

ENTRE SÓLIDOS Y AUSENCIAS: LA ESCRITURA DEL CUERPO COMO DUELO EN *APARECIDA* DE MARTA DILLON¹

LAURA MARÍA MARTÍNEZ MARTÍNEZ

lauramam@ucm.es

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Resumen: *Aparecida* (2015), de la escritora argentina Marta Dillon forma parte de la extensa tradición narrativa de hijos de desaparecidos por las características que comparte: la evocación a la condición de niño-militante, los vaivenes temporales entre el pasado y el presente, la presencia de la vida cotidiana o el particular vínculo afectivo con el que los narradores recuperan la figura de sus padres. Su pertenencia, no obstante, está marcada por una novedad ineludible: el hallazgo del cuerpo de su madre permite a la autora despojarla del prefijo *des-* para enunciarla como una aparecida, protagonizando, así, un punto de inflexión —y posible marca de dirección— en su generación. El presente artículo pretende ahondar en esta novedad mediante el estudio del texto como una búsqueda constante de sólidos en la abstracción de la ausencia y del cuerpo hallado como el elemento posibilitador del relato.

Palabras clave: Marta Dillon, *Aparecida*, Huesos, HIJOS, Duelo.

Abstract: *Aparecida* (2015), written by the Argentine writer Marta Dillon, belongs to the extensive literary tradition of HIJOS because of common characteristics: the evocation of the condition of child-activist, the temporary swinging between past and present, the importance of daily life and the particular affective link by which the authors bring back figures of their parents. However, this affiliation is also marked by an ineludible innovation: the discovery of Dillon's mother corpse allows the author to name her as an apparition and to be responsible herself of a turning point in her literary generation. The following article pretends to explore this novelty by explaining the text as a constant search of solids in the abstraction of absence and by considering the bones found as the element that enables the writing.

Keywords: Marta Dillon, *Aparecida*, Bones, HIJOS, Mourning.

¹ Este artículo es el resultado de una investigación realizada gracias al contrato predoctoral CT42/18 – CT43/18 en la Universidad Complutense de Madrid.

1. Introducción

Una autoficción sería una autobiografía consciente
de su propia imposibilidad
Mariela Peller

Hayden White, uno de los máximos exponentes del «giro lingüístico», ya en la década de los ochenta concebía la Historia no como la mera representación argumental, sino como el resultado de un acto *narrativo* y, por ende, *configurativo* (1987). La premisa de White permite escenificar el proceso de disolución del concepto de historia y de cuestionamiento de la veracidad del relato único que ocurría internacionalmente y, por supuesto, asediaba a Argentina a finales del siglo pasado. Esta polémica subjetiva es el contexto que posibilita el nacimiento de *Aparecida* (2015) de Marta Dillon y las obras² que, junto con ella, configuran la narrativa de HIJOS³.

Para la generación de HIJOS no era suficiente la anulación de la teoría de los dos demonios propugnada como historia oficial por la Junta Militar, en la que se negaba el terrorismo de estado y se explicaba la violencia acaecida como el resultado de una «guerra sucia» entre dos bandos —el Estado y los grupos guerrilleros— que se atacaron con vehemencia en la década de los setenta. No podían asumir como propio el discurso despolitizado de las Abuelas de la Plaza de Mayo, encriptado en la defensa de los desaparecidos como «víctimas inocentes», ni tampoco la defensa de los desaparecidos cifrada en la violación de los derechos humanos y en el silenciamiento de su militancia desplegado en los juicios contra la Junta. Necesitaban hilvanar una historia individual, cotidiana y militante⁴ que compendiará la vida de sus padres, pero también que los contuviera a ellos, hijos de desaparecidos, con su infancia fracturada y los múltiples vacíos de la memoria.

² En un sentido más general, *Aparecida* también conforma la naturaleza del «giro subjetivo» de los discursos posdictatoriales que tanto cuestionó —y criticó— Beatriz Sarlo en *Tiempo pasado* (2006). De igual manera que la generación de HIJOS advirtió de la incapacidad del modelo de relato único para explicar la historia reciente argentina, Sarlo cuestionó la autoridad y la utilidad de la proliferación de testimonios y relatos escritos en primera persona.

³ Al referirme a la narrativa de HIJOS lo hago en un sentido amplio, en el que no me limito a los integrantes de Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (HIJOS), sino también a otros autores, como Félix Bruzzone, que, no constituyendo parte del activismo político de la organización, escriben con la marca imborrable de ser hijo de desaparecidos.

⁴ La intención de recuperar la militancia de sus padres y el panorama ideológico por el que luchaban en los setenta se hace patente en una de las principales consignas de HIJOS: «Nacimos en su lucha, viven en la nuestra».

De la necesidad de un relato propio que supliera los vacíos de la historia oficial respecto a los desaparecidos surge *Aparecida*, una obra autoficcional⁵ que logró avanzar al ritmo de las protestas argentinas y representar un punto de inflexión —así como una posible marca de dirección— respecto a las ficciones de su generación. La obra de Dillon incluye las características de la narrativa de HIJOS: la condición de niño-militante, los vaivenes temporales entre el pasado y el presente, la presencia de la vida cotidiana y el particular vínculo afectivo con el que se recupera la figura de sus padres⁶; pero, además, añade el relato del encuentro de los huesos de la madre de la autora, Marta Taboada⁷. Este hallazgo permite a Dillon desprenderse del prefijo *des-*, como refleja el título, para materializar el tránsito de su madre de ser una «desaparecida» a ser una «aparecida» y desempeñar, en última instancia, la escritura como parte —y culminación— del largo proceso de duelo.

El presente artículo pretende ahondar en este punto de inflexión generacional, explorar cómo irrumpen los huesos en la narrativa de Dillon: por un lado, para explicar la construcción del relato como una búsqueda persistente de lo material en el mar abstracto de la ausencia y, por otro, para explicar el hallazgo de los huesos como el factor que posibilita la escritura —y el triunfo— del relato del trauma, dando lugar a la corporeización de la memoria.

2. El cuerpo como iniciador del relato

Frente a la ausencia del desaparecido, la representación del cuerpo se convirtió en un instrumento irónico para denunciar con violencia su ausencia. Teresa Basile (2018) ha recorrido con agudeza las diferentes representaciones del cuerpo en los discursos posdictatoriales, con especial énfasis en la generación de HIJOS. El fenómeno del Siluetazo de las Terceras Marchas de Resistencia de 1983, consistente en dibujar el contorno de los asistentes a las marchas para después pegarlos en las paredes de las calles argentinas —siempre de pie y de

⁵ Sobre el carácter autoficcional del libro, la autora apuntó lo siguiente en una entrevista: «Para mí es más ficción que otra cosa. No porque las cosas que cuento no hayan pasado sino en el sentido de que está escrito pensando más en la escritura que en los hechos. Hasta pienso que en algún momento mi familia se podría enojar, decir “no, jesto no fue así!” No me importa» (Zeiger, 2015).

⁶ Para más información sobre las características de la narrativa de HIJOS, véase Basile (2017: 154-168).

⁷ Marta Taboada nació el 5 de agosto de 1942 en Salta, Argentina. Fue abogada, maestra y militante peronista en el Frente Revolucionario «17 de octubre» (FR-17). La desaparecieron el 28 de octubre de 1976. Gracias a la inestimable labor del Equipo Argentino de Antropología Forense, sus restos fueron recuperados y hoy sabemos que fue fusilada, junto con otros compañeros de militancia, el 3 de febrero de 1977 en Ciudadela (Buenos Aires).

forma activa por petición de las Madres de la Plaza de Mayo⁸— muestra cómo, desde el inicio, el cuerpo comenzó a ocupar un espacio privilegiado en el arte de denuncia contra las desapariciones. Años después, ya como parte plena de la generación de HIJOS, la muestra audiovisual *Arqueología de la ausencia 1999-2001* de Lucila Quieto⁹, en la que ella se fotografía con las fotos proyectadas de su padre para conseguir el retrato que la desaparición volvió imposible, ratifica la preponderancia intergeneracional del cuerpo.

Como en los ejemplos anteriores, el cuerpo¹⁰ hallado en *Aparecida* adquiere una relevancia inmensurable. No se convierte únicamente, como defendió Basile, en el eje a través del cual se evoca la memoria, poblando al texto de referencias corpóreas: el fémur le permite evocar las «piernas de gacela» de la madre, «largas, bien torneadas, ideales para la minifalda» y a través del cráneo la narradora recuerda la «ceremonia de la toca» que ambas compartían (Basile, 2018: 38-39). Más allá de su potencia evocadora, el cuerpo de la desaparecida deja de estar ausente para convertirse en una imagen minimizada, en un hallazgo de una calavera, una mandíbula, una pierna quebrada y un coxal inexistente, que atizan a la narradora con la impronta certera de lo sólido hasta posibilitar el relato, nutriéndolo del carácter compacto y material de la muerte.

Si la autora recuerda al principio de *Aparecida* su lamento frente al cuerpo desnudo de Albertina Carri de no haber sido nunca capaz de relatar su drama: «Ni siquiera había visto *Los rubios*¹¹ [...]. No había escuchado ese aullido de dolor y bronca que ella puso en escena y

⁸ Las siluetas habían de mantener una posición activa para no contradecir la consigna de las Madres de la Plaza de Mayo que insistía en que a los desaparecidos los querían de vuelta vivos: «Con vida los llevaron, con vida los queremos».

⁹ Es la autora de *Arqueología de la ausencia*, Lucila Quieto, la Lucila que menciona Marta Dillon al final del libro: «Lucila, la que a fuerza de querer una foto con su padre desaparecido había inventado para todos la forma de crear esa imagen deseada, puso sobre la mesa unos diminutos muñecos coyas tejidos, calcomanías y más piezas» (Dillon, 2015: 192).

¹⁰ Mariela Peller ha destacado el cuerpo como un elemento vertebral en la vida y obra de la autora, pues pasa de poseer un cuerpo afligido por el VIH y escribir *Vivir con virus*, a defender activamente el cuerpo de la mujer en el suplemento «Las 12» de *Página 12* y a crear, junto a Albertina Carri, el documental sobre partos *La bella tarea* (Peller, 2016: 3).

¹¹ *Los rubios* es una película documental dirigida por la entonces compañera sentimental de Dillon, Albertina Carri. La importancia del largometraje trasciende los vínculos sentimentales, pues al referirse a *Los rubios* evoca una obra fundacional en las narrativas de HIJOS. En *Los rubios*, Carri desafió el protagonismo de la generación de los desaparecidos, la importancia del testimonio de los compañeros de militancia de sus padres, para alzarse ella, hija, como un sujeto narrativo fracturado, poblado de incertidumbre y cotidianidad, pero poseedor de un relato necesario para comprender la historia reciente argentina. Para más información sobre las particularidades narrativas de *Los rubios*, véase Kohan (2004) y Blejmar (2013).

yo nunca pude emitir» (Dillon, 2015: 28)¹², los restos de su madre le permiten narrar la ausencia como parte del duelo y combinar lo sólido y lo ausente, lo que sabe y lo que ignora, hasta configurar un relato propio.

Los huesos de su madre la aproximan al desafío del relato, como diría Leonor Arfuch, donde *volver a decir* es inherentemente *volver a vivir* a través de las palabras, cuyo mecanismo no solo tiene valor desde el punto de vista de dar forma a la historia personal, sino en una dimensión terapéutica y ética, que reestablece el circuito de comunicación y permite *escuchar*, casi corporalmente, al otro¹³ (2013: 76). El cuerpo encontrado le permite a la autora desembaralar la cinta de silencio de su historia personal de ausencia y duelo. La extrae del reino sin palabras en el que la había consagrado de niña su padre, tras la noche fatídica de la desaparición de Marta Taboada, donde hablarles a sus hermanos de su madre estaba prohibido, las preguntas a la figura paterna terminaban en discusiones en las que se acallaba su voz y se respiraba la teoría de los dos bandos atacándose con violencia en la década de los setenta.

El encuentro con los huesos permite a la autora dar cuerpo a la historia de la desaparición de su madre, así como también narrar la suya propia: cómo la desaparición afectó su infancia y cómo la aparición irrumpió después en su vida adulta. La autora enarbola un relato basado en un continuo vaivén entre el pasado y el presente, en el que Dillon se encuentra en el centro narrativo, en el tiempo gerundio de intentar traer a su madre al papel. *Aparecida* es la narración de la infancia fracturada de Dillon, de sus posteriores investigaciones fallidas, así como también el relato de la aparición de su madre y de cómo, a partir de ese momento, los huesos vuelven su mirada hacia el pasado, desafiando la cronología temporal de la vida. Es el relato de cómo los huesos se imponen al tiempo presente del viaje por San Sebastián con la llamada de Antropólogos Forenses y también al futuro inmediato de los preparativos de su boda con Albertina Carri. *Aparecida* es, en palabras de Dillon, «el cierre del duelo», «el epitafio» que necesitaba construir, que le sobrevivirá a ella, y le otorga a su madre el lugar que siempre le había correspondido en su historia familiar (Sirvén, 2015).

¹² Las referencias de las páginas de *Aparecida* remiten todas a la edición de 2015.

¹³ La idea de «restaurar» el circuito de comunicación mediante la palabra la explica Leonora Arfuch: «Cuando hablamos de “restaurar” el circuito de la comunicación lo hacemos pensando en el silencio impuesto en la experiencia concentracionaria —y su posteridad, como amenaza real o autoinhibición—, pero lejos de la idea de una simple transmisión o transporte de un sentido. Entendemos la comunicación en su radical imposibilidad, en la disimetría constitutiva de ese circuito y, sin embargo, en el intento siempre renovado de alcanzar al otro, la escucha, en este caso, en un sentido fuerte, casi físico, corporal» (Arfuch, 2013: 76).

3. Las búsquedas fallidas de lo tangible

La imposibilidad del relato previa al hallazgo de los huesos permea el contenido del texto, cuando la narradora recuerda la prohibición de su niñez de no hablar de «lo de mamá»:

[...] y mi papá me había prohibido hablar con ellos de «lo de mamá», era una recomendación médica; si no me preguntaban, no tenía que decir una palabra, podría hacerles mal. Y así crecimos, atrincherados en huecos diferentes ellos y yo, rodeados de los pocos o muchos pertrechos que habíamos salvado del naufragio en tierra seca; nada que pudiéramos compartir (Dillon, 2015: 54).

La incapacidad de la palabra no está presente únicamente en el contenido del relato fallido, sino que lo moldea y se hace evidente en las continuas referencias metaliterarias. La complejidad de escribir un relato sobre la desaparición de su madre se vuelve traslúcida en el texto mediante las observaciones del proceso escritural que incluye Dillon: ella necesitaba «ajustar» las líneas del relato, nutrirlo de certezas, pero antes de los huesos, el relato se torcía, se quebraba y se llenaba de puntos suspensivos:

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. Los puntos suspensivos me devolvían a mi vida (16).

Ante el recuerdo de la madre y la persistente necesidad de conocimiento en la incertidumbre que recoge el término «desaparecida», Dillon intenta formular relatos hipotéticos que rasca de recuerdos de infancia, investigaciones en archivos, instigas a antropólogos y llamadas telefónicas. La necesidad del relato resulta palpable en la conversación con Cristina Comandé, una compañera de cautiverio de su madre. A la autora no le resulta suficiente la anécdota de que dejaban enfriar la polenta para dividirlo en porciones más justas o la historia de que cambiasen sus ropas para que pareciera distinto el transcurso de los días.

El ansia por saber provoca que la construcción del relato se trunque: Dillon lanza una pregunta desafortunada, se produce un giro brusco en el tono de la conversación y la voz de su interlocutora se repliega en la profundidad de su garganta, dejando el silencio, de nuevo, como lo único presente. Sin embargo, las anécdotas narradas aumentan en magnitud en la memoria de la protagonista con el paso del tiempo y llegan a erguirse como pruebas sólidas que bordean el relato imposible del modo de ser de su madre en sus últimos días: «Año tras año la anécdota crecía como un relato de la vida cotidiana en cautiverio y hablaba perfectamente de mi madre: vital, coqueta, creativa» (25).

De hecho, Dillon se muestra consciente de que es su ansia por lo tangible lo que acelera su conversación con Comandé y provoca el fallo de la comunicación. Después de la cita ella iba a ir a Antropólogos Forenses a cubrir, como periodista, la aparición de los huesos del desaparecido Gastón Gonçalves: «ardía por ir a esa otra cita donde la búsqueda de un desaparecido había llegado a un resultado tangible: un cuerpo» (24). A pesar de que los huesos encontrados no son los que ella buscaba, necesitaba ir a verlos, como si le pertenecieran:

Iba a guardar la imagen de un esqueleto chamuscado en algunas partes, un clavo quirúrgico intacto con su número de serie legible y unos mocasines que pusieron al final de las tibias y los peronés, con la suela gastada en vida y el cuero comido por los años bajo tierra como la prueba de que lo imposible puede desintegrarse antes que los restos y entonces yo también tenía chance [...] (22-23).

Antes del cuerpo, la obra se nutre de relatos fallidos, hipotéticos e inciertos que palian el deseo de certeza de la protagonista. La necesidad del relato se transforma en el libro en el tono añorado¹⁴ que adquiere la narración con las continuas preguntas a Antropólogos y sus respuestas tajantes, incluso paternales: «Si tengo que contarte si identificamos a tu mami, tengo que decirte ni» (27). Asimismo, la carencia de un relato válido se presenta en la credulidad de la narradora, que tiene oídos para todas las historias sobre su madre. Dillon disfruta de la anécdota que le cuenta Marcelo, según la cual él y su madre fueron amantes cuando ella estaba recién divorciada y él solo tenía veintitrés años, diez años menos que ella. La autora insiste en la recolección de los detalles de esas citas inciertas para escribir una línea más en el relato mental sobre su madre: le pregunta dónde se encontraban, con qué frecuencia y si bebían juntos whisky, vino o cognac. El tono pueril de la narradora reluce en la dislocación de papeles con su propia hija a consecuencia de esta anécdota y en el reproche que esta le lanza: «Mamá, no te podés creer todo lo que te dicen. ¿No te das cuenta de que quiere hacerse el protagonista?» (183).

Otro encuentro incierto con la certeza material se produce cuando Dillon hurga en el saco de ropa de desaparecidos que tienen los Antropólogos, como paso previo al encuentro con los huesos desnudos de su madre. A pesar de que la ropa ha perdido sus costuras, apenas se pueden separar unas piezas de otras y ella no recuerda qué ropa llevaba su madre el día de

¹⁴ El tono añorado que adquiere a veces la voz narrativa inserta *Aparecida* aun con más fuerza en la narrativa de HIJOS, donde el relato de recuperación de los padres desaparecidos en muchas ocasiones parte de la infancia clandestina e inherentemente adopta la voz del niño, como ocurre en *La casa de los conejos* (2008) de Laura Alcoba o en *Pequeños combatientes* (2013) de Raquel Robles. Para más información sobre la incidencia de la infancia en los relatos de HIJOS, véase Basile (2019).

la desaparición, busca con perseverancia, ansiando la certeza de lo material y temiéndola a la vez:

No sé que hubiera hecho si esa boca abierta de una bolsa sin señas particulares hubiera esculpido una de las túnicas de mi vieja, su campera de rayas, la pollera de motivos africanos que usé una vez para disfrazarme de gitana, el jardinero, cualquier cosa que identificara rápido, la corporizara ahí como un fantasma que por mucho que se ha 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 (117).

De la masa indistinguible de ropa, Dillon extrae un par de certezas en forma de fotografías. Primero fotografía unas bombachas negras, porque su hermano Juan recordaba la ropa interior negra de su madre cuando se bañaban juntos; después saca una foto de un corpiño porque su madre tuvo una cita esa última noche y el corpiño le hubiera tapado las estrías y estilizado el cuerpo; y, por último, fotografía una polera azul que asoció instintivamente con su madre y a la que, posteriormente, Comandé dotó de una certeza esperanzada, afirmando que la polera que llevaba su madre en cautiverio era de color azul. La autora, además, insiste en llevarse un trozo de corcho de un zapato femenino del que no tiene ninguna seguridad que fuera de su madre, pero que le sirve para aferrarse a lo material y poseer algo que pudiera guardar como un «talismán en su puño cerrado» (122).

La predilección de Dillon por lo material se deja entrever nuevamente en el texto cuando vislumbra, al llevarse el trozo de corcho, la posibilidad de que otros familiares de desaparecidos también quisieran ese contacto con lo material, cuando piensa que no habría calzado para todos. Lo sólido se convierte en necesario para ella y para los demás, cuando al guardar la ropa en una bolsa, no quiere arrebatárselos a otros la posibilidad de tocar el polvo:

mientras las prendas desarticuladas volvían a su bolso con la promesa de ser cepilladas y recompuestas sin traicionar la factura de tiempo, los gusanos, la tierra, el silencio. No me pareció que fuera posible, no me pareció necesario quitarles a otros el privilegio de tocar el polvo que habían guardado, vaya a saber qué clase de materia se había convertido en esas partículas diminutas que todo lo manchaban (123-124).

La necesidad de llenar los huecos vacíos de la historia de la vida de su madre y de su posterior desaparición se vuelve a corporizar en el libro mediante la narración del contacto de la autora con unas grabaciones de vídeo, que, en palabras de su hermano Andrés, mostraban a su madre en movimiento, a su madre «viva». Las páginas que describen esta experiencia están llenas de descripciones tajantes, donde la autora transcribe el fin de los vídeos diciendo «corte» y que, en última instancia, escenifican el ansia ofuscada que conduce su búsqueda. Su

ansia se traduce en la sucesión de los videos, en su repetición y en la búsqueda tenaz de la mirada de su madre, de la cara de su madre, del cuerpo de su madre, que desaparece del foco de la cámara, pero al que ella querría seguir por los márgenes de la pantalla:

Volví para atrás y repetí la escena, eran cuatro segundos exactos, apenas un poco más de lo que se tarda para una inspiración profunda, el tiempo que toma encender una vela, cuatro segundos como una aguja que se me clava en la piel y al quitarla, una gota de sangre emana. Adelanté, la busqué de la mano de papá, pasó tan rápido que me pareció que los cuadros se atropellaban en los mismos exactos segundos que duró su aparición y mi desilusión porque no vi su cara, porque no me miraba, porque no veía lo que quería ver en ese disco que había llegado deslizándose por debajo de la puerta, un sobre blanco que dejó Santiago de paso por Buenos Aires (173).

4. El triunfo de lo sólido

Los huesos se yerguen como el elemento sólido que permite componer la memoria de certezas, no crearla tan solo de especulaciones, y cede el paso a un relato que hunde sus raíces en los restos del cuerpo de su madre y no solo en su ausencia¹⁵. Apropiándonos de las palabras que usa Dillon para referirse a su lectura del diario del Juicio contra la Junta con dieciocho años, podríamos decir que el hallazgo de los huesos representa para la autora «la prueba [definitiva] de la existencia de [su] madre [...] de que no había ido a ningún otro lado más que a las orillas de la muerte» (17). No importa que el cuerpo hallado no esté completo, porque, como manifiesta Dillon, «no es el recuento lo que parte la vida en dos y pone a la muerte en su lugar, es la certeza» (60). Es el cuerpo lo que le permite narrar la historia y salir de la nebulosa de abstracción e incertidumbre en la que su madre no era tan solo una desaparecida, sino que estaba en un doloroso tiempo continuo¹⁶, en el que estaba siempre desapareciendo.

La impronta corpórea de los huesos hallados intensifica la importancia del cuerpo y trae al relato las diferentes formas en las que su madre se representa en su memoria. Son los huesos que la autora juzga suyos, porque los ha buscado, los ha esperado y los ha querido (33), lo que ocasiona que la obra se inicie con una pregunta tan corpórea como sólida: «¿Qué

¹⁵ Es justamente el carácter tangible de los huesos lo que —confesó Dillon— le había afectado especialmente: «El tema de la aparición de los huesos me conmovió por el modo en que irrumpe la muerte aun a tantos años de sucedida, y por cómo se hace presente de manera física, concreta, la persona ausente» (Zeiger, 2015).

¹⁶ Gabriel Gatti ahonda extensamente en el limbo en el que parecen estar los desaparecidos, en el eterno «estar siempre desapareciendo», un espacio inexacto entre la ausencia y la presencia, entre la vida y la muerte (2011: 61-65).

edad hay que tener para que el antebrazo de tu madre tenga la exacta medida de tu torso?» (11). Asimismo, la aparición del cuerpo ocasiona que la narración en *Aparecida* incluya constantemente evocaciones de su madre que parten de la ropa interior negra que llevaba o que resalte del encuentro con Susi, su niñera de la noche de la desaparición, a la que su madre le había enseñado a cuidar su cuerpo desde el hábito de los paseos cotidianos hasta el uso de cremas:

Una de sus hijas, Diana, me dice muy solemne: «Mira si hay algo que tu mamá enseñó a la mía», y yo pensé que me iba a decir a ser solidaria, a entender la política, cualquier cosa trascendente. Pero no: «Las cremas, los perfumes, a maquillarse, a cuidarse. Qué se yo: a quererse».

Y había que ver cuántos aceites había en el baño de esa mujer que a los quince pesaba ochenta kilos y a los dieciséis veinte menos porque mamá la sacaba a caminar después de dejarnos en la escuela, hablándole de lo importante que era cuidar el cuerpo, justo ella que lo dejó en el camino (195).

El hallazgo eleva el relato sobre su madre desaparecida como un suceso compacto y narrable que permite escribir el recorrido de la historia de su madre como se haría constar en su lápida con su nombre, sus vínculos, su fecha de nacimiento, la fecha del secuestro y la del día que dejarían depositar sus restos (188). La aparición posibilita la escritura de la semblanza de su madre en la urna: «mamá, abuela, bisabuela, hermana, amiga, amante, compañera» (197), así como también irrumpe en la propia escritura de Dillon. Si antes el relato no podía configurarse y, cuando se intentaba, el relato se quebraba y se llenaba de puntos suspensivos, después del hallazgo de los huesos la escritura se ha transformado en un acto constante y solemne:

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 alucinógena, constante como la luz de verano en las religiones polares, abriendo grietas entre las maderas del techo [...] (158).

Asimismo, los huesos también operan en el relato como un motor para la búsqueda de otras certezas. La aparición del cuerpo ocasiona que su hermano Juan salga del silencio y se atreva a preguntar si su madre fue fusilada de frente o de espaldas. También son los huesos los que desencadenan la búsqueda corpórea del paredón exacto en el que su madre fue fusilada y que, finalmente, la autora toca justo en la esquina de Costa y Díaz Vélez con la certeza de que, a diferencia de los demás paredones, es el único del que nadie sabía nada y con la hipótesis incierta de que su madre tuvo que tener una muerte cobarde en la que ningún vecino

se atrevió a abrir las ventanas. Es el hallazgo de los huesos también el suceso que lleva a Dillon a contactar con los hijos del resto de desaparecidos que fueron fusilados junto a su madre: por un lado, para compartir la vida, ya que sus padres habían compartido la muerte; por otro, para dotar de mayor materialidad los últimos instantes de vida de su madre.

La búsqueda de la certeza, que ha sido transcrita en la obra como la búsqueda de lo material, llega a sus máximas representaciones hacia el final del libro. El encuentro con lo material, con los huesos de su madre, ocasionan en la narración una descripción casi táctil:

Toqué su calavera con la yema de los dedos, puse la mano en el costado para que su mano descansara en mi palma. Me incliné para besarla; no estaba fría, ardía con mi fiebre enamorada.

Se hundió después en su lecho, entre almohadones, al abrigo de su ropa, apenas ladeada la cabeza contra la sábana blanca (199).

Esta sublimación corpórea se hiperboliza cuando la narradora recuerda que su madre no era solo abogada, sino que era una artista y, por tanto, siente la necesidad de retocar la urna en la que va a ser enterrada, de dejarle marca, convertirla en prueba material de su lucha individual y de la lucha colectiva de HIJOS. Como dice Dillon, antes de poder desprenderse de los huesos tenía que hacerla «irrumpir» entre ellos, «cuerpos sólidos capaces de desplazar el aire», porque ella «también era sólida aún desarticulada y sus fragmentos no hablaban de fragilidad, sino de resistencia» (191).

Debido a la necesidad de lo sólido, llenan la urna de brillantes, de pétalos que habían sido depositados sobre el cuerpo muerto de Liliana Maresca, dibujan el retrato de una Evita Montonera en la urna, ponen la polenta que pedía la madre de Albertina Carri desde sus cartas de cautiverio e incluso incluyen un espejito de la propia Marta Taboada¹⁷. Son tantos los objetos introducidos en la urna y tan grande el deseo de lo material de Dillon, que su hija la tranquiliza, solidificando el silencio: «Mi hija sabía, ella me lo había dicho, es el silencio lo que cabe» (199).

¹⁷ El lector podrá encontrar imágenes de la urna en la nota de Dillon «Adelanto: ¿me quería mi mamá?» publicada en la *Revista Anfibia*.

5. Conclusiones

En definitiva, si «los acontecimientos traumáticos conllevan grietas en la capacidad narrativa» y es precisamente «la imposibilidad de incorporarlo narrativamente [...] [lo] que indica la persistencia de lo traumático» (Jelin, 2002: 28), podemos concebir el hallazgo de los huesos como el despertador de la palabra y el iniciador del final del proceso de duelo. En la búsqueda constante de sólidos y certezas, el entierro del cuerpo de su madre enciende la narración del relato de su vida entre sus hermanos: «Hablamos de ella, sumando cada uno el fragmento que había guardado, como artesanos haciendo triquiñuelas para unir lo sólido y lo ausente» (201).

Es la necesidad de encontrar sólidos en esta búsqueda esperanzada que inauguran los huesos lo que determina que, como cierre del proceso de duelo, Dillon escriba *Aparecida*: un libro en el que, a través de las palabras, se materializa la ausencia, se hacen visibles los trazos de vida que se ignoran, se vuelve tangible la añoranza y se corporiza la memoria. *Aparecida* representa la materialización última de la búsqueda abstracta del cuerpo de su madre, el triunfo del relato como un cuerpo sólido dentro de la atmósfera de ausencias y el «aullido de dolor y bronca» que Albertina Carri había sintetizado en *Los rubios* y Marta Dillon nunca antes había conseguido emitir.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AFURCH, Leonora (2013): *Memoria y autobiografía. Exploraciones a los límites*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- ALCOBA, Laura (2008): *La casa de los conejos*, Barcelona, Edhasa.
- BASILE, Teresa (2017): «Pequeños combatientes, de Raquel Robles. Proyecciones ficcionales: de la infancia clandestina a la militancia de H.I.J.O.S.», *HeLix*, 10, pp. 154-168.
- (2018): «El cuerpo en la producción cultural de Hijos e Hijos», *Saga. Revista de letras*, 7, pp. 24-48.
- (2019): *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*, Villa María, Eduvim.
- BLEJMAR, Jordania (2013): «Toying with history: Playful memory in Albertina Carri's *Los rubios*», *Journal of Romance Studies*, 13, pp. 44-61.
- DILLON, Marta (2015): *Aparecida*, Buenos Aires, Sudamericana.
- : «Adelanto: ¿Me quería mi mamá?», *Revista Anfibia*. Disponible en línea: [<http://revistaanfibia.com/cronica/me-queria-mi-mama/>] (20/12/19).

- GATTI, Gabriel (2011): *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido de los mundos de la desaparición forzada*, Buenos Aires, Prometeo Libros.
- JELIN, Elizabeth (2002): *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo Veintiuno.
- KOHAN, Martín (2004): «La apariencia celebrada», *Punto de vista*, 80, pp. 24-30.
- PELLER, Mariela (2016): «Reseña del libro: *Aparecida* de Marta Dillon», *Aletheia*, 7, 13, pp. 1-5.
- ROBLES, Raquel (2013): *Pequeños combatientes*, Buenos Aires, Alfaguara.
- SARLO, Beatriz (2006): *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, México, Siglo XXI.
- SIRVÉN, Clara: «Marta Dillon: ¿Cómo tener la certeza de que no he construido una madre a mi medida?», *Azteca*, 19 de agosto de 2015. Disponible en línea: [<http://artezeta.com.ar/marta-dillon-entrevista/>] (10/01/20).
- WHITE, Hayden (1987): *El contenido de la forma*, Barcelona, Paidós.
- ZEIGER, Claudio: «Todo sobre mi madre. Entrevista Marta Dillon», *Página 12*, 14 de junio de 2015. Disponible en línea: [<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-5611-2015-06-14.html>] (10/01/20).