



Restos, sueños y fantasmas: la fragmentariedad como estrategia para narrar la ausencia

por Andrea Cobas Carral

RESUMEN: El artículo aborda textos de Andrea Suárez Córica, Ángela Urondo Raboy y Mariana Perez para estudiar las estrategias de figuración del pasado reciente desde la perspectiva de las hijas de desaparecidos argentinos en los 70. Se analizan tres figuras relevantes en esos relatos fragmentarios: el resto, el sueño y el fantasma como zonas en las que se intersectan búsqueda, memoria y desaparición. La tensión entre el trabajo de búsqueda de las hijas para reconstruir una imagen de las madres y la aparición incontrolable, perturbadora y dolorosa de sus fantasmas revela la dimensión espectral de la desaparición. La lógica del fragmento permite mostrar la abrupta irrupción de esas presencias fantasmáticas que asaltan a la hija y exhibe la tensión entre la voluntad de reconstruir la vida de la madre y la imposibilidad material de pensarla como muerta. El resto –en tanto despojo corporal, retazo textual o 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 ocurren en el mientras tanto de una visión fantasmática que reafirma su condición de presencia-ausencia fundada en la desaparición como enigma.

Saggi/Ensayos/Essais/Essays

Imaginario testimonial en América latina: objetos, espacios y afectos – 03/2021

ISSN 2035-7680

157



ABSTRACT: This paper analyzes *Atravesando la noche* (1996) by Andrea Suárez Córica, *¿Quién te creés que sos?* (2012) by Ángela Urondo Raboy and *Diario de una Princesa Montonera* (2012) by Mariana Perez to explore the strategies of recovery of the recent past ligated with Argentina's last military dictatorship from the perspective of "desaparecido"s daughters. I focus on the analysis of three relevant figures in these narratives that are characterized by their fragmentation: the rest, the dream and the ghost as dimensions in which search, memory and disappearance intersect. The rest – in terms of mortal remains, textual fragment or remain of day – links two areas: the search for knowledge about the mother's life and the search for knowledge about her death, searches that occur in the meantime of a phantasmatic vision that reaffirms its condition of presence-absence based on disappearance as an enigma.

PALABRAS CLAVE: narrativa argentina; violencia de Estado; hijos de desaparecidos; sueños; restos; dimensión fantasmática

KEY WORDS: Argentinian narrative; state violence; second generation; dreams; remains; phantasmatic dimension

Dentro del corpus de la narrativa argentina que figura la última dictadura cívico-militar (1976-1983) se recorta una serie de textos escritos por hijas e hijos de militantes de los 70 que traman la experiencia de la desaparición de los padres y la búsqueda personal para reconstruir ese pasado roto por la violencia de Estado que aún reverbera en el presente. Algunos de esos textos eligen la fragmentariedad como procedimiento de construcción textual logrando narrativas con rasgos diferenciales dentro del conjunto. Nos detenemos en tres de ellos: *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 y *Diario de una Princesa Montonera. 110 % verdad* (2012) de Mariana Eva Perez para estudiar la presencia de restos, sueños y fantasmas como dimensiones en las que se intersecan búsqueda, memoria y desaparición.

La composición de un entramado textual formado por pequeñas piezas tiene 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, 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 (Gasparini). A través de la mezcla genérica y de la presencia 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. No obstante, el patrón de mezcla de 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. Son textos que dicen y vuelven a decir, que cuentan y vuelven a contar. Textos que muestran un saber acumulado –aunque siempre incompleto– sobre la desaparición y la ausencia: en ellos no hay imagen total que recomponer una vez armado el rompecabezas. Sus fragmentos son restos trabajosamente reunidos en los que se inscriben las biografías de los padres desaparecidos y las angustias que atraviesan las hijas en sus búsquedas.

En estos textos 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 y que retorna en sueños, rememoraciones e invenciones. Mónica Cragnolini señala:

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 [...] resiste a todo saber, se torna algo casi innombrable [...]. También resiste al dominio: el espectro es incontrolable, siempre empieza por regresar (41).

Para el análisis interesa, sobre todo, ese tránsito entre umbrales, ese habitar entre la vida y la muerte, en tanto vuelve al fantasma una figura significativa para pensar el estatuto de los padres desaparecidos en las narrativas de las hijas.

LOS SUEÑOS COMO REVISIÓN DE LO TESTIMONIAL EN LA ESCRITURA DE ANDREA SUÁREZ CÓRICA

Atravesando la noche. 79 sueños y testimonio acerca del genocidio, de Andrea Suárez Córlica es el primer trabajo en el que una hija de militantes de los 70 cuenta su historia y



la de su madre Luisa Córca.¹ El breve libro se filia, desde su título, con el género testimonial, pero su organización en cuatro apartados permite pensar otros modos de articulación de sentido. En primer lugar, el libro inicia con la presentación seriada y cronológica de 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 Córca 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 la primera parte. Sumando una tercera capa, se presenta el “testimonio” con la forma de un relato en el que Suárez Córca vuelve a contar, por tercera vez, su historia y la de su madre. El libro se cierra con fotografías de Luisa Córca y sus hijos y con la reproducción de la nota periodística que informa el hallazgo del cuerpo de la madre. Leídas las partes en su intersección, los sueños realimentan lo biográfico al tiempo que la cronología de la vida de Suárez Córca y la biografía de su madre dan a los sueños una referencialidad situada, pero siempre difusa.

Los sueños narrados en el primer apartado vuelven 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 Córca 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 de un peligro pasado, pero que persiste en las huellas que se inscriben en objetos y personas, también un peligro inminente que obliga a quien narra a escapar y esconderse, y otras veces, la amenaza se materializa en el sueño forzando al sujeto a actuar. Ningún lugar es seguro en los sueños de Suárez Córca. La constante mención a edificios en los que irrumpen extraños o integrantes de 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 surcan las calles, policías que cachean y marcan a los transeúntes, individuos que persiguen para golpear o violar son los encuentros que se narran sueño tras sueño. Si los espacios de la intimidad y de lo público aparecen marcados por la violencia, los sueños también configuran un tercer lugar que entraña 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 los contempla y que es obligado a huir. Esos espacios se tornan peligrosos y se los liga con la metáfora del anegamiento: una naturaleza que se desborda y lo inunda todo devastando a su paso al sujeto que narra.

¹Luisa Córca nace en 1944. Separada y con tres hijos inicia la carrera de Filosofía en la UNLP donde milita en la Juventud Universitaria Peronista al tiempo que es delegada del Sindicato de Empleados del Hipódromo. En 1975 es secuestrada en la estación de trenes de La Plata y asesinada por integrantes de la Concentración Nacional Universitaria, 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. Agradezco a Miguel Dalmaroni la generosidad de facilitarme una copia del inhallable libro de Suárez Córca.



En esos contextos quien narra parece estar condenada a ser la única en entender la gravedad de lo que pasa, la única capaz de percibir, incluso en sus mínimas articulaciones, el riesgo en todo aquello que la rodea. Sueño tras sueño, la narradora despliega múltiples alusiones a familiares y 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.

Los sueños en los que Suárez Córca 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 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 (Suárez Córca 14).

El sueño permite condensar las temporalidades y situar en el presente el recuerdo del tiempo pasado en el departamento que es –como Suárez Córca consigna en la cronología– el último lugar en el que los hijos viven con su madre. El sueño recupera 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 a la que está por abrazar está 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 y hace de esos sencillos gestos de la cotidianidad narrados una reactualización lacerante de la ausencia. Suárez Córca registra otro sueño emparentado en sus sentidos con el anterior. La narradora ve en la calle una camioneta: “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 que aparece siempre muda en los sueños paraliza a quien narra: el contacto es imposible y se sostiene en la contemplación de una presencia 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 fechado el 17 de junio de 1996 avanza en esa dirección hegemónica luego 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" (38). El sueño despliega como respuestas cuestiones que la sección testimonial incluye como preguntas: quién mató a la madre, por qué, dónde lo hicieron. Esos interrogantes para los que Suárez Córca 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 compañeros de militancia de Luisa vuelven en el sueño para llenar de manera difusa el vacío constitutivo de su historia.

En el apartado "Testimonio", estas tensiones que los sueños muestran aparecen explicadas. Desde el relato en primera persona en el que Suárez Córca recorre su vida, se fundamentan y despliegan las razones que la impulsan. En el testimonio, la dimensión familiar es central como primer espacio en disolución tras el asesinato de la madre: luego del hallazgo del cuerpo, los hijos cambian de residencia; empiezan a llevarse mal; de a poco, los cubre una espesa capa de silencio en torno de la madre, su militancia y su muerte. El testimonio registra el pasaje entre la niñez y la adultez que encarna en un cambio de posición ante el silencio impuesto: si en principio se designa la obligatoriedad de mentir en el colegio o de callar las circunstancias del asesinato de la madre, paulatinamente se narra la lucha de la hija por recomponer la historia obturada en los relatos familiares. En ese sentido, es fundante la Jornada en Memoria de estudiantes desaparecidos que en 1995 se hace en la Universidad Nacional de La Plata, encuentro que es el origen de la agrupación H.I.J.O.S.:

Mi tío materno es un viejo militante radical que sostiene la idea del ya pasó [...] cuando 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).

El testimonio contextualiza lo que los sueños sugieren. 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 tiene enunciadores concretos y reconocibles. 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 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 exhibe la inestabilidad de los saberes sobre la historia que la narradora reúne y relata, y, por otro lado, ponen en texto la desintegración subjetiva que erosiona en el relato la "ilusión autobiográfica" al mostrar una identidad lábil en continuo proceso de reconstrucción. En ese sentido, es 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 (55).²

Restituyendo a la historia de la madre su dimensión política y colectiva, Suárez Córlica pone su búsqueda y su relato en serie con los de otros hijos, compañeros en los que reencuentra contención afectiva y la posibilidad de formulación de una nueva militancia. El “trabajo por la memoria” que el texto atestigua es también la recuperación de esa historia silenciada que permitirá no solo decir 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 Córlica en la figura de la muñeca rota que, poco a poco, se rearma. El último sueño dice: “Tengo una muñeca. Desde hace muchos años le falta una pierna. De repente la encuentro y se la pongo” (38). Esa imagen alude al esfuerzo por integrar los fragmentos sueltos que desestabilizan historia y subjetividad. *Atravesando la noche* permite ver en acto a un sujeto en constante proceso de construcción en el relato. La noche como espacio del sueño y 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: 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. 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 opera como revés y revisión de lo testimonial.

²Ya en la parte de los sueños, la agrupación HIJOS aparece como red de contención que transforma el tono de lo narrado y propone otra percepción del espacio público al presentar un entorno comunitario alternativo al entramado familiar: “Es de noche. Me abrazo con algunos compañeros de HIJOS. Vamos a un bar. Caminamos” (31).



LOS SUEÑOS COMO BÚSQUEDA Y REPARACIÓN EN LA ESCRITURA DE ÁNGELA URONDO RABOY

En *¿Quién te creés que sos?*, de Ángela Urondo Raboy los sueños ocupan un lugar relevante en la organización textual.³ Nos detenemos en sueños que, como los de Suárez Córca sobre la madre, podemos llamar “de aparecidos”: sueños en que los padres vuelven como fantasmas, sueños que simbolizan la pérdida y el no saber, pero en los que se reafirma la posibilidad de hacer un cierre.⁴ Los sueños que integran este grupo se narran principalmente en el apartado final “Conclusiones (palabras interiores)”, pero no 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, nos detenemos en los fragmentos “In conclusiones” (Urondo Raboy 213-216) y “Alumbrada” (234-237).

En “In conclusiones” se replica, en el orden de los sueños, el itinerario “sanador” que suponen en otras series identificables en el relato 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 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): recobrase como testigo del secuestro materno le permite 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 solo

³Ángela (28 de junio de 1975) es hija de Francisco Urondo y Alicia Raboy, militantes de Montoneros. En junio del 76, el auto en el que viajan es interceptado en Guaymallén en un operativo represivo en el que Urondo recibe golpes que le causan la muerte. Alicia escapa con Ángela y se esconden en un corralón del cual son secuestradas y llevadas al Centro Clandestino de Detención D2 (CCD D2). Ángela es luego dejada en la Casa Cuna donde la encuentran su abuela y su tía. Unos meses después, la abuela materna la da en adopción a una prima de Alicia, en ese punto 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, Claudia y Javier, del primer matrimonio de Urondo. Claudia, responsable de Información de Montoneros, es secuestrada en diciembre de 1976. Javier y Ángela se reencuentran en 1995. El juicio en el que se juzga el asesinato de Francisco Urondo y la desaparición de Alicia Raboy concluye en Mendoza en 2011. Paralelamente, Ángela hace un juicio de desafilación para recuperar su verdadera identidad. Alicia Raboy y Claudia Urondo siguen desaparecidas.

⁴ En el libro también se narran sueños recurrentes durante la niñez de Ángela que se resignifican cuando vuelve a transitar por Mendoza y reconoce los espacios soñados. Así dejan de ser pesadillas inmotivadas o terrores nocturnos para convertirse en recuerdos de su primer año de vida encubiertos en el sueño.



un sueño, siempre me despertaba en ese punto, desesperada y sin saber cómo explicar [...] tanta angustia (214).

Cuando ese “era solo un sueño” sin referencialidad, la niña buscaba sin saber qué buscar. El rostro vagamente familiar que se intuye reflejado en 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.

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. Solo 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 savia, mi madre se deshace en el abrazo (214-215).

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 recorridos todos los velos, para intentar llenar con su presencia fantasmática la orfandad de esa niña desamparada. Pero allí donde Suárez Córca 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).

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 plano de lo onírico permite iniciar el camino de la conclusión, de un cierre para la búsqueda de la hija. 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 “savia *divinorum*” un modelo de experiencia que sirve para poner en texto su encuentro con la madre.



En "Alumbrada" se completa el proceso iniciado en "In conclusiones". La narración 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 sin saber muy bien por qué o adónde va. Urondo Raboy recupera la ceremonia tradicional de la alumbrada -que se realiza la noche del 1 al 2 de noviembre, días de todos los santos y de fieles difuntos- como rito en el que se vuelve a velar a los muertos. En el sueño, mientras camina dejándose llevar por la gente que va a su lado alguien 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 alumbrada, 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). Como la mujer del umbral, otra persona le pregunta si eso es un entierro, la narradora le responde: "que no, 'es la alumbrada de mis padres' [...] comprendo 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 ligar las tensiones que se inscriben en el rito funerario, pero que a la vez se proyectan sobre la trama total del libro. 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 "In conclusiones", ahora ya no aparece la figura de los padres recobrada desde una fantasmagoría sustentada en la mirada infantil. 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 y que le permite, finalmente saber quién es: "Duermo en el sueño, cuando en realidad, despierto" (237).

El intrincado camino biográfico que 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. Como en Suárez Córca, despertar, alumbrarse es en este sueño de Urondo Raboy una pulsión hacia el porvenir.

EL FANTASMA DE MAMÁ EN LA ESCRITURA DE MARIANA EVA PEREZ

Como en Suárez Córca y Urondo Raboy, los sueños son relevantes en la organización de *Diario de una Princesa Montonera. 110% verdad*, de Mariana Perez.⁵ La Princesa Montonera que protagoniza el relato sueña todo el tiempo. 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. Los fragmentos "Paty es un fantasma" (Perez 111-113), "Restos" (185) y "En la RIBA" (200-201) permiten analizar cómo se articula la recuperación onírica de la madre. De estos sueños, "Paty es un fantasma" es el que reúne de modo más claro el repertorio de configuraciones señaladas para 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, que aparece en momentos insospechados y que habla y habla solemne:

aparece 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. Sería. 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 de cómo 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. El relato continúa y se narra, con formato de libreto teatral, un diálogo entre la Princesa Montonera, su hermano y el fantasma flotante de su madre. La escena, entre equívocos y cuchicheos, bien podría ser sacada de una comedia de enredos. El sueño termina

⁵Mariana Perez (1977) es hija de José Manuel Perez Rojo y Patricia Julia Roisinblit, militantes de Montoneros, desaparecidos en octubre del 78 y llevados al CCD la Regional de Inteligencia de Buenos Aires (RIBA). Su madre embarazada de 8 meses es trasladada a la ESMA para dar a luz. El bebé es apropiado por un integrante de la Fuerza Aérea y Patricia Roisinblit es llevada otra vez a la RIBA. El hermano de Marina Perez recobra su identidad en 2000. José Manuel Perez Rojo y Patricia Roisinblit siguen desaparecidos.



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 intensidad paródica que tiñe otros fragmentos de *Diario*, permite un acercamiento por contraste a los otros sueños que se apartan por completo de ese registro. 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 sueño se narra sin decir que lo es y comienza: "Me llaman del Equipo Argentino de Antropología Forense. Aparecieron los restos de Paty" (185). Ese inicio que descoloca en tanto es imposible saber si los restos fueron hallados o no es una marca que permite pensar la erosión de los límites entre biografía e invención en la autoficción: 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 muestra que se está contando 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 brillante. Muy trendy" (185)

La completud del cuerpo reencontrado le permite a la hija hacer lo que no puede en "Paty es un fantasma": tocar a la madre que ya no es un fantasma sino un cuerpo momificado. Los relatos de otros hijos sobre el hallazgo de los restos paternos narran las indicaciones que el EAAF hace sobre lo que se puede leer en ellos: huesos quebrados, agujeros que atestiguan un tiro de gracia, marcas que certifican la maternidad. Por el contrario, en "Restos", la médica señala la ropa que de la descripción surge descolocada respecto de la moda de los 70. En el vestuario "trendy" de chupines y brillos se materializa el cruce de temporalidades que liga los restos maternos con el presente de quien sueña. En el último sueño de la serie, ese cruce temporal 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.

Soy Paty [...] La puerta se abre. Entra otro milico [...] 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).

La identificación con la madre le sirve 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. El sueño permite figurar al padre haciendo resurgir en el plano onírico los retazos de saber -narrados en otros fragmentos- hallados en fotografías, en



testimonios, en libros. Como en Suárez y Urondo, en Perez quien sueña tiene una lucidez que le permite saberse soñando, aunque ese saber se torne al final insoportable y la devuelva a la vigilia. Pero será, como en "In conclusiones" 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). En la confluencia temporal inscrita en el desdoblamiento de quien sueña y narra -es Paty y es la Princesa- el sueño revela un posible destino de los cuerpos de los padres y muestra la impotencia de la hija al traer al texto bajo el régimen de lo onírico la pregunta nodal que atraviesa la biografía de todos los hijos de desaparecidos. A diferencia de Urondo, en Perez estos encuentros oníricos no habilitan un cierre. Es en el anteúltimo fragmento de *Diario*, ya desligada da la matriz de los sueños como la venimos analizando, que la presencia de los padres toma cuerpo al modo de una ensoñación en la que la hija imagina para su casamiento una escena imposible 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 París. / 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).

Este fragmento aún los ejes centrales de sentido de *Diario*: la búsqueda de un saber sobre los padres a través de nuevos modos de decir se liga con la crítica desacralizadora de los discursos hegemónicos sobre la militancia y la violencia de Estado.⁶

CONSIDERACIONES FINALES

En los textos de Andrea Suárez Córca, Ángela Urondo Raboy y Mariana Perez 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* (Badagnani, Arfuch), pero estos son siempre "archivos narrados", archivos que se muestran como sistema en tanto dicen en la especificidad de cada fragmento, pero dicen también 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

⁶ No me detengo en esta cuestión central en los textos de Urondo y Perez ya que lo he estudiado en otro lugar (Cobas Carral).



que los desacraliza, que los saca del territorio de lo atesorado y los hace recircular en el plano del presente de la hija 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 vida de las hijas, podemos ver funcionando la tensión con 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 subjetividad. No obstante, en los tres 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 arco genérico que componen entre el testimonio y la autoficción– aparecen sueños, restos y 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 las hijas para reconstruir una imagen de las madres y la aparición incontrolable, perturbadora y dolorosa de sus fantasmas muestra la dimensión espectral de la desaparición. La lógica del fragmento permite focalizar en la abrupta irrupción de esas presencias fantasmáticas 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 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.

BIBLIOGRAFÍA

Arfuch, Leonor. "Memoria, testimonio, autoficción. Narrativas de infancia en dictadura." *Kamchatka*, núm. 6, 2015, pp. 817-834.

Badagnani, Adriana. "La construcción de las memorias mediante los archivos personales de los hijos de desaparecidos." *Actas VI Jornadas de Filología y Lingüística*, UNLP, 2013. www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3839/ev.3839.pdf. Consultado el 13 jul. 2020.

Cobas Carral, Andrea. "Desacralizar el pasado reciente." *Revista Iberoamericana*, núm. 263, 2018, pp. 485-496.

Cragolini, Mónica. "Una ontología asediada por fantasmas: el juego de la memoria y la espera en Derrida." *Escritos de Filosofía*. Academia Nacional de Ciencias, núm. 41-42, 2002, pp. 235-345.



Gasparini, Phillippe. "La autonarración." *La autoficción. Reflexiones teóricas*, compilado por A. Casas, Arco, 2012, pp. 177-209.

Gusdorf, Georges. "Condiciones y límites de la autobiografía." *La autobiografía y sus problemas teóricos*, editado por Angel G. Loureiro, Anthropos, 1991, pp. 9-17.

Perez, Mariana. *Diario de una Princesa Montonera. 110 % verdad*. Capital intelectual, 2012.

Suárez Córica, Andrea. *Atravesando la noche. 79 sueños y testimonio sobre el genocidio*. De la campana, 1996.

Urondo Raboy, Ángela. *¿Quién te creés que sos?*. Capital intelectual, 2012.

Andrea Cobas Carral es Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Doctoranda (UBA) con un proyecto de tesis sobre la narrativa de hijas e hijos de militantes argentinos de los 70. Investigadora del Instituto de Literatura Hispanoamericana (ILH-UBA). Enseña Literatura Argentina y Latinoamericana en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). Su línea principal de investigación se centra en el estudio de las formas de figuración de la violencia de Estado en la narrativa reciente del Cono Sur.

acobascarral@filo.uba.ar
acobascarral@unsam.edu.ar