



Narrar la ausencia. Una lectura de *Los topos* de Félix Bruzzone y de *Diario de una Princesa Montonera* de Mariana Perez

Andrea Cobas Carral

Universidad de Buenos Aires

Resumen

En el presente trabajo abordamos los textos *Los topos*, de Félix Bruzzone y *Diario de una Princesa Montonera*, de Mariana Eva Perez para analizar en ellos los modos de recuperación del pasado reciente ligado con la última dictadura militar argentina desde la mirada de dos hijos de desaparecidos.

Palabras clave: *narrativa argentina – violencia de Estado – memoria – posmemoria – hijos*

Abstract

This paper analyzes *Los topos*, by Félix Bruzzone and *Diario de una Princesa Montonera*, by Mariana Eva Perez to explore the modes of recovery of the recent past ligated with Argentina's last military dictatorship from the perspective of two "desaparecidos"s children.

Keywords: *Argentinian narrative – State violence – memory – postmemory – second generation*



*La invisibilidad es atractiva para el arte.
Lo que no se ve, o no se puede ver, o no se puede recordar,
empieza a volverse invención, quizá delirio.*

FÉLIX BRUZZONE

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

MARIO ANTONIO SANTUCHO

Volveré y seré ficciones.

MARIANA EVA PEREZ

Una joven corta en tiras la carta de su padre, separa las frases y las dispone, sobre una mesa, cambiando su orden. La joven recorta y rearma aquella carta que su padre desaparecido le escribe cuando es apenas una niña y, en ese gesto, trastoca la linealidad monológica de la palabra escrita con la intención de construir nuevos sentidos, de crear con el montaje otras derivas posibles para esa voz que corre el riesgo de cristalizarse como documento o como grito heroico que vuelve desde el más allá. Con la narración de esa escena intensa comienza *Cómo enterrar a un padre desaparecido*, libro en el que Sebastián Hacher cuenta parte de la historia de vida de la artista plástica e integrante del Grupo de Arte Callejero Mariana Corral¹. Como centro de su narración, Hacher relata una pesquisa,

¹ En 1977, Manuel Javier Corral, el padre de Mariana, le escribe una extensa carta a su hija y formula el pedido expreso de que –si al él le ocurre algo– le sea entregada cuando cumpla 15 años. Al año siguiente es secuestrado en Misiones y permanece desaparecido. Veinte años más tarde, Mariana Corral junto con algunas compañeras de la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón forman el Grupo de Arte Callejero y, como primera acción de arte/política, realizan en 1997 un mural en apoyo a los docentes de la llamada “Carpa blanca” que permaneció emplazada durante 1003 días en Buenos Aires frente al Congreso Nacional. El GAC, entre otras cosas, destaca

pero no una que culmina en el improbable hallazgo de los restos de aquel cuerpo querido: el texto pone en primer plano la indagación que Mariana Corral emprende y que le permite moldear su historia personal y familiar para alcanzar así –aun desde la precariedad– el duelo largamente aplazado por aquel padre desaparecido. La necesidad de saber, la urgencia por delimitar la propia identidad, el deseo de poder asir a ese padre entre los fragmentos dispersos que llegan en conversaciones, fotografías o pequeños objetos que se atesoran encuentran su contrapunto en la recreación de la escritura del padre, único testimonio de puño y letra que Corral tiene como indiscutible legado paterno. La instalación, de algún modo, propone un diálogo imaginario con ese padre ausente al materializar sobre la superficie de la mesa la posibilidad de superponer tiempos, de sintetizar espacios y de trazar otras derivas en un acto creativo que opera, al fin, como el ansiado reencuentro con el padre. De ese modo, se articulan en el presente las huellas de la violencia pasada mientras la invención posibilita la emergencia de una identidad que se sobrepone a las potestades de lo indecible y que opera –por extensión y en su complejidad– como un recordatorio de la historia argentina reciente.

La búsqueda de Corral –y su narración en el texto de Hacher– entra en serie con textos, películas, fotografías, obras de teatro, documentales y otras expresiones artísticas que, desde hace décadas, indagan los modos de figurar la violencia política, de testimoniar el trauma histórico, de dar cuenta de aquellas experiencias que parecen imponerse en su inefabilidad. Precisamente, en el marco de un corpus narrativo dominado, en los 80, por el realismo, la alegorización y la exploración de los discursos de la memoria, hacia finales de la década del 90, se inicia la publicación de novelas que colocan como eje del relato a los hijos de víctimas de la violencia de Estado propuestos como sujetos activos que exploran el pasado en un intento de aprehender la historia de aquellos padres desaparecidos y de indagar su presente en el que vestigios de la violencia política siguen latentes. Desde la edición en 1998 de *A veinte años, Luz*, de Elsa Osorio, se configura una constelación de textos que retoman, revisan o discuten las estéticas hegemónicas para figurar la violencia

por su participación junto con la agrupación H.I.J.O.S. en los “escraches” a genocidas y colaboracionistas de la última dictadura cívico-militar argentina que se desarrolló entre 1976 y 1983. Para una historia del grupo, cfr. *GAC. Pensamientos. Prácticas. Acciones*.

política a través de procedimientos, poéticas y perspectivas distintas: *El secreto y las voces* de Carlos Gamerro (2002), *Ni muerto has perdido tu nombre* de Luis Guzmán (2002), *Presagio* de Susana Cella (2007), *Taperware* de Blanca Lema (2007), *La casa de los conejos* de Laura Alcoba (2008), *Los topos* de Félix Bruzzone (2008), *Lengua madre* de María Teresa Andruetto (2010), *Pequeños combatientes* de Raquel Robles (2013), *Diario de una Princesa Montonera. 110% Verdad* de Mariana Eva Perez (2012) son tan solo algunos de los textos que forman con *Cómo enterrar a un padre desaparecido* (2012) un entramado de ficciones cuyo centro son los hijos².

En el marco de la compleja dialéctica entre historia y ficción en la que estos textos fundan su referencialidad, no parece casual que para gran parte del corpus ficcional se elija como escenario de las acciones narradas la Argentina anterior al 2003. Sobre todo, refieren a algún momento del gobierno de Carlos Saúl Menem (1989-1999) cuando entran en disputa diversos relatos sobre el pasado reciente al tiempo que en los planos jurídico y legal se profundiza la impunidad respecto de los crímenes de la dictadura. Por un lado, el gobierno –que construye un discurso en el que se impone la consigna de “pacificar” para lograr la “reconciliación”– impulsa activamente un proceso de “borramiento” del pasado: la década del 90, marcada por una política económica neoliberal que continúa la iniciada durante la dictadura, puede ser considerada como la “década del olvido”. Dos ejemplos paradigmáticos del accionar del Estado en esa dirección son, por un lado, el proyecto de demolición de la ESMA para crear en su lugar un parque cuyo centro sería una bandera argentina erigida como simbólico “Monumento a la Unión Nacional” y, por otro, los indultos con los que Menem deja en libertad, entre otros, a los Jefes de las Juntas –condenados en el histórico Juicio llevado adelante durante el gobierno de Raúl Alfonsín–, indultos que legitiman la impunidad y que se suman a las leyes de “Punto final” y de “Obediencia debida” que seguirán vigentes hasta 2003³. Por su parte, los organismos

²Para una descripción detallada de los modos en que la narrativa argentina figura el pasado reciente cfr. Andrea Cobas Carral (2012).

³Para una crónica contemporánea sobre el proyecto de demolición de la Escuela de Mecánica de la Armada y las repercusiones que produjo cfr. Javier Calvo (1998). Para un abordaje de las llamadas “leyes de impunidad” que reseña las diversas decisiones

de Derechos Humanos se constituyen como “garantes” de la “verdad y la justicia” ante el retroceso del Estado y, paralelamente, buscan subvertir el discurso dominante sobre los “desaparecidos” y proponer un nuevo perfil que los reconfigure atribuyéndoles un carácter heroico y sacrificial⁴. En ese contexto surge, en 1995, la Agrupación H.I.J.O.S.: la irrupción en la escena pública de los hijos como nuevos actores políticos hace aún más evidente la fijación colectiva en el tiempo de la desmemoria. Señalan en la “Carta abierta a la sociedad argentina” que ese año difunden:

Esta sociedad es hija del silencio y del terror, y se pretende tender un manto de olvido sobre la historia de nuestro país. Nosotros no somos partícipes de este muro de silencio: queremos derrumbarlo. Necesitamos saber la verdad de nuestra historia para poder reconstruir nuestra identidad⁵.

De ese modo, se hace evidente el mandato que mueve a la nueva agrupación que se pronuncia desde un “nosotros” focalizado y preciso: los hijos que buscan “la identidad y la justicia” y se oponen al “olvido y el silencio” van a hacer evidente la impunidad de un modo inédito hasta entonces en Argentina. El “escrache” –como práctica de intervención urbana que plantea un doble señalamiento que hace visibles a los ejecutores y cómplices de la dictadura al tiempo que muestra la inmunidad de la que disfrutaron– significa una acción militante que pone en primer plano una cartografía urbana en la que se exhiben sin pudor las huellas del horror mientras propone una nueva manera de entender la idea de

políticas tomadas durante los gobiernos de Raúl Alfonsín y Carlos Menem respecto de los crímenes cometidos durante la dictadura cfr. Stella Maris Ageitos (2002).

⁴Cfr. Ana Longoni para un certero análisis a partir del estudio de algunos textos literarios del período que contribuyen con el armado de esa representación del héroe-mártir al tiempo que proponen para los sobrevivientes de la represión la etiqueta de “traidores”. Cfr. el artículo de Cecilia Lesgart (2006) para una lectura más general acerca de las discusiones entre diversos actores sociales por la interpretación de la “violencia política de los años 70”.

⁵Durante su momento fundacional y los primeros años, la agrupación no estuvo exenta de discusiones acerca de quiénes podían integrarla, cuáles eran los objetivos, la función social de Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (H.I.J.O.S.) y el tenor de las acciones a realizar. Para un abordaje de las características de la agrupación y de los desencuentros entre las diversas filiales cfr. Pablo Bonaldi (2006) y Santiago Cueto Rúa (2008).

justicia⁶. En esa línea, cuando la literatura argentina incorpora en los 90 la figura de los hijos de víctimas de la violencia de Estado –representándolos en una búsqueda sostenida de su identidad entre las aristas del pasado que emergen en el presente–, de un modo u otro, se acopla a las disputas por la interpretación del pasado reciente a través de la producción de narrativas en las que aparece aquello que el Estado busca ocultar y que recién comenzará a saldar algunos años más tarde a partir de las políticas en materia de derechos humanos impulsadas desde los gobiernos de Néstor Kirchner y de Cristina Fernández⁷. Es así que en la última década se asiste en Argentina a lo que Ludmila da Silva Catela ha caracterizado como un proceso de “estatización de la memoria” (2013: 11), es decir, el Estado asume para sí el papel de “agente de la memoria” negando otras versiones que circulan socialmente. Si en los 90 el Estado impulsa un proceso de amnesia colectiva, desde el 2003 asistimos a la estrategia contraria: se declaran inconstitucionales las leyes de “Obediencia debida” y “Punto final”, se enjuicia a cientos de militares, se transforma la ESMA en un “Espacio para la Memoria y la promoción de los derechos humanos”, se reconoce a Madres y Abuelas de Plaza de Mayo como interlocutoras legítimas, se promulgan diversas “leyes reparatorias” y, entre otras cosas, se establece el 24 de marzo –día del golpe de Estado– como feriado nacional. En suma, el Estado asume una posición activa sobre el pasado reciente tanto en relación con las versiones acerca de la violencia de los 70 como en materia jurídico-legal y hace de la causa de los derechos humanos una política de gobierno y del sintagma “memoria, verdad y justicia” un eje sobre el que reposa la legitimidad de su discurso.

Sin perder de vista ese entramado discursivo del que forman parte, elegimos centrar el análisis en dos de los textos que integran el corpus con hijos: *Los topos* (2008) de Félix Bruzzone y *Diario de una Princesa Montonera* (2012) de Mariana Perez, manifestaciones más recientes que permiten, a pesar de sus diferencias genéricas, un abordaje en diálogo ya

⁶ Para un acercamiento al tema del “escrache” cfr. especialmente “Conceptos y prácticas de Justicia. Experiencias desde la Mesa de escrache” en *GAC. Pensamientos. Prácticas. Acciones* y “Escraches de H.I.J.O.S.” y “9 hipótesis para la discusión” en *Genocida en el barrio. Mesa de escrache popular*.

⁷ Para una descripción del papel de la justicia argentina en materia de derechos humanos y castigo a los crímenes de lesa humanidad en relación con la última dictadura cfr. Ricardo Luis Lorenzetti y Alfredo Jorge Kraut (2011).

que ambos –con rasgos afines a lo que la crítica ha denominado “posmemoria”– desafían algunos de los marcos interpretativos hegemónicos para pensar las narrativas de la violencia: ni textos que enuncian una “verdad” fundada en la condición de hijos de desaparecidos de sus autores ni ejercicios catárticos para concluir un trabajo de duelo por los padres desaparecidos ni panfletos militantes que recortan su legitimidad en una experiencia subjetiva difícilmente cuestionable ni testimonio generacional sin fisuras que busca un lugar entre las interpretaciones del pasado⁸.

Cómo se narra entonces la experiencia de esa “segunda generación” atravesada por el trauma, cómo se pone en palabras esa “memoria mediada” por otros discursos, cómo se “recuerda” –en suma– aquello que no fue vivido. En su caracterización de la “posmemoria”, Marianne Hirsch señala entre otros un rasgo relevante para pensar estos interrogantes: “postmemory’s connection to the past is thus actually mediated not by recall but by imaginative investment, projection and creation” (2012). Así, la imaginación cobra un lugar central como artífice del recuerdo, para recrear y hacer propias aquellas otras memorias que por delegación constituyen el capital con el que cuenta el hijo. “Para saber hay que imaginar” (2004: 17) afirma Georges Didi-Huberman en su tantas veces citado *Imágenes pese a todo*. Pero imaginar para saber solo es posible si se renuncia al engaño implícito en lo pretendidamente inefable, imaginar para saber exige, ante todo, sobreponerse a la conmoción que producen las más extremas experiencias de aniquilación: si pudo ser pensado, si pudo ser consumado, puede –y debe– entonces ser narrado. Si retomamos las citas de Bruzzone, Santucho y Perez que elegimos como epígrafes, advertimos que la imaginación se instituye en motor del relato: como “delirio”, como “ensoñamiento” o como “ficción” es la que permite relatar la violencia, crear una versión del pasado, ganarle al silencio.

En esa línea, *Los topos* de Félix Bruzzone y *Diario de una Princesa Montonera. 110% Verdad* comparten el tono y el modo de posicionamiento respecto de ciertas zonas presentes en la figuración de la vio-

⁸Para un recorrido exhaustivo de las articulaciones de la “memoria” como campo de estudio durante las décadas del 80 y del 90 crf. Elizabeth Jelin. Subyacen en nuestra lectura los rasgos que Marianne Hirsch propone para el concepto de “posmemoria”. Cfr en especial *The generation of postmemory: writing and visual culture after the Holocaust*.

lencia: la construcción de una genealogía familiar que permita reponer la propia identidad; la indagación que habilita la recomposición de una memoria difusa y problemática; y la revisión del lugar de las agrupaciones de Derechos Humanos y de la versión del pasado reciente que baja desde el Estado.

I. Los topos, retazos de una memoria imposible

El pasado y el futuro rotos y a la vez armados en un presente enfermo.

FÉLIX BRUZZONE

Lo que hacemos artísticamente son formas de venganza amorosa.

ALBERTINA CARRI⁹

En 2007, Félix Bruzzone publica *76*, su primer libro compuesto por ocho cuentos que pueden ser leídos en su continuidad: cada texto recorta una temporalidad y se fija cronológicamente en un momento histórico entre mediados de la década de 1980 y una versión posible del año 2073. Desde las vivencias iniciáticas de un niño criado por su abuela durante la transición democrática hasta la presentación de una ficción futurista en la que un hijo logra –casi cien años después– encontrar a su padre en un mundo regido por la realidad virtual, los relatos proponen un recorrido a partir de la focalización en diversas experiencias vitales que atraviesan a los niños, a los jóvenes, a los adultos con padres desaparecidos¹⁰.

Cuando mi abuela me contó lo de mamá [dijo...] que averiguar lo que les pasó es muy difícil pero hay que hacerlo, que hay tiempo, que tengo toda la vida para eso, yo me puse así, nervioso, porque toda la vida puede ser algo muy largo (Bruzzone, 2007: 20)

⁹En entrevista con Matías Córdoba.

¹⁰Félix Bruzzone nace en agosto de 1976. Su padre, Félix Roque Giménez, ingresa en 1972 como conscripto (e infiltrado del ERP) en el Comando de Comunicaciones 141 de Córdoba, Batallón que, siendo soldado de guardia una noche de febrero de 1973, Giménez “entrega” a la célula del ERP denominada los “Decididos de Córdoba” que, en una operación de cuatro horas, sustrae del Comando una importante cantidad de armamento. En 1975, Giménez pasa a la clandestinidad y es desaparecido en Córdoba en marzo del 76. Marcela Bruzzone, la madre de Félix y también militante del ERP, es desaparecida en noviembre de 1976.

La cita que forma parte de “En una casa en la playa”, el primero de los cuentos de 76, condensa las problemáticas que cruzan el resto de los relatos y que constituyen las líneas centrales que sostienen el armazón ficcional de *Los topos*. La abuela no lega a su nieto una historia familiar acabada, una memoria estable aun en su parcialidad, por el contrario, la abuela delega en su nieto una pesada carga que se vincula con la imperiosa necesidad de saber qué les pasó a los padres desaparecidos. De algún modo, Bruzzone en *Los topos* profundiza la figuración de esa zona de incertidumbre al proponer un texto que puede ser leído pensando como su centro, justamente, el cumplimiento –infructuoso y punzante– de aquel mandato familiar destinado al fracaso ya que todo parece converger siempre en el impedimento de encontrar el saber en el que se cifran las claves de la identidad del narrador.

La imposibilidad de acceder a un saber sobre el pasado, una imaginación que se desboca y la violencia –en principio implícita, pero que emerge luego en distintos órdenes y encarna en múltiples objetos y sujetos– forman en *Los topos* una tríada que prolifera y hace que la narración se transforme en un ejercicio desaforado de búsqueda que no puede más que resolverse como fuga. A través de una narración con toques de policial negro, *Los topos* deviene pesquisa sin certezas organizada como una gran especulación que surge a partir del fantasma de un posible hermano del narrador nacido en cautiverio: “Mi abuela Lela siempre dijo que mamá, durante el cautiverio en la ESMA, había tenido otro hijo” (Bruzzone, 2008: 11). Con esas palabras se inicia el primero de los dos capítulos de la novela. La madre desaparecida y el enigma del hermano que la abuela imagina son los ejes que organizan una narración que avanza enrareciendo sus sentidos. Desde la apatía inicial del narrador hasta la identificación hiperbólica con su padre-topo y con su madre –identificación que lo lleva a travestirse–, el hijo se transforma: si en un principio califica la búsqueda de su abuela “Lela” como una fabulación sin sustento, después de su muerte todo cambia. Cuando pierde a su abuela y su novia aborta el hijo de ambos, es decir, cuando desaparece su ascendencia y se diluye su descendencia, se quiebran para el narrador los débiles lazos que lo atan a una “realidad” que es desplazada por las “pesadillas” que lo acosan y hacen de su presente una “caricatura negra, muda, incómoda y para nada cómica de lo que estaba por venir” (Bruzzone, 2008: 31).

En muchas de las ficciones del corpus con hijos de desaparecidos se presentan dos acontecimientos que funcionan como disparadores que los impulsan en su indagación: la muerte de los abuelos o el nacimiento de un hijo propio. La memoria de lo que se es y la historia familiar se tornan hegemónicas cuando la experiencia vital ligada con la identidad de quienes anteceden o continúan la propia vida confronta al sujeto con su biografía y lo sitúa formando parte de una genealogía quebrada que, de algún modo, debe ser reconfigurada. Así es que cuando el narrador de *Los topos* constata la disolución de todos sus lazos familiares y sociales se decide a hacer suya la causa de la abuela muerta y –sin cuestionamientos de ningún orden– comienza a rastrear a aquel hermano inexistente, búsqueda que desemboca en una “recreación de familia” que rebasa cualquier molde y se transforma en esa “caricatura negra” (Bruzzone, 2008: 31) que el narrador entrevé en sus pesadillas.

La búsqueda, signada en un primer momento por una fatalidad que el narrador –como todo– acepta sin discutir, lo lleva al Sur en su persecución de Maira, una travesti hija de desaparecidos y asesina de represores de la que se enamora primero y a la que cree su hermano después. La elección del Sur no es casual. El Sur, geografía privilegiada por la literatura argentina, opera a la manera arltiana como un espacio que posibilita cierta reconversión que se advierte en la narración retrospectiva que pone a ese “yo” que enuncia en un tiempo otro en el que se ha superado el conflicto descrito. Como en *El juguete rabioso*, en *Los topos* el relato recae en un narrador que recuerda la travesía en busca de su identidad y que, en ese acto, fija otra instancia en su proceso de transformación: tanto en Arlt como en Bruzzone el pasaje entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato se funda en la elipsis de los hechos que posibilitan la construcción de lo narrado. Por otra parte, también es en el Sur donde, esta vez borgeanamente, el narrador de *Los topos* cree encontrar su destino. Si para Borges ir al Sur –a un tiempo espacio de la utopía y de la fatalidad– es “entrar a un mundo más antiguo y más firme”, en la novela de Bruzzone el Sur opera en un sentido inverso: si algún destino hay allí para el narrador, ese destino se halla solo al costo de su inmersión en una espiral de delirios que termina por licuar su ya endeble identidad y lo condena a repetir en sí aquella historia de violencia que la búsqueda quiere explicar y conjurar.

Con el correr de las páginas, el delirio se transforma en genealogía y el deseo de saber, de componer una identidad y de alcanzar la familia añorada se vuelve impulso convertido en destino por pura voluntad: ya en Bariloche también el narrador cambia transformándose él mismo en travesti-topo sometido a la brutalidad de “el Alemán” –figura especular de Maira–, un asesino de travestis difusamente ligado con la represión y que el narrador termina identificando con su padre también desaparecido. Queda así constituida esa suerte de “familia absurda”, esa “caricatura negra” que opera como revés paródico de aquello que la violencia de Estado destruye: el narrador-travestido-topo conviviente enamorado del Alemán-padre-torturador, ficción familiar imaginada para llenar el vacío de la filiación.

La figuración que, en el inicio de la novela, responde a la estética del realismo en su definición clásica –una de las poéticas centrales en la que se encuadran las ficciones que figuran la historia reciente–, vira y –aun manteniendo su inequívoco grado de referencialidad– se vuelve ambigua, delirante e inestable. Bruzzone se permite incluso cuestionar ciertos tópicos que parecían intocables en el marco de las narraciones que representan la violencia de Estado en sus diversas articulaciones. Nada se salva: ni las organizaciones de Derechos Humanos ni la democracia ni los viejos militantes:

Pensé en contarles las últimas novedades a los de H.I.J.O.S. Quizá ellos pudieran armar una campaña de reivindicación de Maira, alzarla como estandarte de una nueva generación de desaparecidos y fogonear así la lucha antiimperialista. Ya imaginaba al tipo de las manchas en los ojos hablando de los neodesaparecidos o los postdesaparecidos. En realidad, sobre los postpostdesaparecidos, es decir, los desaparecidos que venían después de los que habían desaparecido durante la dictadura y después de los desaparecidos sociales que vinieron más adelante. Porque ahora parecía que había llegado el turno de que desaparecieran también los que, como Maira, en su búsqueda de justicia, se pasaban un poco del límite. (Bruzzone, 2008: 80)

Por un lado, interesa la mirada que el texto devuelve –en este y varios fragmentos– acerca de H.I.J.O.S. y su búsqueda de verdad y justicia en tensión con otras posibles funciones políticas para la agrupación que en la cita aparece levantando, casi deportivamente, las históricas bande-

ras de la lucha antiimperialista¹¹. Por otro lado, resalta la caracterización que se hace de la democracia y sus modos de entender los alcances de la responsabilidad estatal por la violencia. La implementación de políticas neoliberales instaladas por la dictadura, pero que la democracia –sobre todo en los 90– no revisa, se pone en primer plano al ubicar a esos “excluidos del sistema” en serie con los neo/post/postpost “desaparecidos”, tan visibles en términos sociales al filo del siglo XXI como aquellos otros a los que el Estado pretendió quitar entidad real en los 70. Dos caras de una moneda que la narrativa sobre el pasado reciente casi siempre excluye del plano de la representación. Por último, la referencia a Maira, la hija travesti que hace justicia por mano propia –ante la mirada más bien complaciente de H.I.J.O.S.–, va a contrapelo del reclamo histórico de “juicio y castigo”, pedido unánime de las agrupaciones de Derechos Humanos durante los últimos treinta años. Ni idealización ni nostalgia asoman en las páginas de *Los topos*, por el contrario, cada vez que se retoman tópicos naturalizados en las diversas versiones del pasado, son desmontados a partir de una ironía sostenida que impacta en el lector haciendo evidente la cristalización de ciertos sentidos sobre el pasado reciente. Quizá la más significativa entre las operaciones de resemantización sea la que opera sobre la figura del desaparecido. Si, como señalamos, desde el discurso de las agrupaciones de Derechos Humanos se dota al desaparecido con un aura de heroicidad sacrificial y se opone a esa figura la del sobreviviente que solo puede ser pensado como un traidor, en el texto de Félix Bruzzone, por el contrario, la figura del padre sintetiza los dos polos de la representación del militante: el padre es el desaparecido, pero carece por completo de cualquier rasgo que permita “salvarlo”, es el desaparecido, pero también –y ante todo– es el traidor, el tibio, el filtro, el hijo de puta, el fru-frú, el espía, el infiltrado, el topo (Bruzzone, 2008: 133). Ese –del cual ni siquiera se puede pronunciar el

¹¹ Si bien Bruzzone nunca integró H.I.J.O.S., este fragmento entra en consonancia con algunas discusiones que se dieron en los primeros años respecto de la especificidad de la agrupación en el entramado de organizaciones de Derechos Humanos: para algunos, H.I.J.O.S. debía funcionar como una suerte de espacio de contención para sus integrantes en el que pudieran sociabilizar experiencias comunes respecto de su condición de hijos de víctimas de la violencia de Estado. Por el contrario, otros sostenían la necesidad de dotar a la agrupación de un perfil político preciso que, de algún modo, retomara las acciones militantes que los padres realizaban durante los 70.

nombre, ese del que ni siquiera quedan fotos– solo puede ser recuperado –aunque en una heroicidad claramente paródica y claudicante– cuando la imaginación irrumpe en el relato trazando otros caminos para componer la trama de la identidad:

Tenía que decorar una torta de cumpleaños con el dibujo de Batman y Robin [...] me dediqué a observar a Robin [...] en los ojos, en los pómulos y en la forma chata del mentón, eran evidentes los rasgos de Maira. O no, más que a Maira, Robin se parecía a mí [...] Pasé buena parte de la noche frente a la torta. La escena, en algún momento, cobró vida: papá era Batman y Maira y yo éramos Robin. Un Batman y dos Robin. La aventura que emprendíamos juntos consistía en caer por sorpresa a una reunión de mafias aliadas que estaban en la cuenta final para un devastador asalto a Ciudad Gótica [...] Batman-papá hablaba de socializar el conflicto, todos los sujetos sociales involucrados tenían que [...] ser parte activa de la defensa de la ciudad: terminaba la era de los superhéroes solitarios. (Bruzzone, 2008: 68-71)

Si –como sostiene Didi-Huberman– para saber hay que imaginar, en *Los topos* ese saber se torna imposible por exceso: la imaginación se vuelve delirio y en su desborde impide recuperar lo no dicho, impide dar cuenta de la violencia y, por extensión, obtura toda posibilidad de delimitar los contornos de una identidad cerrada sobre sí misma. En este sentido, la única identidad inestable y transitoria que el texto muestra se ancla a una subjetividad que implosiona y estalla alternativamente copiando en sí el fragmentario entramado de ese “presente enfermo” que –como en la manchada pupila del empleado de H.I.J.O.S. que es rompecabezas de las historias escuchadas (60)– aúna pasado y futuro en una actualización incesante del horror.

Pesadillas, alucinaciones y la pulsión del narrador por la mentira organizan en *Los topos* una aventura que se funda en una sucesión de hechos fortuitos que se retoman, se anulan y tiñen lo narrado con una pátina de labilidad, con una incoherencia que vuelve evidente la sinrazón de un presente signado por la violencia y que exhibe –erosionándolos– los presupuestos de construcción de la identidad familiar, política y de género. *Los topos* propone una narración episódica que se sostiene sobre el borramiento de los nexos causales y que se rehúsa a explicar lo inexplicable: si el narrador circula en una sociedad en la que se naturalizan

la violencia, la desaparición y la sustracción de las identidades, entonces parece innecesario fundar las razones de una errancia que se propone guiada por una voluntad en busca de un “destino” que permita compensar las pérdidas causadas por el terror y sus indicios. En su búsqueda, el narrador no puede sino reproducir en sí la pasada violencia sufrida por sus padres: la “venganza amorosa” que Albertina Carri recupera como poética parece ser retomada por Bruzzone en *Los topos* y tematizada en el plano ficcional: el cuerpo del narrador, convertido en un precario campo de batalla, es la única sede sobre la que se materializan todas las venganzas por ese pasado que reverbera entre las ruinas del presente. En *Los topos* no hay reelaboración de la memoria en tanto se renuncia a establecer una relación crítica con el pasado: los sentidos que la narración muestra, los sentidos que la imaginación supone, se fundan en el puro presente.

II. *Diario de una Princesa Montonera. 110% Verdad:* la ficcionalización de la experiencia

*¿Podrá la joven princesa montonera torcer
su destino de militonta y devenir Escritora?*

MARIANA EVA PEREZ

Hacia finales de 2009, Mariana Eva Perez inicia el blog *Diario de una Princesa Montonera* cuyas entradas serán la base de su libro. A través de pequeñas narraciones, fotografías, poemas, fotomontajes, diálogos siempre en tensión entre lo público y lo privado, entre lo testimonial y lo ficcional, entre la expresión personal y la polifonía, el *Diario* exhibe el muestrario de lugares comunes que componen la “militoncia”, esa síntesis entre militar y tontear, que la “princesa militonta” va desnaturalizando en cada fragmento. La ironía y el humor corrosivo que recorren las páginas del *Diario* intensifican la aguda lucidez con la que Perez piensa la dimensión emocional de ser hijo de desaparecidos, el lugar que ocupa en la sociedad argentina y los usos políticos que se han hecho de su figura¹².

¹² Mariana Perez nace en 1977. Sus padres Juan Manuel Pérez Rojo y Patricia Julia Roisinblit, ambos militantes de Montoneros, son desaparecidos en octubre de 1978. Su madre, embarazada de 8 meses en el momento del secuestro, el 15 de noviembre del

“Volveré y seré ficciones” proclama paródica la princesa que lanza besitos desde la casa comprada con la indemnización que le da el Estado por ser “hiji”. La princesa promete y cumple con una escritura con la que busca quedarse “vacía y limpia y nueva” (Perez, 2012: 17), una escritura que aparece como un recurso que permite enfocar la propia vida y drenar la angustia por la orfandad. Si el formato *blog*, por definición, problematiza su adscripción genérica al constituirse como un soporte en su origen privado que se vuelve público, la reescritura de las entradas para transformarlas en fragmentos del “diario” que se fija en el papel propone un nuevo grado de recursividad en ese juego referencial. Si como sostiene Jean-Philippe Miraux “una vez que se cierra el diario las palabras guardarán silencio celosamente” (2005: 16), en el *Diario* se propone una escritura que, sin renunciar a su “carácter intimista”, se constituye en escritura política que se muestra sin pudor y busca intervenir en el marco de los discursos sobre el pasado reciente apelando a la masividad de *internet* y al más tradicional formato libro. Pero no solo se altera la matriz genérica de los textos, Perez excluye su *Diario* del conjunto de producciones que parecen fundar la legitimidad de su palabra enunciando una “verdad” ligada con la experiencia: ese *Diario* que es *110% verdad* desintegra cualquier ilusión de verdad al anularla por exceso y sustraer el “valor” de la escritura de su filiación con lo testimonial. Como Corral, como Bruzzone, Perez recrea su experiencia, inventa un pasado, rediseña el presente y, en esos otros caminos que sus textos expresan, se hace evidente la potencia de una escritura que rehúye instalarse en el conglomerado de representaciones políticamente correctas que se han privilegiado para narrar la violencia de Estado y para pensar sus trazas en el presente.

En ese sentido, *Diario de una Princesa Montonera* trabaja sobre el proceso de fijación de la memoria que opera el kirchnerismo. El texto narra el primer encuentro de Mariana Perez con Néstor Kirchner y el entusiasmo que produce ese “instante sagrado en la vida de la princesa de

78 da a luz a un varón durante su cautiverio en la ESMA. El niño es apropiado y se le restituye su identidad en 2000. Rosa de Roisinblit, la abuela de Mariana Perez, es miembro fundadora de Abuelas de Plaza de Mayo y su actual vicepresidenta. En diciembre de 2010 se inicia el blog <http://princesamontonera.blogspot.com.ar/> que tiene su pico de publicaciones durante 2010 y que aún continúa activo.

izquierda peronista. Clímax de fe en la política, orgasmo de credulidad” (2012: 29), momento que antecede a la sensación de que el “temita” lo inunda todo:

¡El Show del Temita! El *reality* de todos y todas. Humor, compromiso y sensualidad de la mano de nuestra anfitriona, que no se priva de nada a la hora de luchar por la Memoria, la Verdad y la Justicia. Cada día un acontecimiento único e irrepetible [...]: audiencias orales, homenajes, muestras de sangre, proyectos de ley, atención a familiares de la tercera edad y militontismo en general. Una vida atravesada 100% por el terrorismo de Estado. ¡Viví vos también esta vuelta a 1998! Mandá TEMITA al 2020 y cumplí tu fantasía. (Perez, 2012: 39)

El discurso de la memoria, la “verdad” y la justicia leído como campaña de *marketing* que se lleva al absurdo y recupera cada una de las zonas que componen esa “estatización de la memoria” (Da Silva Catela) puesta en marcha desde 2003 contrasta con las entradas del *Diario* que recogen la muerte de Néstor Kirchner, muerte que obliga a repensar –aunque sin condescendencia– el papel del Estado en la revisión de los crímenes de lesa humanidad. Así, la parodia deja lugar a un sinceramiento que separa la construcción discursiva y los gestos más o menos cuestionables del impacto que provoca la percepción del cierre de un ciclo en el que el Estado se hace cargo de sus crímenes. Sin renunciar a la autoironía, la “princesa montonera” relata el golpe que produce esa muerte:

Mi primer pensamiento fue: vuelven los milicos [...] se frenan los juicios. Cae Cristina. Me voy del país [...] Después pensé en los cuadros. Justo esa imagen, gastada, demagógica. Los cuadros. Hizo bajar los cuadros. Nos pidió perdón en nombre del Estado. En eso pensé. No en las leyes reparatorias redactadas con el culo y nunca revisadas, ni en el uso y abuso de las Madres, ni en el loteo clientelar de la Esmá. Pensé en esos gestos simbólicos que normalmente me envenenan, porque están bien pero no alcanzan, y como no alcanzan son hipócritas [...] Los goles secuestrados marcaron el *lowest point* de mi relación con los Kirchner. Pero ahora me panquequeo sin el menor escrúpulo. (Perez, 2012: 187-190)

En primer lugar, la muerte de Kirchner vitaliza las alarmas por ese pasado que parece latente entre los intersticios del presente: golpe, impunidad, exilio vuelven como amenazas que prontamente se descartan

y dejan su lugar a una reflexión sobre el papel del kirchnerismo en la reconfiguración del pasado. Perez recupera la escena en la que Kirchner hace bajar los cuadros de Jorge Rafael Videla y Reynaldo Bignone del Colegio Militar –que se completa con la creación del Museo de la Memoria–, escena que constituye un hito en el imaginario militante –“Bajando un cuadro formaste miles”– y que es leído por Perez como un golpe de efecto que opera en un nivel simbólico pero que, a pesar de su artificialidad, constituye el único momento en que el Estado asume públicamente su responsabilidad por los crímenes cometidos, por las desapariciones, por la apropiación de menores¹³. “¡Néstor! ¡Lupín! ¡Compañero! Quiero entregarme a esta marea de agua salada y que me lleve a encontrarme con mi pueblo montonero en la Plaza de Mayo” (Perez, 2012: 190) proclama la “princesa” subida a la ola lacrimosa de un dudoso entusiasmo militante que le permite percibir que, con la muerte de Kirchner, nace un nuevo mito de la política nacional digno de ser honrado en ese no menos mítico espacio que es la Plaza de Mayo, sitio físico y simbólico siempre en disputa.

Pero *Diario de una Princesa Montonera* no sólo se posiciona respecto de las construcciones públicas que se vinculan con la revisión del pasado, además, revela la dimensión íntima y personal de la desaparición tal como es vivida por un hijo. Como en *Los topos* –texto del que *Diario* es deudor en diversos aspectos– la indagación respecto de la identidad ocupa un espacio importante en las reflexiones de Perez aunque se resuelve de un modo diferente: si en *Los topos* se apuesta a la figura del travesti como síntesis que permite proponer una relación en espejo entre el padre, la madre, el narrador y el supuesto hermano perdido, en *Diario de una Princesa Montonera* se apela a la fotografía del padre desapare-

¹³ El 24 de marzo de 2004, día en el que se cumplen 28 años del inicio de la última dictadura, Néstor Kirchner encabeza un acto en el Colegio Militar de El Palomar. Allí, en una ceremonia que no fue espontánea sino planificada y que levantó fuertes resistencias entre los mandos militares –tanto que incluso el cuadro de Videla que se baja es una copia ya que el original es robado unos días antes–, Kirchner ordena al Jefe del Ejército, Roberto Bendini, que descuelgue las imágenes de Videla y Bignone, antiguos directores del Colegio y presidentes *de facto* durante la dictadura. Ese mismo día, Kirchner “abre” la ESMA y funda el Museo de la Memoria, acto en el que pronuncia el discurso que contiene la frase a la que Perez alude: “Como Presidente de la Nación argentina vengo a pedir perdón del Estado nacional por la vergüenza de haber callado durante veinte años de democracia”.

cido para componer con ella la imagen del “padre-gemelo”, a un tiempo, desconocido e idéntico, lejano y cercano, padre y hermano:

Tenemos los mismos padres [...] Somos como hermanos [...] Pasan los años. Soy adolescente y encuentro una foto de Jose que nunca había visto [...] Y en esa foto, sonriendo con la boca cerrada, estoy yo. Mi versión masculina. Mi hermano. Mi gemelo perdido. Perdido, sí. Porque ahora mi único hermano es R*, el bebé que nació en la ESMA y que Tengo Que Encontrar. Y no sé quién es mi padre [...] Las aristas de los vidrios que forman tu imagen siempre terminan clavadas en mi carne, escribo, mártir, una joven San Pantaleón de los 90, de pelo corto como mi hermano o como mi padre, hondamente hiji antes de H.I.J.O.S. (Perez, 2012: 24-26)

La puesta en primer plano de la crianza por los abuelos señala una instancia que homologa experiencias entre padre e hija y que, trastocando la lógica generacional, los pone en pie de igualdad. La imagen de ese padre detenido en el tiempo de la foto, apenas entrevisto e irreconocible en las anécdotas que cuenta la abuela, se vuelve asible solo a través de la identificación con la narradora, identificación que repone una genealogía confusa en la que las temporalidades se chocan. Casi como en la torta que diseña el narrador de *Los topos*, en Perez, padre, hija y hermano perdido son igualados en la imagen del padre que devuelve la foto, el rostro de la hija que muestra el espejo, la cara que se imagina para el hermano que no está: la “joven San Pantaleón de los 90” opera desde el presente del recuerdo como eslabón entre el padre desaparecido y el hermano apropiado. Como en Bruzzone, pasado y presente se enlazan en la figura del hijo que actualiza al padre desde la imagen que muestra la fotografía, que actualiza el sufrimiento del padre en las aristas que se clavan en la propia carne como un recordatorio perdurable de la ausencia.

La presencia y la evocación de las fotografías de los padres –a las que el texto vuelve una y otra vez– cumplen además otras funciones: “Las fotos que tengo no retratan ningún momento significativo. No dicen nada de lo que hacían ni de lo que les hicieron. Ya no hay que demostrar que eran hijos, padres, amigos, ¿o sí?” (Perez, 2012: 97). Por un lado, se recuperan las fotos que sustraen a los padres de sus experiencias como militantes, de los actos que ejecutaron y de los que padecieron en tanto sujetos políticos, pero, por otro lado, se ponen en primer plano los usos que los organismos de Derechos Humanos hicieron de las fotos

de los desaparecidos buscando reformular las representaciones sociales que circulaban y que terminan, también, por sustraerlos de su experiencia militante: el desaparecido como hijo, como padre, como amigo, el desaparecido retratado en una cotidianeidad alejada del estereotipo del subversivo y para todos reconocible, el desaparecido fijado en la foto legal 4x4 tomada con voluntad documental por ese mismo Estado que los hace desaparecer y que pretende borrarlos. En esa línea, tanto en Perez como en Bruzzone, se muestran procedimientos para representar una experiencia de la orfandad que se construye más allá de las organizaciones de Derechos Humanos: en *Los topos* el narrador solo acude a H.I.J.O.S. como última opción y lleno de desconfianza ante esa agrupación que elige “escrachar” cuando él preferiría usar su indemnización para comprar un falcon y salir a asesinar represores o la “princesa montonera” que narra su experiencia casi traumática en Abuelas y cuenta cómo, en el marco del operativo “Chau mierda” tira a la basura, ante una inminente mudanza, su pañuelo de H.I.J.O.S., el pañuelo que indica una pertenencia que en cierto modo le es ajena por redundante, a ella, “hondamente hiji antes de H.I.J.O.S.”.

Además de como una estrategia para fundar la propia identidad y como un objeto para problematizar los usos de la imagen en los primeros años de la democracia, la fotografía también funciona en *Diario de una Princesa Montonera* como un signo que condensa la dimensión temporal de la violencia. En consonancia con esa idea, el texto reproduce una foto que materializa el cruce de tiempos en un presente que hace estallar la imposibilidad del encuentro: remediando las imágenes que Lucila Quieto presentó en su proyecto *Arqueología de la ausencia (1999-2001)*, la “princesa montonera” se fotografía junto a la foto ampliada de su padre¹⁴. El sueño de la “foto con papá” se cumple, pero al costo de hacer aún más evidente la ausencia, de hacer ostensible el artificio que les permite coincidir en una fotografía en la que padre e hija tienen la misma edad, edad detenida en el tiempo para el padre por la violencia

¹⁴ Carlos Quieto, el papá de Lucila, es desaparecido el 20 de agosto de 1976, cuatro meses antes de que ella naciera. En 1999, Lucila proyecta sobre una pared diversas fotos de su papá y ella se “inserta” en esa proyección logrando la ansiada foto con el padre. Luego, entre 1999 y 2001, varios Hijos le piden a Lucila que repita con ellos y las fotos de sus padres el mismo “montaje”. Cfr. Jordana Blejmar para un abordaje de los recientes *collages* de Quieto que repone también aquella primera experiencia.

de Estado. Ese encuentro imposible con el padre desaparecido es resuelto por Lucila Quieto en lo que Félix Bruzzone define como “el truco de atravesar el tiempo en un juego de luces” (2012a). Él mismo ficcionaliza la obsesión del encuentro con el padre en “2073”, el último de los cuentos de 76. Sin explicitar las causas del cambio, el cuento presenta una Argentina del futuro en la que han variado las fronteras nacionales y una persistente lluvia acompaña el escenario de la distopía. Allí, el Estado aparece difusamente representado como aquel que “se queda” y “redistribuye” a los hijos de los habitantes, “ficción” que suena descabellada hasta que el lector cae en la cuenta de que el futuro es bastante parecido al pasado de la última dictadura. En ese escenario, un hijo atraviesa el nuevo mapa nacional hasta llegar a Córdoba donde va a revivir la hazaña protagonizada por su padre 100 años antes: la toma del Batallón 141. Inserto en una “banda de realidad virtual”, el hijo ve una nada inocente mazorca de maíz, en la mazorca resalta uno de sus granos –suerte de “aleph futurista”– en el que se pueden ver superpuestos todos los tiempos y todos los espacios. Allí, dentro del grano, dentro de la mazorca, dentro de la banda virtual, el hijo puede, al fin, encontrarse con el padre y ser junto a él uno de los “Decididos de Córdoba”, otro truco –como el de Quieto, como el de Perez– para “atravesar el tiempo en un juego de luces”, truco que en Bruzzone se forja con palabras.

III. Apuntes finales

Cuando Benjamin Wilkomirski publica en 1994 su “testimonio” *Fragments*, el mundo se conmueve con la historia del hombre que recuerda como un niño y pone en palabras los retazos de aquella memoria que plasma una niñez vivida en los campos de concentración del nazismo. “Luche por recordar” (1997: 22) repite de diversas formas Wilkomirski en una frase que se alejará de su sentido más evidente ligado con los “trabajos de la memoria” cuando, un par de años después, se denuncie que Wilkomirski solo pisó los campos de exterminio en calidad de turista. La “verdad” de la experiencia deja su lugar a una ficción que es juzgada como obscena porque profana lo intocable. La ficción de Wilkomirski arraiga en lo que Régine Robin ha caracterizado como una memoria simulada, de sustitución, desplazada, que imagina por pura identificación in-

consciente con la mayor tragedia del siglo XX (2012: 254). Adelantándose al reclamo de Didi-Huberman, en Wilkomirski –como en Bruzzone, como en Perez– el testimonio y la memoria devienen imaginación que permite decir de otro modo lo indecible. Si representar es volver a hacer presente lo ausente, *Los topos* y *Diario de una Princesa Montonera* hacen estallar el carácter paradójico de la representación: cómo se narra aquello que solo puede definirse por su pura ausencia, cómo se representa aquello a lo que con saña se le quitó estatuto de presencia en el plano de lo real, cómo se escribe sobre los padres desaparecidos. En el intento de hacer visible eso que apenas puede ser dicho –pero que debe ser imaginado– los textos de Félix Bruzzone y de Mariana Eva Perez parecen inaugurar una nueva zona en las ficciones que figuran la violencia de Estado.

Bibliografía

- AGEITOS, STELLA MARIS, 2002. *Historia de la impunidad. De las actas de Videla a los indultos de Menem*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BLEJMAR, JORDANA, 2013. “La Argentina en pedazos: los collages fotográficos de Lucila Quieto”, en *Instantáneas. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*, Jordana Blejmar, Natalia Fortuny y Luis Ignacio García (eds.), Buenos Aires: Librería, 173-193.
- BONALDI, PABLO DANIEL, 2006. “Hijos de desaparecidos. Entre la construcción de la política y la construcción de la memoria”, en *El pasado en el futuro: los movimientos juveniles*, Elizabeth Jelin y Diego Sempol (comps.), Buenos Aires: Siglo XXI, 143-184.
- BRUZZONE, FÉLIX, 2007. *76*, Buenos Aires: Tamarisco.
- , 2008. *Los topos*, Buenos Aires: Mondadori.
- , 2012a. “Cómo limpiar de basura la memoria”, *Revista Ñ*, 3 de febrero de 2012, Buenos Aires.
- , 2012b. “Visiones para un lugar invisible”. *Comunicación popular*. En línea: <http://comunicacionpopular.com.ar/arte-y-politica-el-escriptor-felix-bruzzone-habla-de-las-8000-hectareas-fantasmas-del-campo-de-mayo/> Consulta: 13 de julio de 2013.
- CALVO, JAVIER, 1998. “Demolerán la ESMA y colocarán un monumento por la unión nacional”, en *Clarín*, Buenos Aires, 8 de enero de 1998.

- COBAS CARRAL, ANDREA, 2012. "Volver a la casa de los conejos", en *Literatura y representación en América Latina. Diez ensayos críticos*, Guadalupe Silva (coord.), Buenos Aires: NJ editor, 95-105.
- COLECTIVO SITUACIONES, 2002. *Genocida en el barrio. Mesa de escrache popular. 5 (+1)*, Buenos Aires: Ediciones de Mano en Mano.
- CÓRDOBA, MATÍAS, 2009. "Los desaparecidos no pueden pasar desapercibidos", en *Página/12*, Buenos Aires: 9 de marzo de 2009.
- CUETO RÚA, SANTIAGO, 2008. *Nacimos en su lucha, viven en la nuestra. Identidad, justicia y memoria en la Agrupación Hijos-La Plata*. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP. En línea: www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.427/te.427.pdf
- DA SILVA CATELA, LUDMILA, 2013. "Prólogo", en *La consagración de la memoria. Una etnografía acerca de la institucionalización del recuerdo sobre los crímenes del terrorismo de Estado en Argentina*, Ana Guglielmucci, Buenos Aires: Antropogafia, 9-12.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES, 2004. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona: Paidós.
- HACHER, SEBASTIÁN, 2012. *Cómo enterrar a un padre desaparecido*, Buenos Aires: Marea.
- HIRSCH, MARIANNE, 2012. *The generation of postmemory: writing and visual culture after the Holocaust*, Nueva York: Columbia University Press. Kindle edition.
- JELIN, ELIZABETH, 2002. *Los trabajos de la memoria*, Madrid: Siglo XXI.
- LESGART, CECILIA, 2006. "Luchas por los sentidos del pasado y el presente. Notas sobre la reconsideración actual de los años 70 y 80", en *Argentina 1976-2006. Entre la sombra de la dictadura y el futuro de la democracia*, Hugo Quiroga y César Tcach (comps.), Rosario: UNL y Homo Sapiens, 167-198.
- LONGONI, ANA, 2007. *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*, Buenos Aires: Norma.
- LORENZETTI, RICARDO LUIS Y ALFREDO JORGE KRAUT, 2011. *Derechos humanos: justicia y reparación. La experiencia de los juicios en la Argentina. Crímenes de lesa humanidad*, Buenos Aires: Sudamericana.

- MIRAUX, JEAN-PHILLIPE, 2005. *La autobiografía. Las escrituras del yo*, Buenos Aires: Nueva visión.
- PEREZ, MARIANA EVA, 2012. *Diario de una Princesa Montonera. 110% Verdad*, Buenos Aires: Capital intelectual.
- ROBIN, RÉGINE, 2012. “Los extravíos de la conciencia fáctica” en *La memoria saturada*, Buenos Aires: Waldhuter, 239-302.
- SANTUCHO, MARIO ANTONIO, 2010. “Temporalidades de la infancia (apuntes metodológicos)” en <http://amontonadosamontonados.blogspot.com.ar>
Consulta: 11 de noviembre de 2012.
- VV.AA., 2009. GAC. *Pensamiento. Prácticas. Acciones*, Buenos Aires: Tinta Limón.
- WILKOMIRSKI, BINJAMIN, 1997. *Fragmentos. De una infancia en tiempos de guerra*, Buenos Aires: Atlántida.