

## Entre el duelo y el olvido: restos, apegos feroces y justicia

Magalí Haber<sup>1</sup>

*“Pero yo, que estaba probándome un vestido al calor de la mañana, pedí una prueba a Dios. Y sentí una cosa intensísima, un perfume intenso a rosas. Entonces, tuve la prueba. Dos pruebas: de Dios y del vestido.”*  
C. Lispector

### Recuperación de hábitos y nuevos rituales

Julián López<sup>2</sup>, en su novela *Una muchacha muy bella*, piensa en la figura del olvido a través del ritual del té:

“El té me empezó a gustar de grande y creo que es algo a lo que me incliné con cierta disciplina. Al principio fue una decisión más o menos inconsciente: un día entré a uno de esos lugares y compré una tetera y el par de tazas que le quedaban a ese juego.

Llegué a casa dispuesto a informarme, qué *blend* de qué té, qué corte, de dónde, qué temperatura, qué salinidad del agua, cuánto tiempo de infusión. Lo hice, sino en secreto, con total discreción. No sabía muy bien qué estaba construyendo y no podía distraerme con respuestas o justificaciones. Nunca me había gustado el té, mi madre tomaba mate, yo mismo tomo mate. Qué sabía lo que estaba haciendo.

Supongo que necesitaba un ritual propio, un legado en el punto cero, algo que empezara en mí y no tuviera nada de historia, algo propio. Un té, en una taza, en un momento particular de mi jornada. Una religión fetichista para mi exclusiva soledad. Algo mío”.

El té inaugura la posibilidad de un “ritual propio”, un “legado en punto cero”. En simultáneo se sugiere cómo los preceptos, consignas y reivindicaciones de los años 70 oprimen, en el presente, los cerebros de la generación siguiente. Un reparto de cuerpos y herencias vividos como excesivos, inhabilitadores de vivir la vida presente, de “respirar la porción de aire que toca”. Incluso, el narrador sugiere una segunda desaparición, la propia: “un día me harté de construir mi propia desaparición”.

“Vivía enfurecido, saturado de ser un hijo perfecto, de participar del murmullo de lo que ni siquiera necesita ser dicho: todo se dirime entre quebrados y leales. Nunca supe de nada más católico que eso, nunca supe de nada más macho y vaticano. No hay ningún hombre nuevo volviendo de entre los muertos”.

Son rechazados algunos de los “eslóganes”, juicios y clasificaciones tajantes de los 70: escisiones entre “quebrados” y “leales” en la búsqueda del hombre nuevo. Cuestionando la exigencia, por parte de los partidos y movimientos de izquierda a sus militantes, de

---

<sup>1</sup> Dra en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA), Magíster en Sociología de la Cultura por la Universidad Nacional de San Martín (IDAES-UNSAM) y docente-Investigadora en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad Nacional de Lanús.

<sup>2</sup> López, poeta, actor, periodista, autor de los poemas *Bienamado* y codirector del ciclo de lecturas *Carne Argentina*, no es hijo de desaparecidos. Su madre murió en la década del 70. No era militante, no la secuestraron ni la torturaron, pero esa “muerte civil” marcó su vida.

resistencia ante la tortura; así como el aislamiento que sufrieron luego los sobrevivientes de los campos de concentración, cuando no la muerte, en los “juicios sumarios”, ante la sospecha de colaboracionismo y traición al movimiento, que recayó sobre ellos por haber sobrevivido<sup>3</sup>. El narrador, incluso, sugiere no encontrar un lugar propio frente al relato de la generación de su madre, y se atreve incluso a adoptar para sí la figura del desaparecido:

“Un día me harté de escuchar eslóganes como “nosotros tenemos los mejores muertos”, un día me harté de construir mi propia desaparición. Yo creía que era poca cosa, que estaba deprimido y que eso era algo lógico. Yo creía que era depresión. Tal vez era que quería llegar a la superficie para respirar con la boca bien abierta la porción de aire que me toca en el planeta”.

Respirar y tragar, justamente dos técnicas eficaces para traer de regreso el cuerpo al presente y despertar a los cuerpos que lo rodean.

En un tono similar, en *Aparecida* –relato sobre la aparición del cuerpo de su madre– Marta Dillon, mientras observa a su hijo jugar e inquietarse porque los soldaditos se caen por las irregularidades de las baldosas, reflexiona: “Y yo pidiéndole que no se enojara, tratando de convencerlo de que a los caídos no se los llora, se los reemplaza. Vaya consigna estúpida” (Dillon, 2015: 158). Consignas del pasado que retornan y enseñan aquello que en el presente resulta inquietante de las formas pretéritas: la moral militar de la fuerza, la “hombría” y la subsunción de la vida a una causa mayor.

El libro relata el proceso de recuperación e identificación del cuerpo de Marta Angélica Taboada, mediante una narración que respeta el suspenso, la angustia, las dudas y los compases de espera entre hallazgo y hallazgo. De este modo, el lector asiste a una sucesión de descubrimientos, en torno a la desaparición y momentos finales de la madre de la autora, que se ubica en límite entre la magia y el positivismo. Podría tal vez decirse, que la provocación del asombro en el lector, a partir de “datos fácticos duros”, del orden de la antropología forense es aquello que produce una serie de escansiones temporales en la trama. Tales escansiones han de ser pensadas como una respuesta a la imposibilidad a la que se enfrenta la propia narradora en el texto: “hacer el duelo”, enterrar a los muertos y estar plenamente presente en el mundo de los vivos. Las ansias, con sus idas, especulaciones y venidas, por identificar los restos óseos, prendas, peines, un trozo de corcho y otros objetos hallados en una fosa común, serán aquello que irá estructurando el relato.

La ropa, sinónimo de prenda y también de hábito, es el elemento que en el texto oficia de médium entre la vida y la muerte. Ya durante la infancia las prendas de la madre constituyen un hallazgo siniestro: la prima de Dillon, se mete una “pequeña puerta”, del tercer piso de sus abuelos y con medio cuerpo afuera le dice: “Acá está la ropa de tu mamá”. Y la narradora testimonia:

“Y yo que soy más grande, al menos tres años más grande, no me animo a hacer nada. Me quedé quieta mirándola como si estuviera profanando una tumba que no sabía que existía. ¿Cómo la ropa de mi mamá? ¿Ahí? ¿Y yo podía revisarla?” (Dillon, 2015: 110)

---

<sup>3</sup> Véase Longoni, Ana (2007) *Traiciones* (Buenos Aires: Norma)

Continuando aquella escena, varios años más tarde, con la aparición de los huesos, el rescate de aquello que los vestía se torna urgente:

“Era mi mamá, era lógico que quisiera verla vestida antes que desnuda de su propia carne. Aunque las partes estuvieran separadas. Su ropa era ella. Sus polleras largas, las túnicas, sus jardineros, los collares de cuentas, los aros dorados, la campera de rayas verticales de colores que fue una obsesión para mí cuando me di cuenta que la ropa de mamá no tenía por qué haber desaparecido junto con ella”. (Dillon, 2015: 110)

La ropa, el resto que había permanecido de la madre se torna obsesión, una insistencia que articula el tiempo pasado con el presente. La serie se presenta en los términos de: desaparición de la madre, descubrimiento de la ropa como forma de reaparición, aparición de los huesos, necesidad de reaparición de la ropa como condición de posibilidad de articulación del relato:

“Y aunque ahí donde entraba llevada por mi hija, colgada de su brazo en jarra, ahí cerca estaría a la espera la prueba de la muerte y el nombre que le fue dado, la muerte de quién, la muerta acribillada, nada de eso podía ser todavía escrito y entonces íbamos por la ropa. Que la ropa hablara, la que tenía cuando estaba viva, la que llevó hasta la muerte”. (Dillon, 2015: 116)

“Nada de eso podía ser todavía escrito y entonces íbamos por la ropa” y “que la ropa hablara”. Es la ropa la que en su hablar hace avanzar, o más va tramando el relato.

### **Dejar que el no conocimiento guíe y acompañe nuestros gestos**

El amor, siempre ambivalente, se mezcla con el espanto; el deseo de saber con el deseo de no saber y las ganas con el miedo:

“Me quedé un paso más atrás, por las dudas. No sé qué hubiera hecho si esa boca abierta de una bolsa sin señas particulares hubiera escupido 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 haya querido sigue dando miedo, aleteando el deseo confuso de querer y no querer como en la mesa 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. Cuánto alivio da tener una tarea”. (Dillon, 2015: 117)

De acuerdo a la Real Academia española la tarea es un “trabajo que debe hacerse en tiempo limitado”. Que un duelo, que pareciese no tener fin para la narradora del libro, se constituya en tarea, en principio presupone la posibilidad de delimitación temporal: reconstruir, armar una narrativa de lo efectivamente acontecido en un pasado ya concluido para que la incertidumbre deje de asediar al presente. La tarea es también una de las técnicas privilegiadas de la enseñanza o de adquisición de saberes en occidente y que suponen un vínculo entre voluntad, temporalidad y acción que todo procrastinador conoce íntimamente. ¿Y no será acaso también una de las formas más acabadas de la demanda, aquello que no se sabe si se hace para responder a un encargo de otros o para sí mismo? En este sentido, la “tarea” podría ser uno de los modos de conformar el sí

mismo y tramar lo humano. ¿Será posible que la tarea no se traduzca violencia o en la lógica instrumental?

Toda imagen, a partir del cristianismo (en tanto antropotécnica de la encarnación y de la anunciación), está constituida por una doble dimensión: la fragilidad de la presencia acechada por la muerte que se resume en una supervivencia fantasmal o en una “chispa de vida”<sup>4</sup>. En estos registros se trata de pequeños gestos *jugados* en los bordes del archivo, de los registros burocráticos, que sobreviven a los poderes que buscan numerarla y modularla como materia uniforme e inerte, para dejar aparecer, aunque sea brevemente, una “chispa de vida”? ¿La ropa como último acto de voluntad ante la muerte?

Dillon, cuando se enfrenta al legajo donde se narra el falso enfrentamiento en que fusilan a su madre, piensa en los términos de una sanación vinculada a la posibilidad de compartir sus hallazgos:

Las últimas hojas del legajo de la DIPBA [Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires] no eran específicamente sobre mi mamá sino el parte diario con que se completó su eliminación. Era tan burdo el argumento, tan escueta la descripción de los hechos, tan metida entre papeles, entre compartimentos, una pieza más, menor, del plan de exterminio del que fuimos víctimas. Tal vez hubiera sanado algo haber compartido con él esos rastros que daban cuenta de una muerte sin épica en una esquina oscura de un barrio donde nadie se atrevió a abrir las ventanas. (Dillon, 2015: 148)

Una “muerte sin épica”. Una burocracia burda y asesina, aunque con un plan. Tales documentos y archivos presentan una doble dimensión: traen alivio, sanan; pero también obligan a enfrentarse al horror congelado, al dolor como sinónimo de frío y petrificación. A una mónada del horror, en tanto cuerpos indivisibles e impenetrables, sin ventanas al exterior, aunque con capacidad de afectar y ser afectados; ya que, a pesar de que las mónadas sean inextensas, constituyen extensión y mundo. Esos pedazos y restos del pasado configuran en sí una materialidad con una temperatura diferente a la del testimonio clásico, cuya operatoria es traer una verdad “caliente” del pasado al presente a través de una narración que involucra al cuerpo, incluso aunque se trate del relato de una experiencia de desobjetivación o se testimonee por otros. Al respecto el fiscal de la causa ESMA y Plan Cóndor señala:

“Llevo 22 años como fiscal de juicio, escuchamos miles de relatos de víctimas, allegados, familiares, pero cuando te metés en este mar de papeles ves que no podés perder nunca la capacidad de asombro. No. No se puede perder. Claro que son papeles manchados con sangre. No es fácil, porque podría suponerse que la documentación es más ascética, pero no. No es más ascética. Es como que se puso sangre en un freezer. Está como congelada. Lo congelado quizá no es caliente como el testimonio, pero lo tenés ahí, lo mirás y te das cuenta que es tremendo”. (Del fiscal de la causa ESMA y Plan Cóndor, Ouviaña, 2015)

Por esto último, en *Aparecida*, resultan ineludibles, al momento de enfrentarse a los hallazgos, la compañía de otros “hijos”, de los familiares de los otros “aparecidos” en la misma fosa, del Equipo de Antropólogos Forenses y también de un amigo con experiencia en la lectura de documentos periciales y, por ende, en balística. Los muertos

---

<sup>4</sup> Retomamos con el término la impronta de los textos de Foucault (2009) y de Deleuze (2009).

hablan a través de los antropólogos forenses, quienes se constituyen en médiums, capaces de vincular el mundo y las voces de los muertos con el de los vivos:

“Maco nos incitaba a que escribiéramos esas historias, que se las mandáramos, a ellos les servían. Al fin y al cabo son como médiums que hacen hablar a los muertos y convocan a su mesa a los familiares para que escuchen, para que completen con sus relatos las historias deshilvanadas, es lógico que quieran conservarlos tanto como los restos que esperan por su nombre”. (Dillon, 2015: 41)

En el relato, aquello que aplaza el duelo pareciera ser la búsqueda incesante de la verdad, en particular del tiempo transcurrido entre la desaparición y la muerte, alimentando el misterio que ya de por sí todo padre constituirá siempre para todo hijo. La reconstrucción, la posibilidad de la historia y su narración pueden no tener fin. La historia siempre será lo pendiente, “lo aun no sido” en términos benjaminianos. Siempre aparecerá un nuevo vestigio –expediente, testimonio, foto, grabación, video, legajo–. O, incluso, continuará abierta la posibilidad de nuevas preguntas a las ya existentes; la aparición de nuevos dispositivos que hagan visibles otras verdades capaces de anudarse con las viejas, y producir nuevos saberes, trastocando el orden temporal hacia nuevos porvenires. Así, la capacidad de diferición de la muerte se va remontando sucesivamente a lo largo del tiempo, prolongando la vida de lo supuestamente ya sido. La hija se siente prendada a una ausencia:

“Yo quedé *prendada* de esa bóveda de luz sobre la línea de tiempo que dejó la ausencia de mi madre, volviendo a los hechos, las palabras, los gestos, los silencios de entonces para siempre iluminados por la violenta siega de su cuerpo. Una cruzada solitaria llevando la voz de ella en mi memoria como estandarte”. (Dillon, 2015: 56)

En cuanto me dijeron “hola” pedí por Maco, ese antropólogo gigantón a quien siempre da gusto ver porque sabe calmar la ansiedad de quienes llegan con la esperanza loca de encontrar a los suyos y la mayor parte de las veces reciben nada. Él es quien puede convencernos de que cada anécdota sirve, de que para encontrar huesos hay que reconstruir la historia completa. (Dillon, 2015: 32)

Para encontrar y dar sentido, “cada anécdota sirve”; por lo tanto, cada hallazgo relanzará la memoria hacia nuevas reconstrucciones y reconfiguraciones de lo acontecido. Un duelo en perpetua construcción que reenvía incesantemente hacia un umbral indefinible entre muerte y vida. Tal vez, sirvan para construir una verdad que ¿alivie? el dolor, aquellos recuerdos que rescatan gestos y situaciones olvidadas, recordadas a medias, o no vividas por quienes buscan; los testimonios –de terceros más o menos afectados– y la compañía en la construcción de una nueva mirada que se torna común –corroboración necesaria en la construcción de verdades menos apremiantes–. ¿Es el alivio lo contrario al dolor? Alivio, sin embargo, no es ausencia, sino una categoría de magnitud. Supone la reducción de una carga, no su eliminación definitiva. La acción de aliviar o aliviarse era para el paganismo uno de los grandes dones dionisíacos, relacionada con la relajación, es decir, el alivio de la rigidez, admitido también por la Biblia hebrea. ¿Se tratará, entonces, de ir abandonando rigideces? ¿Es el pasado una rigidez? ¿Es la herencia una suma de rigideces? ¿Qué usos del pasado y del archivo son posibles para que conspiren con sus herederos en destruir las rigideces que nos constriñen?

Más adelante, en *Aparecida*, se plantea la necesidad de desprenderse finalmente del “rescoldo” –resto de sentimiento, escozor– que se alimenta de la ilusión de nuevos saberes que traen brevemente a la vida al desaparecido. ¿Será aquello congruente con lo que habitualmente se agrupa bajo la palabra “duelo”?

“Hija voy a ser siempre, pero si algo intento todavía, tres años después, es, justamente, apropiarme de esos restos. Desprenderme de una vez de ese ínfimo rescoldo sobre el que soplamos insistentes para que arda por fin la llama que podría liberarnos. Para que se anime, que tome cuerpo, que alguien diga algo, que transmita su voz, lo que vieron sus ojos, su brevísima vida lejos de nosotras; en definitiva y en singular: que la devuelva. La ilusión de que siempre hay algo más que saber o que buscar y no querer buscarlo ni preguntar para que no se agote, que no se apague el rescoldo; de eso se trata ser hija cuando tu madre está desaparecida”. (Dillon, 2015: 48)

Constantemente aparecen otros objetos que desatan nuevos interrogantes relanzando la fantasía y la imaginación; pareciesen venir del pasado para, de acuerdo con una lógica forense, reclamar una historia o narrativa capaz de albergarlos y aquietarlos:

“En la descripción de la causa Dáttoli, donde se registra la primera exhumación del cuerpo de mi madre y sus compañeros, se anotan “pelos, objetos varios y un peine”. Hubiera querido que sobrevivieran a la segunda inhumación para verlos, ver ese peine, fantasear de quién sería, quién había ido a la muerte con un peine en el bolsillo. No estaba. No pregunté por él. Dominé mi voracidad por más, porque me devuelvan más. Tenía mi pedazo de corcho que pronto tendría que envolver para que no se desintegrara en mi palma”. (Dillon, 2015: 116)

Uno de los objetos que retorna es un pedazo de corcho. La autora en un principio especula que podría ser parte de la plataforma de un zapato de su madre y lo atesora; sin embargo, más tarde, se descubre que el fusilamiento había ocurrido detrás de una fábrica de corchos.

“Pero ahí estaba el paredón igual a los otros que habíamos visitado, detrás de una fábrica de corchos que tenía la misma edad que yo. Hablé con tres personas, ninguna se acordaba. Mala suerte. Hay cosas que nunca voy a saber”. (Dillon, 2015: 142-143)

Los huesos, promesa de alivio y conclusión, sin embargo desatan nuevas preguntas y nuevos dolores. Pero no sólo se trata del desencadenamiento de mayos incertezas, dudas y no saberes sino también de una llegada al punto de un no querer saber: “para qué revivir esa parte” –la del fusilamiento: “No quería saber lo que le había pasado, para qué revivir esa parte. Los huesos no me trajeron alivio” (Dillon, 2015: 86). Retomando las mónadas frías a los que hacía referencia el fiscal Ouviaña, Dillon alude a “los libros de la buena memoria judicial” vistos como una burocracia que da tiempo para pensar. En este caso, la diferición no sería la proliferación infinita del significante en oposición a los usos habituales del lenguaje, tampoco una diferición inevitable de justicia; sino un nuevo uso de la diferición burocrática que abre un espacio en el tiempo en el cual es posible una danza con el duelo; danza que implica aceptar el no saber:

“La inscripción en los libros de la buena memoria judicial, el ir y venir de papeles que sucedía sin que me enterara, sellos, copias, notificaciones que reemplazarían también para la posteridad la desaparición forzada por la muerte, más lisa, más llana, más nombrable; la máquina burocrática que hace sonar sus goznes para bien o para mal me daba tiempo a transitar el proceso de la despedida como si lo paladeara, dando rodeos, acercándome y alejándome de lo que había sido encontrado sin que yo pudiera terminar

de formular todas las preguntas. Como si en algún momento esos interrogantes pudieran agotarse, como si el duelo que me proponían se tratase de dejar descansar en paz también lo que no sabía. Lo que nunca iba a saber”. (Dillon, 2015: 109-110)

“Alivio, no. Alivio sirve para el analgésico que pone a dormir el dolor de muelas, un dolor agudo, insoportable, que se calla un rato y trae alivio. Pero yo ya había aprendido a vivir con la presencia constante de la ausencia sin nombre cuando mamá se convirtió en una aparecida. Estaba más cerca de la rebelión por lo que me pedían alrededor –que suelte, que haga el duelo, que ponga un punto– que del alivio. Más cerca de acumular preguntas como una obsesa que de tomar el hallazgo como una respuesta.

—¿Se puede saber si la mataron de frente o de espalda?

—Todo lo que dice la partida de defunción es “heridas de bala, paro cardíaco traumático”, lo que cualquiera se puede imaginar. Pero en los huesos que quedan no hay rastros de heridas, salvo por la quebradura de una pierna”. (Dillon, 2015: 86-87)

La aparición de los huesos se supone que debería ofrecer un cuerpo sobre el cual officiar una ceremonia que separe de una vez el reino de los muertos del de los vivos; cerrar por fin el umbral que permite la circulación e indistinción de ambos. También la producción de un saber respecto a lo acontecido debería ser capaz de cerrar definitivamente fosas, umbrales, bocas y horizontes que no dejan de arrojar objetos reclamantes al mundo de los vivos. ¿Saber o no saber? ¿Querer no saber? Agamben propone una nueva epistemología capaz de articular zonas de no conocimiento:

“La relación con una zona de no conocimiento vela, por el contrario, porque ésta siga siendo tal. No para exaltar la oscuridad, como hace la mística, ni para glorificar su arcano, como hace la liturgia. Tampoco para llenarla de fantasmas, como hace el psicoanálisis. No se trata de una doctrina secreta o de una ciencia más alta, ni de un saber que no se sabe. Más aún, es posible que la zona de no conocimiento no contenga precisamente nada especial, que si se pudiera mirar a su interior, sólo se entrevería –aunque no es seguro– un viejo trineo abandonado –aunque no está claro– el gesto arisco de una niña que nos invita a jugar. Quizá tampoco existe una zona de no conocimiento, existen sólo sus gestos. Como tan bien comprendió Kleist, la relación con una zona de no conocimiento es una danza”. (Agamben, 2011: 169)

Hito Steyerl piensa a los huesos como mónadas:

“Los estratos del tiempo cristalizado en cada mónada capturan una relación específica con el universo y la conservan, como una fotografía de exposición larga. De este modo, podemos entender un hueso como una mónada, o por decirlo de manera más sencilla, como una imagen. Pero de la misma forma, estos objetos condensan las formas de observación que los producen como objetos duraderos particulares y los devuelven a su estado de materialidad singular”. (Steyerl, 2015: 152)

¿Se trataría, entonces, de liberar a esos documentos y huesos de las formas de observación con que fueron producidos para abrirlos a nuevos usos, para que no queden petrificados como mera materialidad intercambiable ni como pura imagen, indiferente a toda materialidad que no sea la del medio que la produce? ¿Someterlos y someterse a una danza, si es que, como propone Agamben, “la relación con una zona de no conocimiento es una danza”? Retomando en este punto la relación entre saber y no saber, el arte de vivir se trataría entonces de la capacidad de mantenerse en una relación armónica con lo que se escapa:

“Articular una zona de no conocimiento en efecto no significa simplemente no saber, no se trata sólo de una falta o de un defecto. Significa, al contrario, mantenerse en la justa relación con una ignorancia, dejar que un no conocimiento guíe y acompañe nuestros gestos, que un mutismo responda límpidamente por nuestras palabras. O, para usar un vocabulario anticuado, significa que lo que nos es más íntimo y nutriente tenga la forma no de la ciencia y del dogma, sino de la gracia y del testimonio. En este sentido, el arte de vivir es la capacidad de mantenerse en relación armónica con lo que se nos escapa”. (Agamben, 2011: 168)

### **Gestos impropios**

El relato de Marta Dillon oscila constantemente entre un presente que la reclama y transcurre en quintas, cuerpos que se abrazan, acarician, encuentran huecos en otros cuerpos para el reposo, la maternidad y, por otro lado, el pasado —el preguntar obseso—. El duelo se patentiza como exigencia de suspensión de las tareas para con los muertos para dar respuesta a la llamada de los vivos:

La casa se despertaba, los amigos salían de sus cuartos en traje de baño hacia la pileta, Furio se había aburrido de sus figuritas de colores y me pedía que fuera yo la que empujara su carrito por el amplio terreno verde así como la vida me empujaba hacia la intemperie, donde los duelos tienen un término y era necesario optar entre ese presente que latía o ese pasado que ya no. (Dillon, 2015: 165)

El relato deviene sensible para dar cuenta del tiempo presente: la casa de su hermano, el calor de Mendoza, el hielo que se derrite en un té que jamás terminará de enfriarse, la mezcla única de voces infantiles y agua del verano alejado de la ciudad, los amigos que duermen después del asado:

“El hielo se derretía en su vaso y daba lo mismo cuánto hacía que mi té estaba servido porque nunca iba a enfriarse del todo. Furio y Renata nos reclamaban cada tanto para que admiráramos sus proezas, ver cómo se tiraban de bomba o de palito, hacían un largo entero por debajo del agua. Esos gritos que llegaban amortiguados a la mesa donde nos achicharrábamos mi hermano y yo me hacían sentir agradecida, feliz de esa casa que Juan ponía a disposición”. (Dillon, 2015: 82)

Aquí retorna la figura del té, en tanto ritual propio, capaz de combatir el frío de las mónadas, un té que nunca se enfría. ¿Será acaso que este ritual propio, el del té, es una nueva forma de testimoniar? Porque lo que aquí también retorna es el testimonio presente en su dimensión caliente, aunque transfigurado gracias a su puesta en movimiento, con la presencia del agua asociada a los hijos que se tiran de “palito” y de “bomba”. Las proezas de los cuerpos al calor. La gracia de un verano plagado de gestos impropios.

Las imágenes mudas de los ancestros, tanto *Aparecida* como en *Una muchacha muy bella*, operan en una encrucijada entre archivo, vida y dolor. Una imagen fílmica de la madre, nunca antes vista, viene del pasado a irrumpir en el presente del relato, a desgarrar la temporalidad de la hija, que responde demorando. Deja reposar el disco en su escritorio. Finalmente, la imagen, que dura escasos 4 segundos, es vista innumerables veces. Apenas se atisba un gesto de la madre “animada en sus cosas”. Se trata de una aparición fugaz, capaz de devolverla “viva”, “animada”, “en movimiento”:

“El sol brilla en su pelo, el cigarrillo y el vaso se ven más que a ella misma. Se termina. 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 clava en la piel y al quitarla, una gota de sangre mana. 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 disco que hubiera ido a buscar a la luna cuando supe de su existencia pero que dejé reposar en mi escritorio cuando lo tuve en mis manos hasta que estuve lista para verla a ella, a ella en movimiento, a ella “viva” (...). Ella animada, en sus cosas (...) de refilón, ella sin el discurso bien enhebrado del recuerdo, ella despegada del sedimento que dejó en cada quien.

La forma de caminar, de fumar, de pelearle al viento su peinado, ¿estaban ahí, en esos nueve segundos?

Diez, cien, mil veces podía volver a ver esas películas en súper 8 ensambladas por mi hermano, legadas a él por mi padre que las había guardado vaya a saber dónde y a salvo de qué. La misma ternura me reblandecía y la misma ansia me devoraba, ¿qué, a quién iba a poner en la urna cuando llegara el momento?

¿Ese era su cuerpo?” (Dillon, 2015: 172-173)

Como sostiene Groys: “El archivo de formas pasadas de la vida puede convertirse, en cualquier momento, en un plano para el futuro. Al guardarse en el archivo como documentación, la vida puede ser vivida nuevamente y reproducida dentro de un marco histórico siempre que alguien decida emprender tal reproducción. El archivo es el lugar donde el pasado y el futuro se vuelven intercambiables. (Groys, 2014: 81)

En el film de Patricio Guzmán, *Nostalgia de la luz*, citado en el libro de Dillon–, hay una vocación por lo cósmico, por una eternidad que traspase la temporalidad humana y en su grandeza mitigue algo del dolor de los hombres. Una búsqueda de comunión con la naturaleza que acalle, posiblemente porque la naturaleza se presenta como sinónimo de mudez, ciclos, energías y materias que se reciclan y entran en comunidad entre sí. En el film de Guzmán aparecen tramas cambiantes de naturaleza y cultura, cuerpos que no se descomponen debido a las características del desierto de Atacama, petrificados junto a sus objetos; imágenes prehispánicas; mujeres en la imposible –¡y lograda!– tarea de hallar pequeños fragmentos de huesos primero –para dar con los huesos luego– en medio del desierto. Un lugar donde lo astral roza lo terreno. Donde los físicos y los antropólogos, los muertos y los vivos, la cultura y la naturaleza entran en comunidades hasta ahora impensadas.

La búsqueda constante de anécdotas y datos, pliegue entre magia –lenguajes performativos, palabras y ficciones productores de efectos–, espiritismo –las voces del más allá o las voces de acá que las traen de vuelta– y positivismo –tecnologías forenses, formas jurídicas de producción de verdades– instalan un tiempo que insiste en la caducidad y en la eternidad en un mismo movimiento.

Los dispositivos memoriales son herederos de este cruce entre dos fuerzas que se relanzan mutuamente: un vitalismo cósmico, lúdico, festivo, transindividual o colectivo, junto al rescate y a la eternización de las vidas singulares de los seres queridos condensados en el desgarramiento personal.

“Quería cremarla: “¿Y por qué no permitirme una última poesía concreta para mi mamá? Poner el cuerpo otra vez antes del final, tiznarme de hollín para transformarla en pura energía. Que arda de un vez la llama, que abraza la parte de mí que se iría con ella y que no haya después rescoldo sobre el que soplar ni más preguntas que hacer ni sitios donde buscarla porque ya no quedaría nada salvo mis pies sobre la tierra, en trance junto al fuego los pasos regulares, el baile ritual, las riendas desbocadas, la memoria dormida; las banderas, los papeles y los talismanes, todos a la hoguera. Dejar de ser hija en una alquimia incandescente y que el gozo de la libertad me envuelva porque ya nos habríamos dado todo, ella a mí, yo a ella, cada quien en su tiempo, cada una a su sustancia, mi nombre en el papel, el suyo en el cielo; ya no un fantasma sino un ancestro”. (Dillon, 2015, p.191)

Pero hay un deber de justicia, en el mundo de los hombres, que plantea otras exigencias, y también, tal vez, porque “materia” se dice de muchas maneras. Al parecer justicia y derecho no terminan de cuajar. A esos restos aún les toca esperar el juicio. Han de testimoniar desde y en su supervivencia y su resistencia.

“Pero no podía y no era nada más que un deber de Justicia que sus restos tendrían que cumplir para acusar a quienes los habían negado. Era que antes de desprenderme necesitaba hacerla irrumpir entre nosotros, entre estos cuerpos sólidos que somos, capaces de desplazar el aire a nuestro paso. (...) Ella era también sólida aun desarticulada y sus fragmentos no hablaban de fragilidad sino de resistencia”. (Dillon, 2015: 191)

Los huesos, por lo tanto, finalmente, son convocados como testigos del fusilamiento. ¿Será que los huesos responden a las demandas del derecho pero las prendas a las justicia?

### **La aparición de las prendas: hábitos y rituales ausentes**

Las prendas añoradas finalmente aparecen. Mezcladas con un polvo persistente, de materia dudosa, que se impregna a todo: una viscosidad seca, imposible de sacudir. Sus costuras han desaparecido. No hay certeza respecto a qué son y mucho menos cuáles han pertenecido a su madre. La comunidad que se produce de los huesos, los restos materiales de sus cuerpos con la tierra, con el corcho, genera comunidades también entre los vivos; comunidades de vivos en torno de los muertos: entre los familiares de los muertos, los testigos –tanto compañeros de cautiverio como vecinos, equipos de antropología forense, especialistas capaces de dilucidar diferentes indicios–, y diferentes instancias del Estado, amigos, hermanos, hijos, parejas, etc.

En *Aparecida*, la tierra escupe una polera azul sin mangas. En el relato se van sucediendo otros descubrimientos: momentos de la infancia de la autora, el rol del padre, los hermanos, la nueva esposa del padre, testimonios de vecinos de la zona donde ocurrió el fusilamiento, legajos policiales, documentos de la autopsia y de dos exhumaciones de los restos, etc., sin embargo ninguna permite establecer el origen de la polera; hasta llegar a la siguiente escena. En 2000 en una inspección ocular del Proto Banco, el Centro Clandestino de Detención, Dillon le pregunta a Marina Arroyo, que estuvo en cautiverio allí junto a su madre:

“-¿Te acordás de lo que me contaste, que mamá le había sacado las mangas a una polera cuando empezó el calor?

-Sí, fue acá, acá donde estaban los bancos.

-¿Y te acordás de qué color era?

-Claro, era azul.

-La encontré -le dije y me puse a llorar como no lo había hecho hasta entonces, como si estuviera llorando sobre el cuerpo tibio de una mamá recién perdida, como si me hubieran cortado el hilo de mi última resistencia. Cristina me abrazó y sentí en su cuerpo la alarma de esa interrogación breve, un parpadeo, “¿Cómo?” dijo, pero no había pregunta sino exclamación, como si a ella también se le hubieran dislocado la historia y el tiempo y ‘la encontré’ significara otras cosa y no ese retazo de tela deslucido que era una foto en mi celular”. (Dillon, 2015: 128)

Como se dijo más arriba, la prenda disloca el tiempo. El llanto, una de las palabras que mejor se llevan con alivio y duelo, adviene cuando Marta Taboada puede ser vestida. Puede vestirse con un hábito de su propia creación: la polera azul. Un acto creativo que supone volver a disponer las tramas textiles de acuerdo a las necesidades corporales en su cruce ineludible con la belleza. La experiencia del campo consistía en la desubjetivación a través de la tortura, la asignación de un número, la descualificación de la vida y la exposición del cuerpo a su desnudez, que implica tanto la falta de vestido como la de libertad de movimiento; y sobre todo la imposición de la adopción de posiciones, físicas y psíquicas, con las que el cuerpo no se siente cómodo.

“-Marta no era abogada, era artista —dijo y lo escuché como una revelación, como si no hubiera sabido que sus manos estaban dispuestas siempre a transformarlo todo. ¿O no había convertido su polera en una remera de verano cuando vivir era menos que una utopía? Ella como una Sherezade oponiéndole a la muerte un modelo nuevo para atravesar el verano (...) Después se sucedieron los llamados a mis otras hermanas de H.I.J.O.S., a otras amigas que transitaban conmigo el sinuoso camino de los años. La polera azul sería nada si mamá no hubiera puesto manos a la obra sobre la ropa de sus compañeras. Mi vida sería un páramo sin esas mujeres con las que me reí, lloré, perdí la conciencia y la recuperé, cuidaron a mis hijos, sostuvieron la charla, arrastramos la cola de nuestros tapados sobre la vereda para dejar el orín en la calle, nos apañamos entre nosotras, nos queremos. La ceremonia que imaginaba tenía que ser colectiva, la urna de mamá la llevaríamos entre muchas, por eso era tan pesada”. (Dillon, 2015, pp. 189)

El duelo, el ritual que ha faltado y ha dislocado los tiempos al tornarlos búsqueda incesante, sin fin y eterna —que como se ha visto es prolongación de la vida y suspensión de la muerte, pero también aquello que puede detener la vida y el movimiento en una repetición coagulada— se torna posible colectivamente ¿El hábito entonces opera como última voluntad frente a la muerte y como potencia colectiva/transindividual, que habilita procesos de individuación?

Retornando a *Una muchacha muy bella* y el ritual del té, el narrador observa a su abuela y hace un descubrimiento abrumador:

“En el platito de la taza había un saquito de té usado y esa imagen, las manos de Elvira, la taza, las galletitas, el mismo saquito, me trajeron la película completa: recordé que a mi madre, cuando estaba en casa, le gustaba tomar su té oscuro, casi hirviendo, con azúcar, cortado con leche fría.

Mi té no era mío, mi té nunca fue mío. Yo era solamente un hijo, nada más, un hijo.

De pronto apareció una de las enfermeras con las acciones resueltas de abrir bien la persiana y me descubrió ahí parado y mirando.

-¿Qué está haciendo? —empezó a gritarme y terminó la frase bastante descolocada porque me reconoció y vio que estaba llorando a mares, ahí, quieto, parado en medio de la vereda, mirando a Elvira y a sus manos viejas, mirando el emporio de esa taza”. (López, 2013: 145)

Aquí el llanto brota a partir de una taza de té. Como en el caso de *Aparecida* se da una, como diría Rancière “vuelta a la escena filosófica de la equivalencia trágica entre saber y sufrimiento” (Rancière, 2005), pero a la vez una afirmación vitalista. Indagan los regímenes de verdad que desencadenan, a partir de la pregunta por los saberes que producen, en su relación específica, ineludible —e incluso deseada— con los no saberes, las imágenes y los silencios en torno al pasado reciente argentino.

El ritual del té, que parecía abrir la posibilidad de algo finalmente propio, de dejar de ser hijo para habitar un presente liberado del pasado, resultó ser ¿“repetición y no diferencia”? Surge entonces la pregunta por el ritual y sus potencias; por la relación que se establece entre el hábito, la temporalidad, la entrada en escena de los cuerpos y los dispositivos de memoria/verdad entendidos como archivo/museo/cultura. Una revolución que resulta ser una tradición conservadora:

“Por fuera de la foto hay pilas de libros que se derrumban sobre papelitos con indicaciones incomprensibles. Cosas que anoté en momentos de urgencia y que ahora no comprendo. Hay siempre una taza de té en mi escritorio, una revolución que me duró muy poco y al tiempo mostró su tradición conservadora: bien negro, bien caliente, con una cucharada gorda de azúcar y un chorro de leche fría” (López, 2013: 156)

Según Marie Bardet el hábito habilita un nuevo modo de pensar la libertad. Define a éste como serie de rearticulaciones que “escapa *al mismo tiempo* a una perspectiva puramente mecanicista determinista y a una perspectiva puramente reflexiva del libre arbitrio” (Bardet, 2015: 81). Se trata del “tejido y destejido de los hábitos corporales” que “hacen converger a los seres entre sí”. Este cambio, al interior del hábito, es definido en los siguientes términos:

“Entonces, si existe cambio es, efectivamente [...] no “contra” (en oposición con) el hábito, sino más bien “en contacto directo” (acompañando) al hábito: “Comprender lo que está en cuestión no es simplemente el reemplazo de un modo de acción por otro, lo cual sería puramente un cambio estático. Lo que yo sugiero es un cambio en nuestra manera de actuar, que apunte a un cambio dinámico de todo el proceso de acción de alguien”.<sup>5</sup> (Bardet, 2015: 88)

Y Giorgio Agamben sostiene que “... el hábito es el lugar lógico en el que habría podido nacer algo así como una teoría de la subjetividad” (Agamben, 2012: 151). Agrega que es una ética que cae en una aporía, porque piensa la acción a partir de la potencia-hábito que mantiene nexos con la privación y la potencia de no pasar al acto. El

---

<sup>5</sup> Citado en Bardet: Moshe Feldenkrais, “Bodily expressions” (1964), citado por Thomas Hanna, en *Embodied Wisdom, the collected papers of Moshe Feldenkrais*, editado por Elizabeth Beringer, North Atlantic Books, Berkeley, California, 2010: 4).

hábito distingue a la potencia humana de la natural, ya que aquello que define al hombre es, según el autor, la posibilidad de suspender y “hacer girar en el vacío determinados comportamientos animales”. O también podríamos definir al hábito, en estas obras, como la inquietud por y de la materialidad del archivo en su cruce con los cuerpos y los regímenes rituales y de veridicción en que se hallan capturados.

Michitaro Tada contrapone la concepción occidental de la originalidad a la japonesa. Mientras occidente define a lo original como emergencia de lo singular y lo nuevo –es decir lo que no repite– en Japón la originalidad se vincula a la mímica y a la imitación: “ser como otra persona. Irónicamente se lo considera un acto de originalidad” (Tada, 2007: 17). Allí, parecerse a otro, e incluso la precisión en la imitación, son fuentes de halagos y felicidad. Son considerados como los mejores artistas aquellos más dotados a la hora de copiar, los capaces de seguir, de tocar y no de componer –pensando en términos musicales–. Este filósofo sugiere la posibilidad de alcanzar una empatía profunda a través de la mímica. Una conciencia mutuamente simpatizante que surge de “la idea de acompañar y seguir al otro”, ligada al éxtasis que despierta el hecho de darse cuenta de la “conexión con los otros”.

“... los gestos también son cultura. Forman parte de una herencia cultural que pertenece a los diversos grupos de una sociedad. Un individuo tiene sus propios gestos, y también los gestos que pertenecen al grupo y a la sociedad de los que es miembro. Así como los seres humanos establecen su comunicación a través del intercambio de palabras, de compartir y transmitir una cultura verbal, el individuo se transforma en ser social, miembro de la sociedad, a través de su imitación inconsciente de los movimientos y gestos de los demás”. (Tada, 2007: 47-48)

La imitación, en el traspaso generacional del repertorio de gestos y movimientos, es siempre “copia transformativa”. Como toda copia, para ser novedosa implica una diferencia en el modo de diferenciación misma; y, por ello, capaz de alterar el código, las categorías, así como las agrupaciones/periodizaciones histórico-culturales mismas para las que en apariencia no constituye diferencia.

Groys señala que el estructuralismo y el postestructuralismo, que “han dominado la teoría cultural reciente”, pasan por alto que ser nuevo no es sinónimo de ser diferente. Debido a que lo nuevo es justamente aquello ante lo cual fallan las posibilidades de recordar y reconocer algo, ya sea como igual o como diferente; no hay diferencia nueva allí donde haya recuerdo o un código previo que nos permita inscribirla en su seno. Para que una obra sea nueva, su diferencia, en cierta medida, ha de ser imperceptible, ya que las categorías y los repertorios sensibles empleados hasta el momento para ordenar y repartir son puestos en crisis con su emergencia. Según Bardet, volviendo al hábito, éste es posible sólo a partir del movimiento somático.

“Este aprendizaje a través del movimiento apuesta a que, en cierta medida, la atención a través del movimiento, el esfuerzo y que hace y percibe en el curso del movimiento, permitiría, volviendo a recorrer la dinámica propia a los caminos de adquisición de los hábitos, dirigiendo su atención sobre los inicios, y las maneras de orientarse en el movimiento, desviar, suspender, modificar las tendencias en curso. Así, los hábitos, provenientes del pasado, no son otras tantas causas inagotables de las condiciones que determinarán linealmente nuestros gestos y de los cuales sería preciso abstraerse absolutamente para entrar en una libertad de movimientos donde todo sería posible (...) A golpe de aplazamientos y de suspensiones, de inflexiones y de transformaciones, de *brechas-contactos-rearticulaciones* entre las líneas que mezclan percepción y acción *al*

*mismo tiempo*, un cierto esfuerzo, una atención al mismo tiempo que una acción, teje lo nuevo con las raíces de los hábitos, antes que intentar oponerse a ellos o cortarlos de cuajo. Antes que aprender de nuevas fórmulas trilladas para el futuro, semejante pensamiento/práctica que reúne hábitos y cambios introduce lo nuevo no como promesas de posibles, sino como otras tantas rearticulaciones de las tendencias que se efectúan escuchando-haciendo, haciendo-escuchando (...) Y tal vez sólo esta atención desviante desplegada a lo largo de la corriente de efectuaciones y de las contra-efectuaciones en las que los hábitos inician sus gestos muchas veces repetidos, sostenga las potencias de inventar lo nuevo”. (Bardet, 2015: 89-90)

Según Franz Rosenzweig, la liturgia desanuda la ligazón entre gesto y lenguaje: “... lo supremo de la liturgia no es la palabra común, sino el gesto común. La liturgia libera al gesto de la atadura de ser una torpe servidora del lenguaje y lo convierte en un Más que el lenguaje”<sup>6</sup>. La mimesis, entonces, puede ser definida como la incorporación de formas más sutiles de energía psíquica a través de la estimulación motriz. Con la repetición litúrgica el cuerpo queda suspendido entre la fisiología y el sentido. La disposición de una actividad a un nuevo uso, que la vuelve inoperosa, supone no una mera abolición o liberación, sino una insistencia y exhibición, en el mismo movimiento, del viejo.

“Usar un cuerpo y servirse de él como instrumento para un fin no son, de hecho, la misma cosa. Pero tampoco se trata aquí de la simple e insípida ausencia de un fin, son la que muchas veces se confunden la ética y la belleza. Se trata, más bien, de volver inoperosa una actividad destinada a un fin, para disponerla a un nuevo uso, que no abole el viejo, sino que insiste en él y lo exhibe”. (Agamben, 2011: 150)

---

<sup>6</sup> Rosenzweig en Benjamin citado en Hamacher, 2012: 59.

## **Bibliografía**

- Giorgio, Agamben (2011) *Desnudez* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo)
- (2012) *Opus dei. Arqueología del oficio. Homo Sacer, II, 5.* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo)
- Groys, Boris (2014) *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea* (Buenos Aires: Caja Negra)
- Bardet, Marie (2015) “Hacer de nuevo: hábitos y rearticulaciones. A partir de Ravaissou” en *Ravaissou Del hábito* (Buenos Aires, Cactus)
- Dillon, Marta (2015) *Aparecida* (Buenos Aires: Sudamericana)
- Hamacher, Werner (2012) *Lingua Amissa* (Buenos Aires: Miño Dávila)
- López, Julián (2013) *Una muchacha muy bella* (Buenos Aires: Eterna Cadencia)
- Ouviña, Pablo (2015) “El Cóndor dejó miles y miles de documentos”, Página 12, consultado el: 30/08/15 en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-280500-2015-08-30.html>
- Rancière, Jacques (2005) *El inconsciente estético* (Buenos Aires: del Estante)
- Steyerl, Hito (2014) *Los condenados de la pantalla* (Buenos Aires: Caja Negra)
- Tada, Michitaro (2007) *Gestualidad Japonesa* (Buenos Aires, Adriana: Hidalgo)