld (ed) Dossier "Memoria e identidades" en *Boca de sapo*. *Revista de arte, literatura y pensamiento*. Buenos Aires, n° 5, año XI, enero.
—, 2010. "Memoria, temporalidades y voces narrativas en *La casa de los conejos* de Laura Alcoba" en *Revista Afuera. Estudios de crítica cultural*. Buenos Aires, n° 8, mayo.
—, 2013. "Narrar la ausencia. Una lectura de *Los topos* de Félix Bruzzone y de *Diario de una Princesa Montonera* de Mariana Perez" en *Revista Olivar*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Año XIV, Nº 20, segundo semestre.
—, 2015. "Una poética de la fuga: la narrativa de Félix Bruzzone" en Celina Manzoni (comp). *Poéticas y políticas de la representación en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Corregidor.
—, 2017. "Restos de la memoria en relatos de hijas de desaparecidas. Las escrituras de Marta Dillon y Eugenia Guevara" en *Revista Desde el Sur*. Lima: Universidad Científica del Sur, volumen 9, n° 1.
—, 2018. "Desacralizar el pasado reciente: la narrativa argentina de hijos de 'víctimas' de la violencia de Estado. Las escrituras de Mariana Eva Perez y Ángela Urondo Raboy" en *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, LXXXIV/263, abril-junio.

—, 2021. "Restos, sueños y fantasmas: la fragmentariedad como estrategia narrativa" en *Altre Modernità*. *Rivista di studi letterari e culturali*. Milán: Universitá degli Studi di Milano, n° 22, marzo.
—, 2023. "Entre las armas y las letras: niñez y militancia en *Pequeños combatientes*, de Raquel Robles" en Dossier "América Latina: embates, memórias e resistências na literatura contemporânea", *Revista Signo*. Universidade de Santa Cruz do Sul: Santa Cruz do Sul, Brasil, vol. 48, n° 92, julio-diciembre.
COHEN SALAMA, Mauricio, 1992. *Tumbas anónimas. Informe sobre la identificación de restos de víctimas de la represión ilegal*. Buenos Aires: Catálogos.
COLECTIVO SITUACIONES, 2002. *Genocida en el barrio. Mesa de escrache popular. 5 (+1)*. Buenos Aires: Ediciones de Mano en Mano.
CONADEP, 1994. *Nunca Más*. Buenos Aires: Eudeba.
CONTRERAS, SANDRA, 2010. "En torno de las lecturas del presente" en Alberto Giordano (ed). *Los límites de la literatura*. Rosario: UNR.
CRAGNOLI, MÓNICA, 2002. "Una ontología asediada por fantasmas: el juego de la memoria y la espera en Derrida" en *Escritos de Filosofía*. Buenos Aires: Academia Nacional de Ciencias, n° 41-42.
CRENZEL, EMILIO, 2008. *La historia política del* Nunca más. Buenos Aires: Siglo XXI.
DALMARONI, MIGUEL, 2004. *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en Argentina. 1960-2002*. Mar del Plata: Melusina.
DAONA, VICTORIA, 2015. "Princesas, combatientes y pilotos. Estéticas de la filiación en las narrativas de los/as hijos/as de desaparecidos/as en Argentina" en *Telar*. Tucumán: UNT, n° 13-14.
DA SILVA CATELA, LUDMILA, 2013. "Prólogo" en Ana Guglielmucci. *La consagración de la memoria. Una etnografía acerca de la institucionalización del recuerdo sobre los crímenes del terrorismo de Estado en Argentina*. Buenos Aires: Antropofagia.

DE DIEGO, JOSÉ LUIS, 2001. *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. La Plata: Al margen.
DEMA, PABLO, 2012. "Identidades y desidentificaciones en la literatura y en el cine de los hijos de desaparecidos" en *Actas VIII Congreso Internacional Orbis Tertius*. La Plata: UNLP.
DEMARCHI, ROGELIO, 2012. "Hijismo y alienación" en *Crítica.cl. Revista Latinoamericana de Ensayo*. Santiago de Chile. Consulta: 1 de febrero de 2020. En línea: http://critica.cl/literatura/hijismo-y-alienacion
DERRIDA, JACQUES, 1997. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
DIDI-HUBERMAN, GEORGES, 2004. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
DILLON, MARTA, 2004. *Vivir con virus. Relatos de la vida cotidiana*. Buenos Aires: Norma.
DOMÍNGUEZ, NORA Y ANA AMADO, 2004. "Figuras y políticas de lo familiar. Una introducción" en Nora Domínguez y Ana Amado (comps). *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós.
DOSSE, FRANÇOISE, 2007. "Introducción" en *El arte de la biografía. Entre historia y ficción*. México: Iberoamericana.
DRI, RUBÉN, 2011. *La hegemonía de los cruzados. La Iglesia Católica y la dictadura militar*. Buenos Aires: Biblos.
DRUCAROFF, ELSA, 2011. *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
DUHALDE, EDUARDO LUIS, 1983. "El efecto multiplicador del terror: de la familia al entorno social" en *El Estado Terrorista Argentino*. Buenos Aires: Colihue, 2013.
EPSTEIN, HELEN, 1979. *Children of the Holocaust. Conversations with Sons and Daughters of Survivors*. Lexington: Plunkett Lake Press, 2010.
FANDIÑO, LAURA, 2016. *Acomodar la vida sobre esa arena tan movediza. La memoria de los hijos en la literatura de Argentina y Chile*. Córdoba: UNC.

FORNÉ, ANNA, 2014. "Reflexiones en torno a dos gemelos conceptuales: posmemoria y autoficción" en Ingmar Söhrman y Katharina Vajta (eds). *La langue dans la littérature, la littérature dans la langue: textes réunis en hommage à Eva Ahlstedt*. Göteborg: Acta Unversitatis Gothoburgensis.
FREUD, SIGMUND, 1910. *La interpretación de los sueños* en *Obras completas IV*. Buenos Aires: Amorrortu, 1991.
—, 1917. "Duelo y melancolía" en *Obras completas XIV*. Buenos Aires: Amorrortu, 1983.
FRIEDLANDER, SAÚL, 1992. "Introducción" en *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*. Quilmes: Universidad de Quilmes, 2008.
GAMBARTE, EDUARDO MATEO, 1996. "El tema de la generación en Ortega" en *El concepto de generación literaria*. Madrid: Síntesis.
GARAÑO, SANTIAGO Y WERNER PERTOT, 2002. *La otra Juvenilia. Militancia y represión en el Colegio Nacional de Buenos Aires (1971-1986)*. Buenos Aires: Biblos.
GASPARINI, PHILLIPPE, 2008. "La autonarración" en Ana Casas (comp). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco, 2012.
GATTI, GABRIEL, 2011. *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires: Prometeo/EDUNTREF.
GILMAN, CLAUDIA, 2003. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
GIORDANO, ALBERTO, 2008. *El giro autobiográfico en la literatura argentina actual*. Buenos Aires: Mansalva.
GORINI, ULISES, 2008. *La otra lucha. Historia de las Madres de Plaza de Mayo. Tomo II (1983-1986).* Buenos Aires: Norma.
GOYOCHEA, AGUEDA, SEBASTIÁN GRYNBERG Y MARIANA EVA PEREZ, 2018. "El cuco, los *güérfanos*, la glotonería de los normales y la elaboración de morcillas" en Gabriel Gatti y Kirsten Mahlke (eds). *Sangre y filiación en los relatos del horror*. Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

GRAMUGLIO, MARÍA TERESA, 1981. "Tres novelas argentinas" en *Punto de vista*. Buenos Aires: nº 13.
—, 2002. "Políticas del decir y formas de la ficción. Novelas de la dictadura militar" en *Punto de vista*. Buenos Aires: nº 74.
GUSDORF, GEORGES, 1948. "Condiciones y límites de la autobiografía" en Ángel Loureiro (comp). *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Anthropos, 1991.
HALBWACHS, MAURICE, 1925. *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos, 2004.
HERRERA, MATILDE Y ERNESTO TENEMBAUM, 1990. *Identidad, despojo y restitución*. Buenos Aires: Abuelas de Plaza de Mayo, 2007.
H.I.J.O.S., 1995. "Carta abierta a la sociedad argentina" en línea: http://www.hijos—capital.org.ar
—, 2012. "De los escraches a los dibujos, fotos y crónicas de los juicios a genocidas" en Graciela Daleo y otros. *Acá se juzga a genocidas.* Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
HIRSCH, MARIANNE, 1997. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.
—, 2008. "The Generation of Postmemory" en *Poetics Today*. Durham: Duke University, n° 29.
—, 2012. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. Nueva York: Columbia University Press. Kindle edition.
HUYSSEN, ANDREAS, 2000. "En busca del tiempo futuro" en *Puentes*. Buenos Aires, año 1, n° 2, diciembre del 2000.
INCHAUSPE, LEANDRO, 2008. "*Decididos de Córdoba*. La aparición pública del PRT-ERP en Córdoba (1970-1973). Una aproximación a partir de la prensa gráfica" en *Historia Regional*. Villa Constitución: ISP n° 3, año XXI, n*º* 2.
JABBAZ, MARCELA Y CLAUDIA LOZANO, 2001. "Memorias de la dictadura y transmisión generacional: representaciones y controversias" en Sergio Guelerman (comp). *Memorias en*

presente. Identidad y transmisión en la Argentina posgenocidio. Buenos Aires: Norma.
JELIN, ELIZABETH, 2002. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
KANG, JUNG HA Y EDUARDO RINESI, 2010. "Novela, testimonio y memoria. A propósito de *Recuerdo de la muerte*, de Miguel Bonasso" en Rocco Carbone y Ana Ojeda Bär (comps). *De Alfonsín al menemato (1983-2001)*. Buenos Aires: Paradiso.
KOHAN, MARTÍN, 2014. "Pero bailamos" en *Katatay*. La Plata: año IX, n° 11/12.
LACAPRA, DOMINICK, 2004. *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica*. Buenos Aires: F. C. E., 2006.
LANUSSE, LUCAS, 2005. *Montoneros. El mito de sus 12 fundadores*. Buenos Aires: Vergara.
LAPLACHE, JEAN Y JEAN-BERTRAND PONTALIS, 2004. "Proyección" en *Diccionario de Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
LARA, MARÍA PÍA, 2009. "El lugar del *Angelus Novus*: entre catástrofes" en *Narrar el mal*. Barcelona: Gedisa.
LEJEUNE, PHILLIPE, 1973. "El pacto autobiográfico" en Ángel Loureiro (comp). *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Anthropos, 1991.
LINK, DANIEL, 2004. "La verdad de la falta (en quince pasos)" en VV. AA. *Lo que sobra y lo que falta en los últimos veinte años de la literatura argentina*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
—, 2008. "Qué sé yo. Testimonio, experiencia y subjetividad" en Cecilia Vallina (ed). *Crítica del testimonio. Ensayos sobre las relaciones entre memoria y relato*. Rosario: Beatriz Viterbo.
LOGIE, ILSE, 2015. "Más allá del 'paradigma de la memoria': la autoficción en la reciente producción postdictatorial argentina. El caso de *76* (Félix Bruzzone)" en *Pasavento*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, vol. III, n° 1.
LO GIÚDICE, ALICIA, 2005. "Una mirada psicoanalítica de la memoria" en Abuelas de Plaza de Mayo. *El porvenir de la memoria*. Buenos Aires: Abuelas de Plaza de Mayo.

LONGONI, ANA, 2007. *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Buenos Aires: Norma.
—, 2010. "Fotos y siluetas: dos estrategias contrastantes en la representación de los desaparecidos" en Emilio Crenzel (coord). *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*. Buenos Aires: Biblos.
LÓPEZ CASANOVA, MARTINA, 2008. *Literatura argentina y pasado reciente. Relatos de una carencia*. Buenos Aires: UNGS.
LORENZANO, SANDRA, 2001. "Contrabando de la memoria" en *Escrituras de sobrevivencia. Narrativa argentina y dictadura*. México: UAM y Beatriz Viterbo.
LORENZETTI, RICARDO LUIS Y ALFREDO JORGE KRAUT, 2011. *Derechos humanos: justicia y reparación. La experiencia de los juicios en la Argentina. Crímenes de lesa humanidad*. Buenos Aires: Sudamericana.
LUDMER, JOSEFINA, 2006. "Literaturas postautónomas". Mimeo, diciembre de 2006.
—, 2007. Conferencia "Literaturas postautónomas". Buenos Aires: IDAES-UNSAM, 22 de octubre.
—, 2010. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
LVOVICH, DANIEL Y JACQUELINE BISQUERT, 2008. *La cambiante memoria de la dictadura*. *Discursos públicos, movimientos sociales y legitimidad democrática*. Buenos Aires: UNGS.
MARÍAS, JULIÁN, 1949. "La teoría de Ortega" en *El método histórico de las generaciones*. Madrid: Revista de Occidente.
MARTORELL, ELVIRA, 2001. "Recuerdos del presente: Memoria e identidad. Una reflexión en torno a HIJOS" en Sergio Guelerman (comp). *Memorias en presente. Identidad y transmisión en la Argentina posgenocidio*. Buenos Aires: Norma.
MARTORELL, FRANCISCO, 1999. *Operación Cóndor. El vuelo de la muerte. La coordinación represiva en el Cono Sur*. Santiago de Chile: Lom.
MBEMBÉ, ACHILLE, 2002. "El poder del archivo y sus límites" en *Orbis tertius*. La Plata: UNLP, n° 25, 2020.

MELO, ADRIÁN Y MARCELO RAFFIN, 2005. *Obsesiones y fantasmas de la Argentina. El antisemitismo, Evita, los desaparecidos y Malvinas en la ficción literaria*. Buenos Aires: Editores del puerto.
MÉSZÁROS, JUDIT, 2012. "Los pilares de la teoría contemporánea del trauma: el cambio de paradigma de Ferenczi" en *Temas de Psicoanálisis*. Buenos Aires, n° 3, enero.
MIGNONE, EMILIO, 1986. *Iglesia y dictadura. El papel de la iglesia a la luz de su relación con el régimen militar*. Buenos Aires: Universidad de Quilmes, 1999.
MORELLO, GUSTAVO, 2007. "El Concilio Vaticano II y la radicalización de los católicos" en Clara Lido, Horacio Crespo y Pablo Yankelevich (comps). *Argentina, 1976. Estudios en torno al Golpe de Estado*. Buenos Aires: F.C.E.
MORENO, MARÍA, 2018. "H.I.J.A.S. de la lengua" en *Oración. Carta a Vicky y otras elegías políticas*. Buenos Aires: Random House.
NORA, PIERRE, 1978. "Mémoire collective" en Jacques Le Goff, Roger Chartier y Jacques Revel. *La nouvelle histoire*. Paris: CEPL.
NOSIGLIA, JULIO, 1985. *Botín de Guerra.* Buenos Aires: Abuelas de Plaza de Mayo.
NOVARO, MARCOS Y VICENTE PALERMO, 2003. *La dictadura militar 1976/1983. Del golpe de Estado a la restauración democrática*. Buenos Aires: Paidós.
NUCKOLS, ANTHONY, 2014. "'Fiction or death': Novels of the Children of the Detained-disappeared as Vehicles for Mourning" en *Kamchatka*. Valencia, Universidad de Valencia, n° 3, mayo.
NUGUER, JAIME, 2014. *Un hábeas corpus en dictadura. Las acciones judiciales por Inés Ollero que culminaron con el encarcelamiento del jefe de la ESMA*. Buenos Aires: Lenguaje claro.
OBERTI, ALEJANDRA Y ROBERTO PITTALUGA, 2006. *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*. Buenos Aires: El cielo por asalto.

ORSSAUD, GENEVIÈVE, 2015. "Diálogos con los ausentes: la prosopopeya en *La casa de los conejos* (2007) de Laura Alcoba y *Pequeños combatientes* de Raquel Robles (2013)" en *Actas del IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas*. Rosario: UNR.
ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, 1923. *El tema de nuestro tiempo*. Madrid: Alianza, 1987.
PANCEIRA, LALO, 2006. *Dar la vida. La resistencia de calle 30*. La Plata: De la Campana.
PARRET, HERMAN, 2017. "Introducción. El campo semántico de 'presencia'" en *Epifanías de la presencia*. Lima: Universidad de Lima.
PATIÑO, ROXANA, 2006. "Revistas literarias y culturales argentinas de los 80" en *Revista Ínsula*. Madrid: Asociación Internacional de Hispanistas, nº 715-716.
PELLER, MARIELA, 2014. "Memoria, infancia y revolución. Reescrituras del pasado reciente en la narrativa de la generación de la post-dictadura" en *Actas VIII Jornadas de Sociología*. La Plata: UNLP.
—, 2016. "Lugar de hija, lugar de madre. Autoficción y legados familiares en la narrativa de hijas de desaparecidos" en *Revista criação* & crítica, n° 17. San Pablo.
—, 2020. "Las hijas de la militancia" en Laura Arnés, Lucía de Leone y María José Punte (coords). *En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta*. *Historia feminista de la literatura argentina*. Villa María: Eduvim.
PEREZ, MARIANA EVA, 2022. *Fantasmas en escena. Teatro y desaparición*. Buenos Aires: Paidós.
PIGLIA, RICARDO, 2011. "Una estrella roja volando sobre Argentina" en *Radar*, *Página/12*. Buenos Aires: 20 de marzo.
PODALSKY, LAURA, 2021. "El giro afectivo" en Juan Poblete (ed). *Nuevos acercamientos a los estudios latinoamericanos. Cultura y poder*. Buenos Aires: CLACSO.
POLLAK, MICHAEL Y NATHALIE HEINICH, 1986. "El testimonio" en Michael Pollak. *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite.* La Plata: Al margen, 2006.

PUNTE, MARÍA JOSÉ, 2014. "Miradas que hablan: infancia y experiencia en la narrativa argentina reciente" en *Cuadernos de Li.Ri.Co.*. Paris: Red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia, n° 11.
QUIETO, LUCILA, 2011. *Arqueología de la ausencia*. Buenos Aires: Casa Nova.
RADSTONE, SUSANNAH, 2007. "Trauma Theory: Contexts, Politics, Ethics" en *Paragraph*. Edimburgo: Edimburgo University Press, n° 30, volumen 1.
RAMOS, LAURA, 2010. "La niña gaucha", "La niña guerrera" y "La nueva estirpe" en *La niña guerrera y otras historias reales*. Buenos Aires: Planeta.
RANCIÈRE, JACQUES, 2000. *El reparto de lo sensible*. Buenos Aires: Prometeo, 2014.
REATI, FERNANDO, 2015. "Entre el amor y el reclamo: la literatura de hijos de militantes en la posdictadura argentina" en *Alternativas*. *Revista de estudios culturales latinoamericanos*. Ohio State University: Ohio, n° 5,
RICOEUR, PAUL, 1999. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
ROBIN, RÉGINE, 1994. *Identidad, memoria y relato. La imposible narración de sí mismo*. Buenos Aires: UBA-CBC, 1996.
—, 2002. "La autoficción. El sujeto siempre en falta" en Leonor Arfuch (comp). *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo.
RUIZ, LAURA, 2005. *Voces ásperas. Las narrativas argentinas de los 90*. Buenos Aires: Biblos.
SABAN, KAREN, 2013. "La casa donde habita y muda el tiempo. Sobre *La casa de los conejos* (2008) de Laura Alcoba" en *Imaginar el pasado. Nuevas ficciones de la memoria sobre la última dictadura militar argentina (1976-1983)*. Heidelberg: Winter Verlag.
SAÍTTA, SYLVIA, 2004. "La narrativa argentina, entre la innovación y el mercado (1983-2003)" en Marcos Novaro y Vicente Palermo (comps). *La historia reciente. Argentina en democracia*. Buenos Aires: Edhasa.

SANTUCHO, MARIO ANTONIO, 2010. "Temporalidades de la infancia (apuntes metodológicos)" en http://amontonadosamontonados.blogspot.com.ar Consulta: 26 de agosto de 2023.
SAPOROSI, LUCAS, 2018. "Los afectos y la memoria: sobre ¿Quién te *creés que sos?* de Ángela Urondo Raboy" en *Anclajes*. Vol. XXII, n° 2, mayo-agosto.
SARLO, BEATRIZ, 1983. "Literatura y política" en *Punto de vista*. Buenos Aires, nº 19.
—, 1985. "Política, ideología y figuración literaria" en Daniel Balderston y otros. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza.
—, 1988. "El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado" en Saúl Sosnowski (comp). *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires: Eudeba.
—, 1992. "Strategies of the Literary Imagination" en Juan Corradi, Patricia Weiss Fagen y Manuel Antonio Garretón (eds). *Fear at the Edge. State Terror and Resistance in Latin America.* Berkeley: University of California press.
—, 2005. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
SCHWARZBÖCK, SILVIA, 2016. *Los espantos. Estética y postdictadura*. Buenos Aires: Cuarenta Ríos.
SEMINARA, LUCIANA, 2014. "Los 70 en Argentina: relatos, huellas y legados" en *Anuario digital*. Rosario: UNR, n° 26.
SOSNOWSKI, SAÚL (COMP.), 1988. *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires: Eudeba.
SOUTO, LUZ, 2015. "Los niños subversivos y la *intermemoria*" en Fernando Reati y Margherita Cannavacciuolo (comps). *De la cercanía emocional a la distancia histórica. (Re)presentaciones del terrorismo de Estado, 40 años después*. Buenos Aires: Prometeo.
SZURMUK, MÓNICA, 2020. "Derivas de lo personal: subjetividad en disputa en *Tiempo pasado*" en *Cuadernos de Literatura*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, n° 24.

TATIÁN, DIEGO, 2008. "Lo impropio" en Cecilia Vallina (ed). *Crítica del testimonio. Ensayos sobre las relaciones entre memoria y relato*. Rosario: Beatriz Viterbo.
TENENBAUM, TAMARA, 2020. "Ella dice que fue así. Recorridos disidentes en las crónicas de autoras del presente" en Laura Arnés, Lucía de Leone y María José Punte (coords). *En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta*. *Historia feminista de la literatura argentina*. Villa María: Eduvim.
UROSEVICH, FLORENCIA, 2018. "Nacimientos en la ESMA: análisis del despliegue del poder absoluto del campo sobre las detenidas-desaparecidas embarazadas, sus gestaciones, sus partos y el destino de sus hijos e hijas (Argentina, 1976-1983)" en *Actas XI Seminario Internacional Políticas de la Memoria. Memorias subalternas, memorias rebeldes*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti.
VÁZQUEZ, KARINA ELIZABETH, 2016. "Cuanto más miro, más veo: dialéctica de la imagen y la palabra en tres obras sobre la última dictadura argentina" en Fernando Reati y Margherita Cannavacciuolo (eds). *De la cercanía emocional a la distancia histórica. (Re)presentaciones del terrorismo de Estado, 40 años después.* Buenos Aires: Prometeo.
VEIGA, CLARISA (COORD.), 2007. *La historia de Abuelas. 30 años de búsqueda*. Buenos Aires: Abuelas de Plaza de Mayo.
VEZZETTI, HUGO, 1998. "Activismos de la memoria: el 'escrache'" en *Punto de vista*. Buenos Aires, n° 62, diciembre.
—, 2001. *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
—, 2008. "El testimonio en la formación de la memoria social" en Cecilia Vallina (ed). *Crítica del testimonio. Ensayos sobre las relaciones entre memoria y relato*. Rosario: Beatriz Viterbo.
VISSER, IRENE, 2015. "Decolonizing Trauma Theory: Retrospect and Prospects" en *Humanities*. Tucson: Universidad de Arizona, n° 4, volumen 3, septiembre.
VV. AA., 2004. *Lo que sobra y lo que falta en los últimos veinte años de la literatura argentina*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

VV. AA., 2007a. *Historias buscadas. CONADI 15 años*. Buenos Aires: CONADI.
VV. AA., 2007b. *El trabajo del Estado en la recuperación de la identidad de jóvenes apropiados en la última dictadura militar*. Buenos Aires: CONADI.
VV. AA., 2009. *GAC. Pensamiento. Prácticas. Acciones*. Buenos Aires: Tinta Limón.
VV. AA., 2017. *Una pregunta. 30 años. Memoria escrita del Banco Nacional de Datos Genéticos*. Buenos Aires: Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva.
WINTER, JAY, 2000. "The Generation of Memory: Reflections of the 'Memory Boom' in Contemporary Historical Studies" en *Archives & Social Studies: A Journal of Interdisciplinary Research*, volumen 1, n° 0, marzo de 2007.
YOUNG, JAMES, 2000. *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. Londres: Yale UP.
ZIBECHI, RAÚL, 2004. "HIJOS. Comunidad de afectos y consensos" en *Genealogía de la revuelta. Argentina: la sociedad en movimiento*. Buenos Aires: Letra Libre.

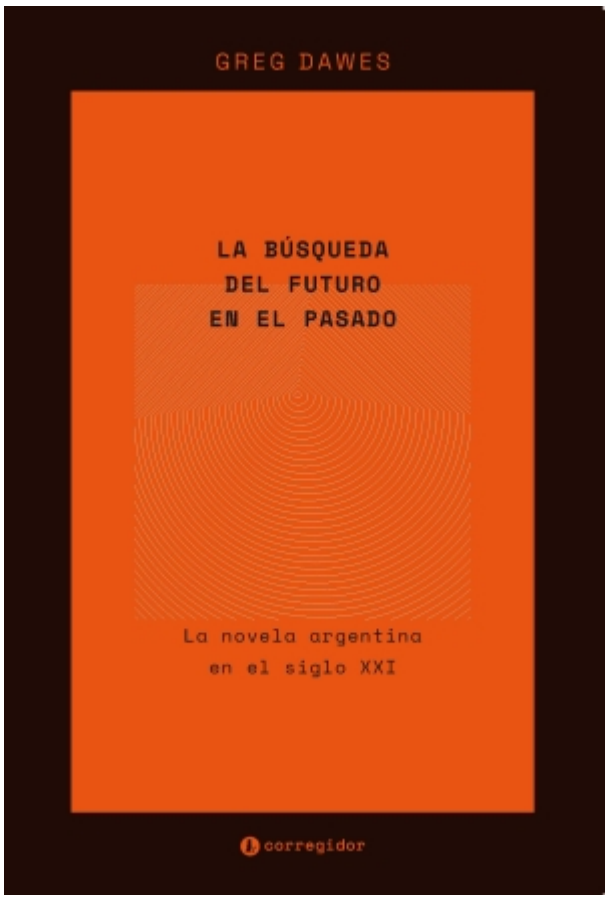
COLECCIÓN
NUEVA CRÍTICA HISPANOAMERICANA

- *Alfonsina Storni: Mujeres, Modernidad y Literatura* - Alicia N. Salomone
- *Amelia Biagioni: la «excentricidad» como trayecto. Poesía y campo poético, poesía y multiplicidad: el camino hacia lo singular* - Valeria Melchiorre
- *Argentina-S. Ricardo Piglia dialoga con la Generación del '37 en la discontinuidad* - Laura DeMaría
- *Benedetti, Rosencof, Varela: El teatro como guardián de la memoria colectiva* - Beatriz Walker
- *Borges y yo / Borges y los otros* - Jorgelina Corbatta
- *Carencia y literatura. El procedimiento narrativo de Felisberto Hernández* - Gustavo Lespada
- *Cartografías del destierro: en torno a la poesía de Juan Gelman y Luisa Futoransky* - Sarli E. Mercado
- *Ciudades, retazos ardientes. La cuestión social en las escenas norteamericanas de José Martí* - Ariela Schnirmajer
- *Comienzos para una estética anarquista: Borges con Macedonio* - Luis Othoniel Rosa
- *Contiendas en torno al canon. Las historias de la literatura argentina posdictadura* - Guadalupe Maradei
- *Cuerpo femenino, duelo y Nación. Un estudio sobre Eva Perón como personaje literario* - Viviana Paula Plotnik
- *Del margen al canon. Ensayos críticos sobre escritores hispanoamericanos* - Margarita Krakusin
- *Del teatro a la televisión: matrices genéricas e hibridación en el melodrama* - María Mercedes Borkosky
- *Demasiado real. Los excesos de la historia en la escritura de Tomás Eloy Martínez (1973-1995)* - María Griselda Zuffi
- *El éxtasis de los límites. Temas y figuras del decadentismo* - Leda Schiavo
- *El gótico transmigrado. Narrativa puertorriqueña de horror, terror y misterio en el siglo XXI* - Sandra M. Casanova Vizcaíno

- *El irreverente discurso fundacional de Juana Manuela Gorriti* - María Cecilia Sáenz-Roby
- *El microrrelato hispanoamericano. La formación de un género en el siglo XX* - Guillermo Siles
- *El presente incómodo. Subjetividad en crisis y novelas cubanas después del muro* - Nanne Timmer
- *Espacio y Nación en la narrativa uruguaya de la posdictadura (1985-2005)* - Elizabeth G. Rivero Cabrera
- *Estrategias de supervivencia. Tres décadas de peronismo y literatura* - María José Punte
- *Feminismo y escritura femenina en Latinoamérica* - Jorgelina Corbatta
- *Ficciones filosóficas. Narrativa y discurso teórico en la obra de Jorge Luis Borges y Macedonio Fernández* - Samuel Monder
- *Geopolíticas de ficción: Espacio y sociedad en la novela argentina (1880-1920)* - Adriana Culasso
- *Hacia una poética de la mirada: Mario Vargas Llosa, Juan Marsé, Elena Garro, Juan Goytisolo* - María Silvina Persino
- *Historias de la frontera: el cautiverio en la América hispánica* - Fernando Operé
- *Huellas y transformaciones. La escritura de Héctor Libertella* - Silvana López
- *Imaginación literaria y pensamiento propio. Ensayos de Literatura Hispanoamericana* - Alberto Julián Pérez
- *Intermitente recurrencia: la ciencia ficción y el canon literario hispanoamericano* - Luis C. Cano
- *Invenciones urbanas: ficción y ciudad latinoamericanas* - Marcy Schwartz
- *Islas imaginadas. La guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos* - Julieta Vitullo
- *Juan José Saer: arte poética y práctica literaria* - Jorgelina Corbatta
- *La emergencia del sujeto femenino en la escritura de cuatro ecuatorianas de los siglos XVIII y XIX* - Alexandra Astudillo Figueroa
- *La escritura de Juan José Saer. La tercera orilla del río* - Oscar Brando

- *La escritura poética de Olga Orozco. Una lección de luz* - María Elena Legaz
- *La fiesta de la modernidad. La revista argentina* Caras y Caretas *entre 1898 y 1910* - Ana Moraña
- *La idea del mal en el siglo XIX latinoamericano* - Esteban Ponce Ortiz
- *La palabra despierta. Tramas de la identidad y usos del pasado en crónicas de la conquista de México* - Valeria Añón
- *La poética de Rubén Darío. Crisis post-romántica y modelos literarios modernistas* - Alberto Julián Pérez
- *La reformulación de la identidad genérica en la narrativa de mujeres argentinas de fin de siglo XX* - Hólmfrídur Gardarsdóttir
- *La sonrisa de la amargura. La historia argentina a través de tres novelas de Osvaldo Soriano* - Adriana Spahr
- *Libros de arena, desiertos de horror: Literatura y memoria en la narrativa de Roberto Bolaño* - Paula Aguilar
- *Límites, diálogos, confrontaciones. Leer a Alejandra Pizarnik* - Cristina Piña
- *Literatura, peronismo y liberación nacional* - Alberto Julián Pérez
- *Los dilemas políticos de la cultura letrada. Argentina. Siglo XIX* - Alberto Julián Pérez
- *Los sentidos de la distorsión. Fantasías epistemológicas del neo-barroco latinoamericano* - Pablo Baler
- *Macedonio Fernández filósofo. El sujeto, la experiencia y el amor* - Marisa Alejandra Muñoz
- *Manuel Puig: Mito personal, historia y ficción* - Jorgelina Corbatta
- *Nación católica y tradición clásica en obras de Leopoldo Marechal* - Brenda López Saiz
- *Narrativas de la Guerra Sucia en la Argentina. Piglia. Saer. Valenzuela. Puig* - Jorgelina Corbatta
- *Narrativas migrantes del Caribe: Michelle Cliff, Jamaica Kincaid y Edwidge Danticat* - Lucía Stecher Guzmán
- *Nuevas tierras con viejos ojos. Viajeros españoles y latinoamericanos en Sudamérica, Siglos XVIII y XIX* - Ángel Tuninetti

- *Onetti/La fundación imaginada. La parodia del autor en la saga de Santa María* - Roberto Ferro
- *Para una intelectualidad sin episteme (1974-1989). El devenir de la literatura argentina* - Silvia Kurlat Ares
- *Parodias al canon en la literatura hispánica contemporánea (1975-2000)* - Natalia Crespo
- *Películas que escuchan: Reconstrucción de la identidad en once filmes chilenos y argentinos* - Catalina Donoso Pinto
- *Poéticas de la ciudad. Lima en la poesía de los setenta* - Carlos Villacorta Gonzales
- *Poéticas de la transgresión: Vanguardia y cultura popular en los años veinte en América Latina* - Viviana Gelado
- *Revolución poética y modernidad periférica. Ensayos de poesía hispanoamericana* - Alberto Julián Pérez
- *Rompiendo las olas durante el período especial. Creación artística y literaria de mujeres en Cuba* - María del Mar López-Cabrales
- *Signo de extranjería. Memoria, paseo y experiencia narrativa en Sergio Chejfec* | Edgardo H. Berg
- *Solo cuento con mi lengua. Poesía de mujeres en dictadura* - Germán Cossio Arredondo
- *Sombras de autor. La narrativa latinoamericana entre siglos 1990-2010* - Carmen Perilli
- *Telenovela nueva. Nuevas lecturas* - María Mercedes Borkosky
- *Tierra y literatura* - Dinko Cvitanovic
- *Una lección de luz. La escritura poética de Olga Orozco* - María Elena Legaz
- *Una perspectiva para ver. El intelectual crítico de Beatriz Sarlo* - Romina Pistacchio Hernández



La búsqueda del futuro en el pasado

Dawes, Greg

9789500534185

252

Cómpralo y empieza a leer (Publicidad)

Este libro estudia la obra de novelistas que representan distintas ópticas sobre los años sesenta y setenta en Argentina. El autor aborda el modo en que Ricardo Piglia, Alan Pauls, Martín Kohan, Laura Alcoba, Leopoldo Brizuela, Patricio Pron y

Pola Oloixarac vuelven a explorar en sus obras toda una gama de aspectos psicológicos, sociológicos, políticos e históricos vinculados con esos años de terrorismo estatal y de resistencia guerrillera. A veces sus retratos ficticios o autoficticios de la época coinciden, y otras veces divergen, **presentando así diferentes consideraciones y críticas del pasado reciente al mismo tiempo que imaginan un futuro más justo e igualitario en el siglo XXI.**

Cómpralo y empieza a leer (Publicidad)



La máquina de ser feliz

Gala, Marcial

9789500534079

460

Cómpralo y empieza a leer (Publicidad)

La máquina de ser feliz teje una fascinante trama de ambición, donde se ponen en juego las intrincadas experiencias de Marcel en el trasfondo de momentos históricos significativos en Cuba.
Abarca el período que va desde 1980, año de la crisis de los refugiados y los largos discursos revolucionarios, hasta la llegada de Obama a Cuba en 2014. **La novela sigue la vida de Marcel, un joven que inicialmente aspira a obtener las mejores calificaciones y ser amado, pero que luego ambiciona convertirse en presidente de Cuba**. Su vida está marcada por el racismo y una doble vida que ni siquiera confiesa a las personas más cercanas. Como adolescente, Marcel comienza a trazar un plan para ascender socialmente, una suerte de Julien Sorel de la famosa novela *Lo rojo y lo negro* de Stendhal, pero mucho más astuto y capaz de cometer los peores males: se convierte en delegado en su escuela, inicia una carrera política a base de oscuras maniobras y descubre su pasión por las mujeres. Tiene una novia oficial, Eva, con quien mantiene una relación platónica, y una amante no oficial, María Teresa, la hija rubia del secretario general del partido en Cienfuegos, con quien tendrá su primer hijo ilegítimo. Marcel es un trepador social nato y a lo largo de la historia, se relaciona con figuras influyentes de la política y la cultura latinoamericanas, mientras vive rodeado de sus propios fantasmas, seres que lo persiguen y marcan su destino.
En definitiva, ***La máquina de ser feliz*** **es la historia de un joven carismático, dispuesto a hacer cualquier cosa para triunfar en una Cuba que debe reafirmar su revolución y en la que se requieren grandes dosis de pragmatismo y sentido del humor para evitar la capitulación**.

Cómpralo y empieza a leer (Publicidad)



Paraíso de nadie

Thénon, Susana

9789500534024

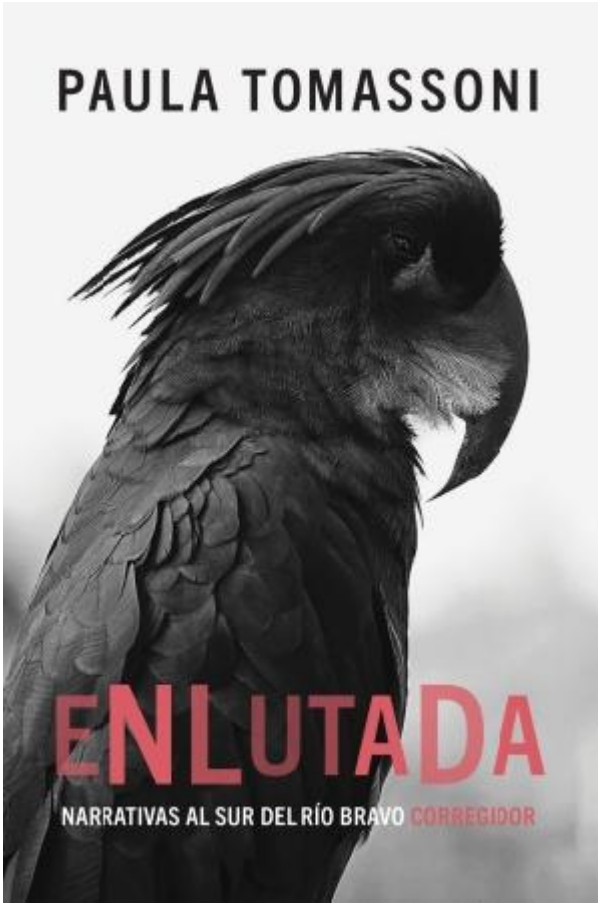
384

Cómpralo y empieza a leer (Publicidad)

María Negroni ha reunido, en un nuevo volumen, los papeles inéditos del *Archivo Thénon* que no fueron incluidos en los dos tomos de *La morada imposible* y les ha sumado un libro, desconocido hasta ahora, que pudo recuperar gracias a una

pesquisa efectuada en las bibliotecas de los EEUU. Seguramente un acceso más completo al conjunto de esta obra permitirá una más amplia apreciación de la envergadura y complejidad del recorrido estético de esta autora indispensable.

Cómpralo y empieza a leer (Publicidad)



Enlutada

Tomassoni, Paula

9789500533980

224

Cómpralo y empieza a leer (Publicidad)

Una muerte inesperada, una herencia, un choque. Así comienza esta novela, con un hijo que ha roto en un mismo instante el legado de su padre y sus piernas, y que encontrará, indagando en una computadora usada, las claves de su propia historia.

***Enlutada* avanza por un camino de revelaciones que vienen a interpelarnos sobre los vínculos afectivos, las relaciones familiares y la construcción de la memoria**. Tomassoni estructura con maestría esta novela y erige, desde la poética del gesto mínimo, una obra sobre la fragilidad de la vida.

Cómpralo y empieza a leer (Publicidad)



Lo suficientemente loco

Bielsa, Rafael

9789500553957

224

Cómpralo y empieza a leer (Publicidad)

Ese tipo es parco, férreo, neutro, bravo, solo. Con un par de palabras se refiere a lo esencial, pero sabe que necesita de todas para hacerlo real. Le consta la extraordinaria dedicación que requiere transformar en destino la porción de libertad que le ha tocado en suerte. Jamás se entusiasma con los amores fáciles porque sólo puede descansar a sus anchas luego de las victorias difíciles. Con un puñado de certezas que se licuan bajo el sol de su análisis, deber hacer frente a una profesión donde reina la lógica de lo nunca visto antes. Ese tipo sabe que un segundo antes y un segundo después siempre estará separado, porque es propio del género humano no poder morir de a dos. **Este libro**, *Lo suficientemente loco*, **habla de** ese tipo, **Marcelo Bielsa**. Lo hace con cautela, que es sigilo de los buenos observadores; con rigor, la exactitud de los disciplinados; con sensibilidad, que es la versión pudorosa de la emoción; con curiosidad, el interés de los discretos; y con belleza, que siempre se agradece. Con palabras justas, entra sin invadir, y proclama sin vulnerar. Habla de ese tipo minucioso con minuciosidad, de ese tipo veraz con verdad, de ese tipo complejo con sencillez. Ese tipo es parco, férreo, neutro, bravo, solo. También es locuaz, distendido, comprometido, dubitativo, colectivo. ***Lo suficientemente loco*** lo advierte, y **lo relata con el aliento de las grandes biografías, uno de los pocos géneros que consiente la trama de la novela, porque la vida supera al arte, y la disparidad de la historia, porque la palabra es derrotada por la ilusión.**

Cómpralo y empieza a leer (Publicidad)