

VOCES Y POÉTICAS DE LA MEMORIA: UN CORPUS DE NOVELAS ARGENTINAS CONTEMPORÁNEAS

Victoria Daona

CIS-IDES-CONICET, Buenos Aires, Argentina
vicdaona@gmail.com

RESUMEN / *ABSTRACT*

El objetivo principal de este artículo es analizar cómo la novela argentina contemporánea reconstruye los años 60 y 70 y cómo esas reconstrucciones circulan y dialogan con otros textos sobre el período cuyo carácter documental habilita a las novelas a construir un universo ficcional verosímil en relación con los acontecimientos del pasado. Para ello organizo y analizo tres series literarias a partir de discriminar las voces narradoras de cada novela e intento pensar en las circunstancias que legitiman o deslegitiman ciertas voces y ciertas narraciones. A la vez que busco esbozar algunas ideas en torno a las poéticas que estas narrativas construyen para hablar de ese período de la historia argentina.

PALABRAS CLAVE: novela argentina contemporánea, voces-poéticas, memoria.

VOICES AND POETICS OF MEMORY: A CORPUS OF CONTEMPORARY ARGENTINIAN NOVELS

The main objective of this article is to analyze how the contemporary Argentine novel reconstructs the 60s and 70s and how these reconstructions circulate and dialogue with other texts about the period whose documentary capacity of novels to construct a plausible fictional universe in relation to the events of the past. For this I organize and analyze three literary series based on the discrimination of the narrative voices of each novel and trying to think about the circumstances that legitimize or delegitimize the voices and certain narjtrations. At the same time, I try to outline some ideas about the poetics that these narratives construct to talk about that period of Argentine history.

KEYWORDS: Contemporary Argentine novels, Voices, Poetics, Memory.

Recepción: 01/03/2017

Aprobación: 16/06/2017

INTRODUCCIÓN

¿Quiénes son los/as dueños/as de la memoria de los años 70 en Argentina? La pregunta es provocadora en su formulación puesto que evidencia la tensión que existe tanto al interior del campo de los Derechos Humanos¹, como del mundo académico y de la ciudadanía en general por la legitimidad de los relatos y las versiones del pasado. En el espacio público, esa tensión es constitutiva de las memorias, dada la diversidad de actores que se disputan diversos sentidos del pasado (Jelin, *Los trabajos de la memoria* 12). En el terreno de la ficción sucede algo similar, puesto que en las narrativas sobre el período esos mismos actores sociales escriben y recuperan ese pasado desde lugares diferentes, pujando por instalar o desinstalar algunas versiones cristalizadas en el espacio público que entran en relación con el discurso de los organismos de DD.HH. –sea tanto para avalarlo como para transgredirlo– y que en todos los casos se legitiman a partir de la vinculación que existe entre las biografías de los/as narradores/as y las temáticas de sus novelas.

En este sentido, el objetivo principal de este artículo es analizar cómo la novela argentina contemporánea reconstruye los años 60 y 70. Para ello organizo y analizo tres series literarias a partir de discriminar las voces narradoras de cada novela e intento pensar en las circunstancias que legitiman o deslegitiman ciertas voces y ciertas narraciones. A la vez que busco esbozar algunas ideas en torno a las poéticas que estas narrativas construyen para hablar de ese período de la historia argentina.

En primer lugar analizo las voces de quienes fueron jóvenes militantes guerrilleros/as en los 70 que construyen desde el exilio la narración de sus años de juventud. Las novelas seleccionadas para esa serie son *Detrás del vidrio* (2000) de Sergio Schmucler y *La Anunciación* (2007) de María Negroni. En segundo lugar, estudio las novelas de los testigos y contemporáneos/as de aquellos/as militantes, quienes escriben para hablar de los/as desaparecidos/as, pero principalmente lo hacen para hablar de sus propias vidas y de las huellas que dejó en ellos el terrorismo de Estado. Las novelas de esta serie son *Un hilo rojo* (2000) de Sara Rosenberg y *Con estos ojos míos* (2012) de Francisco Mondino.

Por último me detengo en las voces de los/as hijos/as de esa generación. Esta serie está dividida en dos: por un lado trabajo con narrativas que aceptan

¹ En adelante DD.HH.

el sentido de las luchas de esos años 70 y tratan de entender desde ese lugar las acciones de sus padres; aquí analizo las novelas: *La casa de los conejos* (2008) de Laura Alcoba, *Soy un bravo piloto de la nueva China* (2011) de Ernesto Semán, *Pequeños combatientes* (2013) de Raquel Robles y *Diario de una princesa montonera. 110% Verdad* (2012) de Mariana Eva Pérez. Por otro lado trabajo con una serie de novelas que presentan posiciones disruptivas en relación con aquellas y que está compuesta por *Los topos* (2008) de Félix Bruzzone, *Una misma noche* (2012) de Leopoldo Brizuela y *Una muchacha muy bella* (2013) de Julián López.

En cuanto a la composición del corpus, el recorte que propongo no logra escapar a la arbitrariedad de mis elecciones, lo que supone asumir que las novelas seleccionadas no responden a la totalidad de las novelas existentes sobre el período. Pero además, creo que al ponerlas en diálogo y organizarlas en serie se evidencian las tensiones de estas narrativas. Tensiones que no pueden pensarse por fuera del contexto histórico en el que emergen y al que hacen referencia –lo que supone historizar cada serie–, y tampoco pueden analizarse independientemente de la voz narradora que asume la progresión de cada relato, en tanto esas voces habilitan poéticas particulares que están dadas por esos lugares de enunciación, lo que vuelve a hacer evidente la necesidad de entender estos textos desde una perspectiva histórica a la vez que atender a las poéticas de composición de las mismas.

Respecto a la necesidad de historizar, retomo los postulados de Rossana Nofal en su artículo “Configuraciones metafóricas en la narrativa argentina sobre memorias de dictadura” (2015), en que propone una clasificación del género testimonial atendiendo a cuatro figuras de acuerdo al momento histórico y político en el que esos textos emergen². En primer lugar, Nofal destaca la figura de los desaparecidos, que se refleja en los textos de los años 80, en donde los desaparecidos son las víctimas inocentes del terrorismo de Estado. En segundo lugar, aparece la figura de los militantes que en sus relatos de mediados de los años 90 atacan fuertemente la militarización excesiva de la política en los años 70. La figura de los soldados aparece en los textos de comienzos de la década del 2000, en donde los autores buscan reponer e

² Si bien no aparecen mencionadas en el cuerpo del artículo, para la escritura de este trabajo fueron leídas y consideradas también las periodizaciones propuestas por Beatriz Sarlo (2005) y Miguel Dalmaroni (2004), que no solo están ampliamente estudiadas, sino también legitimadas. Este trabajo no cuestiona esas periodizaciones sino que parte del último recorte que establece Dalmaroni en 2004 y que llega hasta 2002.

historizar las luchas de los años 70 no desde el presente de la enunciación, sino a partir de entender cómo logró ser válida la opción por las armas en el momento de los acontecimientos. Y por último propone pensar la figura del “cuentero” que aparece en lo que denomina “las nuevas modulaciones del género”.

Esta última figura, la del “cuentero”, resulta productiva para leer el corpus de novelas seleccionado en tanto permite cruzar a la historia mayor de aquellos años 70, las anécdotas particulares de cada narrador/a. Nofal reemplaza la figura del “emprendedor de memorias” que proponía Jelin en *Los trabajos de la memoria* (2002), por la del “cuentero” que es el encargado de contar las historias y transmitir las entre distintas generaciones. Esta es la razón, –dice– por la cual estas leyendas de guerrilleros tienen aún la capacidad de emocionarnos. Son parte de esa historia que no consiste tanto en el registro documental de acontecimientos sino que está centrada en los personajes que los protagonizaron. Esa nueva centralidad en el personaje me habilita a atender a las voces narradoras en la ficción y a clasificarlas en distintas series literarias a la vez que me permite conectar estas modulaciones de la ficción con las voces que en la esfera pública protagonizan lo que Jelin llama “las luchas por la memoria” (2002: 14). Militantes, testigos e hijos/as de desaparecidos/as son actores/as concretos/as que se disputan espacios y versiones sobre el pasado en la arena social, pero también son “cuenteros” que se disputan versiones de ese pasado en el campo de la ficción.

Todas las novelas del corpus están narradas desde una primera persona que asume el lugar de afectado/a directo/a de los acontecimientos que narra, o se posiciona de manera muy cercana a quienes fueron afectados/as. Distinguir entre las voces de los/as militantes, los hijos e hijas y los testigos me permite analizar la conexión que existe entre las figuras a partir de las cuales se ha ido construyendo el relato del pasado dictatorial argentino (figuras que en su mayoría afirman el lazo que une a quien reclama con los desaparecidos –sean madres, abuelas, familiares, hijos/as o conocidos/as–) y las voces a partir de las cuales la ficción ha reinterpretado esos discursos. De acuerdo con Jelin (“¿Víctimas, familiares y ciudadanos/as?...”), la experiencia argentina puede ser tomada como un caso extremo del poder de la posición de afectado/a directo/a y de las narrativas personales del sufrimiento en relación con las disputas acerca del pasado dictatorial de la década de los 70. Esto porque desde la restitución de la democracia la legitimidad de lo acontecido estuvo dada por la voz de los familiares –principalmente nucleados en los organismos de DD.HH.– a la que se fue sumando la voz de los sobrevivientes de centros

clandestinos de detención y exterminio y luego la de los activistas y militantes de los años 70.

Si bien en las novelas del corpus existe una correlación entre la organización de las series y las voces que la componen, esta organización no responde a la relación que existe entre las autobiografías de los/as escritores/as y las tramas de sus novelas sino a la posición que asumen los/as narradores/as de cada novela en la ficción. Puesto que, aunque en muchos casos podrían establecerse paralelismos directos entre unas y otras, estos paralelismos no son suficientes para analizar todas las novelas del corpus. Además, creo que poder ver que la ficción está reproduciendo la lógica que impera en la esfera pública para el uso de la palabra y la apropiación de ciertos sentidos del pasado dictatorial en Argentina nos permite pensar que esos sentidos del pasado aún están estrechamente vinculados a la legitimidad que da ser afectado/a directo/a y que estas disputas que se dan en el terreno social no escapan al mundo del arte y la cultura. Lo que nos lleva a reflexionar sobre los límites de la representación de ese pasado y la autonomía de la literatura. Algo que entra en consonancia con los últimos trabajos de Josefina Ludmer en torno a lo que denominó “literaturas postautónomas” (2009), pero también con la noción de “poéticas de la memoria”.

Esta última noción hace referencia a una poética particular en torno a cómo narrar las luchas revolucionarias de los años 60 y 70, el terrorismo de Estado y el proceso de construcción democrática. Se trata de una poética que se construye en la fusión entre el lugar de enunciación de cada narrador en la ficción y las marcas del tiempo presente de esas enunciaciones, puesto que esas poéticas no solo están estrechamente vinculadas al sujeto que asume la voz narradora y enuncia, sino que además dan forma a un modo de composición que varía de acuerdo al lugar desde el que se está narrando. Pensar en “poéticas de la memoria” permite establecer diferencias entre: las novelas de aprendizaje que vincularé con las voces militantes; una poética del testigo fuertemente marcada por una estética realista que no se permite transgredir los límites de la verosimilitud; y una poética de los hijos.

Una de las hipótesis de este trabajo es que todavía la primera persona legitima lo que puede decirse sobre aquellos años tanto en la esfera pública y política, como en la discursiva y ficcional. Escribir en primera persona es una estrategia de legitimidad que les permite a los/as autores/as hablar sobre la violencia política y el terrorismo de Estado y jugar con las fronteras entre lo autobiográfico y la ficción. La elección del tono autobiográfico nos está diciendo que es posible construir un relato desde la experiencia, pero también

desde la imaginación. Todos/as los/as narradores/as parten del presente de sus enunciaciones y desde allí recuperan esa época, lo que me permite pensar que –al igual que en la esfera pública– en el campo de la ficción estos actores sociales –protagonistas, testigos e hijos/as– están construyendo hipótesis interpretativas que les permitan darse a sí mismos/as respuestas sobre lo sucedido, a la vez que puedan transmitírselas a otros/as. En las novelas los/as narradoras/ formulan interpretaciones que no son fijas sino que van cambiando en la misma trama narrativa, dando lugar a la aparición de metáforas muy potentes que tienen como elemento común el origen fragmentario de los procesos de transmisión de las experiencias personales y que se asocian directamente a la idea de “poéticas de la memoria”. Es sobre la indagación de esas poéticas que propongo a continuación analizar cada serie literaria.

LAS VOCES DE LOS Y LAS MILITANTES

Esta serie está compuesta por las novelas *Detrás del vidrio* (2000) de Sergio Schmucler y *La Anunciación* (2007) de Mariana Negroni. En ambas, los narradores reconstruyen desde la experiencia del exilio un ambiente revolucionario marcado por la juventud, la militancia y las armas, que es abatido por el golpe de Estado de 1976. Las novelas proponen mostrar la complejidad de las tramas sociales de los años 70 problematizando desde el presente de sus enunciaciones la experiencia de la militancia armada, el destino de los militantes que sobrevivieron al terrorismo de Estado y la construcción heroica de quienes desaparecieron o murieron en combate. Desde una clave realista, *Detrás del vidrio* construye un narrador –Abel– marcado por la efervescencia de la juventud y el entusiasmo por la revolución de la década de 1970, cuyo animismo se derrumba con la desaparición de los compañeros y su exilio en México. Por su parte, *La Anunciación* presenta una ficción oscura en donde el relato de los años de militancia de una joven poeta y montonera se fusiona con la experiencia del exilio en Roma, la desaparición de Humboldt –su compañero– y una búsqueda estética que permita escribir ese relato.

En la introducción a *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*, Pilar Calveiro revisa ciertos aspectos del contexto en el que se gestaron y, posteriormente, fueron derrotadas las organizaciones armadas en Argentina, así como también aspectos que tienen que ver con la reconstrucción de aquel relato. Sostiene que los/as jóvenes que formaron

parte de la guerrilla setentista pertenecían a un mundo organizado en torno a una reivindicación de “lo estatal, lo público y lo político como posibles principios de universalidad” (10) en donde se admitió la revolución como forma de hacer política. En la actualidad –sigue– el mundo se organiza de acuerdo a “la valorización de la sociedad civil y lo privado, por oposición al Estado y al sistema político, casi siempre satanizados” (11).

Es en este desfasaje entre las configuraciones del sistema social, cultural y político de un momento y otro, que se inscriben las novelas de esta serie. Las tramas y los personajes de las novelas forman parte de una configuración del mundo que se sostenía en la convicción de que era necesario recuperar el Estado y luchar contra las injusticias de la explotación capitalista. Pero se escriben entre fines de la década de 1900 y comienzos de la del 2000, cuando ya se ha atravesado la implementación de las políticas neoliberales de los 90, las crisis sociales y el descreimiento en el comunismo cubano como superación del capitalismo salvaje.

El narrador y la narradora en las novelas de Schmucler y Negróni necesitan aprender nuevamente a vivir en un mundo que ha cambiado drásticamente en treinta años. Ambos realizarán entonces itinerarios de aprendizajes diferentes en donde recuperan los ideales de revolución y justicia de las décadas de 1960 y 1970, y los oponen a los acontecimientos de las décadas posteriores, en un afán por recomponer sus subjetividades afectadas por la violencia de Estado y la experiencia del exilio. Será en ese contraste entre lo que se esperaba de las revoluciones y lo que sucedió, que se hace evidente no solo el cambio de época que marca Calveiro, sino, principalmente las disputas por establecer o romper con los sentidos que asumen las memorias de aquellos años en la voz de sus protagonistas.

José Luis de Diego en “La novela de aprendizaje en Argentina. Primera parte” (1998) señala que entre las posibilidades del género hay una vertiente que tiene contactos con la narración biográfica, en donde la vida social y política del contexto particular que cada novela reconstruye se representa a través de los avatares y transformaciones de la vida del héroe a lo largo de la trama. *Detrás del vidrio* tiene la estructura de una novela de aprendizaje en tanto presenta algunos de los rasgos característicos de este tipo de género.

En un rasgo característico de la novela de aprendizaje de corte realista, la biografía de Abel se escribe entre la historia nacional de los años 60 y 70 y la historia privada de su familia. Otra de las características de este género es la presencia de un maestro que guía o educa al protagonista ya sea a partir de los libros o de transmitirle el valor de una experiencia. En la vida de Abel

hay dos figuras antagónicas que cumplen ese papel: por un lado, su hermano Pablo, por otro, su padre. A los ojos de Abel, su hermano es valiente, inteligente y comprometido. Su padre, en cambio, es una figura más compleja a quien se lo define como un intelectual colmado de dudas y se lo identifica con la ausencia y el anhelo. Abel se ubica en un entremedio conflictivo.

Durante los primeros años de 1970 elije seguir a Pablo, lo que le permite sentirse mayor, conocer mujeres, fumar cigarrillos y ser compañeros de militancia. Sin embargo, luego del golpe de 1976, seguir a su hermano implica asumir los extremos de la consigna “Patria o Muerte”. Esto último entra en consonancia con la postura de su padre frente a Montoneros, quien a comienzos de los años 70 adhiere a la organización, pero que cuando se agudiza la militarización en su interior decide alejarse del movimiento con fuertes críticas hacia su cúpula. En ese momento, Abel se sentirá más cercano a su padre, mientras que Pablo se involucrará cada vez más en las acciones armadas y estará más convencido de que la línea que baja la conducción es la correcta. Su aprendizaje –contrario a las características del género “novela de aprendizaje”– no resulta ejemplar ni contraejemplar, sino por el contrario resulta doloroso a la vez que irreversible.

En *La Anunciación*, la trama de la novela da cuenta de una instancia de formación que se inscribe dentro de una tradición opuesta a la novela de aprendizaje de corte realista y que responde a la tradición de la novela gótica. En estas novelas las protagonistas son en su mayoría mujeres que atraviesan estados de ánimo cercanos a la depresión, la melancolía o la histeria que se encuentran fagocitados por una geografía enrarecida –por lo general castillos medievales– y por una imaginación enfermiza que las lleva a complicar cada vez más ese estado interior de misterio y terror. Este género se ubica en las antípodas de las novelas de aprendizaje, puesto que las protagonistas de las novelas necesitan resolver una situación que las llevaría a superar la instancia en la que se encuentran y se ven imposibilitadas a hacerlo por su subjetividad afectada. José Luis de Diego –en “La novela de aprendizaje en Argentina. 2ª Parte” (2000)– dice que lo característico de las heroínas góticas es “la imposibilidad de decidir ante un monstruo que les produce a la vez el horror que mueve al rechazo y la atracción sexual” (2). De Diego plantea entonces que existirían dos líneas definidas de correlaciones: por un lado lo lineal y teleológico, como vimos en el caso de *Detrás del vidrio* de Sergio Schmucler y por otro lado, lo circular e irresoluble, en cuya tradición propongo inscribir la novela de María Negroni.

La Anunciación presenta todos los elementos característicos de la novela gótica adaptados a la contemporaneidad de su época de producción: una mujer –de quien no sabemos ni su nombre ni su edad– atormentada ante el fracaso de la lucha revolucionaria de la que participó, no puede superar la muerte de su amante en nombre de esa revolución ni tampoco puede resolver el misterio de la desaparición de ese cuerpo. Frente a la imposibilidad de superar aquellos acontecimientos y seguir adelante con su vida en el exilio, la narradora entabla diálogos con personajes imaginarios con quienes hablará sobre aquel pasado y sobre las dificultades que encuentra para su superación. Ese estado de angustia e irresolución se agudiza por la condición de exilio de la protagonista y la certidumbre de que el proyecto revolucionario por el que luchaba ha fracasado.

En el presente de la enunciación, la narradora –como heroína de novela gótica– no puede escapar del placer monstruoso que le produce imaginarse manteniendo relaciones sexuales con Humboldt, ese fantasma del pasado. Humboldt simboliza una representación moral del amor que entra en contradicción con el erotismo de la narradora, quien a partir de su memoria y con la ayuda su imaginación profana no solo al militante emblema de la disciplina y la ortodoxia durante los años 70, sino también a la representación inocente y asexual de los desaparecidos en Argentina. Masturbarse trayendo a la memoria la figura de un desaparecido es romper con los códigos éticos y estéticos desde los que esas figuras han sido representadas, a la vez que supone para la narradora manifestar en su escritura las imágenes más siniestras de su subjetividad.

En *Detrás del vidrio*, Abel logra componer un relato más o menos hilvanado de aquel pasado; mientras que en *La Anunciación*, la narradora no consigue articular los sentidos de aquella historia que intenta elaborar. Las razones que permiten comprender estos resultados disímiles frente a un desencadenante –a simple vista– similar, se explican teniendo en cuenta dos aspectos. Por un lado es importante reconocer los procesos de conformación de las subjetividades frente a experiencias traumáticas, en donde cobran relevancia las características particulares de los individuos y su relación con el ámbito público. Y por otro lado es necesario tener en cuenta los procesos de elaboración formal de esas experiencias en donde ocupan un lugar central los géneros discursivos y las condiciones a través de las cuáles se producen esos relatos. Tanto Abel como la narradora se presentan como protagonistas de un tiempo pasado compartido al que buscan interpretar desde un lugar común como el exilio. Sin embargo uno y otra lo hacen desde una subjetividad

única y a partir de condicionamientos particulares. Esto deja entrever que son múltiples las posibilidades de composición de un relato y que la especificidad de las poéticas de la memoria reside en las infinitas posibilidades que los hombres y las mujeres encuentran para narrar el pasado desde una posición, una temporalidad y unas motivaciones singulares.

LAS VOCES DE LOS TESTIGOS

El eje central de esta serie es la figura de aquellos que asumen el lugar de testigo de los hechos y desde allí narran –en primera persona– acontecimientos en donde son otros los protagonistas. Analizo aquí dos novelas: *Un hilo rojo* (2000) de Sara Rosenberg y *Con estos ojos míos* (2012) de Francisco Mondino. Ambos libros comparten el hecho de que sus narradores son hombres y no fueron militantes en los años 70, sino que son testigos de aquellos acontecimientos y deciden escribir sobre mujeres que fueron protagonistas de esos años. En el caso de la novela de Rosenberg, el narrador –Miguel Larraín– quiere escribir el guión de una película sobre los años 70 que tiene como protagonista a Julia Berenstein, militante del ERP que se encuentra desaparecida y de quien Larraín fue amigo desde la infancia. En la novela de Mondino, Manuel –el narrador– cuenta su historia de amor con Ana, una antigua militante del ERP que estuvo presa los ocho años que duró la dictadura y cuyo primer marido se encuentra desaparecido.

Ninguno de los narradores ha sido protagonista de experiencias extremas y, sin embargo, los dos han vivido la época y tienen cosas para decir al respecto o sobre acontecimientos o sobre personas que fueron protagonistas de los mismos. Sus voces representan las de la sociedad civil que fue sospechada en algunos casos de favorecer con su silencio al aparato represivo del Estado. Y si bien ni Miguel Larraín ni Manuel forman parte de ese sector, ninguno de ellos hablará sobre lo que hicieron durante aquellos años 70, aunque ambos consideran que fueron “simpatizantes” de las organizaciones armadas y en algunas ocasiones emitirán duros juicios en contra de aquellos civiles que fueron cómplices de los crímenes de Estado.

Sobre la posición del testigo, en *Los trabajos de la memoria*, Jelin señala que el término puede pensarse de acuerdo a dos sentidos. En primer lugar es testigo quien vivió algo y luego puede narrarlo; se trata de un testigo participe que narra en primera persona aquello que vivió. Pero, además, “la noción de testigo también alude a un observador, a quien presencié un acontecimiento

desde el lugar del tercero, a quien vio algo aunque no tuvo participación directa o personal en el mismo” (110). Los testigos de estas novelas se encuentran en una situación intermedia en relación con esas definiciones y en relación con lo que quieren contar. No fueron protagonistas directos de lo que narran, pero los dos se sienten involucrados personalmente con los acontecimientos en tanto dejaron marcas en sus subjetividades y mantuvieron o mantienen con las protagonistas de sus narraciones vínculos de afecto e intimidad.

En *Un hilo rojo*, Miguel Larraín sigue la huella de Julia para recuperar lo que ella fue, pero también para saber quién es él y cómo seguir después de aquellos acontecimientos. En *Con estos ojos míos*, el testimonio de Manuel es sobre cómo fue su experiencia de convivir, armar una pareja y acompañar a una ex militante y presa política que necesita aceptar aquella historia dolorosa de la que fue protagonista y responder algunas preguntas en torno a la desaparición de su primer marido. Ambos escriben sobre cosas que les sucedieron a otras a partir de la primera persona y de acuerdo a lo que esos acontecimientos significaron para ellos. Y aunque esta particularidad nos coloca en una zona de la literatura que se desplaza de la categoría de afectados directos hacia las voces de los ciudadanos, el posicionamiento de los narradores no logra alejarse por completo de la posición del familismo.

Es aquí donde cobra mayor visibilidad la idea de que el uso de la primera persona todavía legitima lo que puede decirse sobre los años 70 en Argentina y en donde el realismo, como estética, no aparece transgredido ni cuestionado, sino que se acepta y se respeta. Lo que permite pensar que si bien estas novelas se escriben desde el lugar de la primera persona, los narradores desplazan la mirada del sí mismo y la sitúan en las mujeres protagonistas, dando lugar a una “poética del testigo”. Será a través de la observación y la investigación que estos narradores recomponen la vida de las protagonistas. Esto por momentos emparenta a las novelas con la novela francesa del siglo XIX que se caracterizó por la creación de tramas narrativas en donde los detalles y la observación rigurosa de la realidad tenían un lugar predominante. La idea de una “poética del testigo” enfatiza el hecho de que sea el realismo –como forma respetuosa de narrar la vida de esas mujeres– el género desde el que estos narradores componen sus relatos. Lo que se conecta con esa idea de Dalmaroni acerca de “la moral del realismo, cuya tradición arrastra un lazo tendencialmente seguro y cerrado entre sujeto y experiencia, narración y sentido” (Dalmaroni 160).

Ese lazo tendencialmente seguro entre experiencia y narración encuentra justificativo si se tiene en cuenta que tanto Larraín como Manuel están

escribiendo desde un punto de vista individual, las trayectorias de militancia de terceras. La idea de “una poética del testigo” se hace evidente en esa fuerte vinculación que existe entre lo que narran, los modos en lo que lo hacen y el realismo como estética de composición de los relatos en donde los testigos miran, investigan y escriben sobre la vida de las mujeres. Esto nos lleva a pensar en los modos de recomposición de ese pasado y a preguntarnos cuál es el lugar que ocupa el testigo dentro de los trabajos de memoria de los años 70, principalmente cuando en la actualidad son las voces de los/as hijos/as de desaparecidos/as las que ocupan un lugar privilegiado en la reconstrucción de aquella época.

LAS VOCES DE LOS HIJOS Y LAS HIJAS³

Trabajaré aquí con dos series de novelas que reconstruyen las voces de los hijos e hijas de desaparecidos en Argentina. Por un lado analizo las novelas *La casa de los conejos* (2008) de Laura Alcoba, *Soy un bravo piloto de la Nueva China* (2011) de Ernesto Semán, *Pequeños combatientes* (2013) de Raquel Robles y *Diario de una princesa montonera. 110% Verdad* (2012) de Mariana Eva Pérez, que reponen las voces de los/as hijos/as desde un lugar de empatía en relación con la lucha de sus padres y madres. Por otro lado, trabajo con *Los Topos* (2008) de Félix Bruzzone, *Una misma noche* (2012) de Leopoldo Brizuela y *Una muchacha muy bella* (2014) de Julián López que presentan voces incómodas en relación con sus filiaciones.

Teniendo en cuenta las temporalidades de las luchas políticas por la memoria, las voces de hijos e hijas de desaparecidos/as en Argentina irrumpen con fuerza en la esfera pública a mediados de la década de 1990, alcanzando una legitimidad incuestionable dentro del familismo de los organismos de Madres y Abuela de Plaza de Mayo. En simultáneo con esa irrupción en el campo de los DD.HH., se dio la aparición de diversas manifestaciones artísticas realizadas no solamente por militantes de la organización. Ambas apariciones dieron cuenta de una renovación generacional en los reclamos por la verdad y la justicia. Esto se evidenció en lo novedoso y transgresor de sus estrategias de acción en el terreno de las luchas y disputas por la memoria, a

³ Trabajo exclusivamente sobre narrativas de hijos/as de desaparecidos/as en: Daona, “Había una vez una casa de los conejos...” y Daona, “Princesas, combatientes y pilotos...”.

la vez que en la emergencia de nuevas narraciones en dónde siempre el punto de partida era (es) la reconstrucción de sus historias familiares y personales a la luz de los saldos provocados por el terrorismo de Estado.

En la actualidad resulta predominante y desigual el número de novelas que reconstruyen la voz de los hijos/as de desaparecidos/as en relación con la de las otras series de este trabajo. Sin embargo existen diferencias en las maneras en que cada novela aborda el período de violencia política y terrorismo de Estado y los modos en que esos sucesos repercuten en la vida de los/as narradores/as. Es por ello que dentro de esta categoría distingo dos series que contemplan las distintas maneras en las que los textos se relacionan con la temática, con el accionar de los organismos de DD.HH. y con las estéticas que cada autor/a utiliza para reconstruir estos trabajos de memoria. Lo que me interesa en ambas series es indagar cómo en la ficción estos personajes viven después de la desaparición de sus padres, qué vínculos establecen con esas ausencias-presencias, cómo se apropian de la herencia que les fue dada y cuáles son las marcas generacionales que les permiten hacerlo.

En la primera serie de novelas, los motivos que impulsan a Laura –la narradora de *La Casa de los conejos* (Alcoba 2008)– a escribir responden a los motivos clásicos del testimonio. La narradora toma la palabra para romper el silencio y contar su experiencia infantil en una casa operativa de Montoneros impulsada por una visita que realiza a la Argentina en 2003 con su hija, cuando vuelve por primera vez a esa casa que habitó en su infancia. Emprende, entonces, un trabajo de rememoración que le permite construir una interpretación del pasado que puede transmitirse a las generaciones venideras. Dos son los momentos que se identifican en el texto: el presente de la enunciación y el presente del enunciado, que se distinguen por la mención de las fechas y el cambio de registro con el que se escribe, al mismo tiempo que se confunden en el proceso de elaboración del pasado.

Tanto en el prólogo como en el epílogo escuchamos la voz de Laura, adulta, exponiendo los motivos que impulsaron su escritura, interpretando los sucesos del pasado y condenando la delación que provocó la caída de la casa de los conejos y la muerte de quienes estaban allí. El cuerpo del texto, en cambio, se escribe con la voz infantil de Laura que observa y vive en esa casa operativa sin hacer demasiadas preguntas puesto que está advertida del peligro que supone hablar. La presencia de esas dos voces –la de la niña y la de la adulta– hace que en la novela, las preguntas del pasado se completen en el presente de la enunciación y se conjuguen con el deseo futuro de intervenir en la transmisión generacional. Pasado, presente y futuro se conjugan en esa

temporalidad compleja que –señala Jelin (2002)– es la que moldea y prefigura los trabajos de la memoria.

En *Soy un bravo piloto de la Nueva China* (Semán 2011), Rubén busca romper con la imagen que su madre ha construido y transmitido de su padre. La figura del camarada Abdela está mediada por la palabra de una madre que está a punto de morir. Rubén necesita separarse de esa mediación y encontrar una imagen propia que le permita, al mismo tiempo que evitar la pérdida del relato ante la inminencia de la muerte materna, construir un relato de familia que pueda transmitirse a las nuevas generaciones. Se trata de una doble búsqueda que supone alejarse de lo estatuido en la voz de su madre y acercarse a una zona de su memoria que había quedado guardada en un escáner imaginario y que reaparece en la escena de la plaza. La voz de Abdela en la novela es una construcción que hace Rubén con los retazos de una memoria que en parte ha heredado, en parte conoce y en parte imagina.

En la novela de Semán la temporalidad es compleja, puesto que si bien esta se escribe en un presente en el que Rubén ha quedado huérfano y está por ser padre, será ante estas nuevas circunstancias que él revisita su pasado a través de lo que conoce y de los relatos que le transmitió su madre y además construye La Isla como una especie de “Cámara Gesell” en donde conviven su padre y su represor y en donde Rubén –adulto– los observa. A diferencia de la novela de Alcoba, aquí no existe una distinción que marque el presente y el pasado de la enunciación. Por el contrario, el pasado se cuele constantemente en el relato del tiempo presente. Lo que sí comparte esta novela con la de Alcoba es el hecho de entender la transmisión hacia las nuevas generaciones como una posibilidad que habilita y merece la reconstrucción de estos relatos del pasado.

En *Diario de una princesa montonera* (Pérez 2012), el presente es el tiempo de la narración. Las historias del pasado que M. relata son vistas desde ese presente en el que ella se siente legitimada para hablar de una manera irreverente sobre “el temita” por su condición de “hiji” y por su militancia en el terreno de DD.HH. En este aspecto, no es menor que M. se llame a sí misma Princesa Montonera en un afán por marcar su linaje y reconstruya el itinerario que la llevó a alcanzar ese título nobiliario. La legitimidad que M. se arroga no está dada solamente por su condición de afectada directa, sino también por su condición de “emprendedora de la memoria” que la lleva a vivir, como ella misma dice “una vida 100% atravesada por el terrorismo de estado” (39).

En cuanto a la relación que ella establece con esas figuraciones del pasado, M., al igual que Rubén, necesita romper con lo estatuido de las formas. No le alcanzan las anécdotas de su abuela paterna, ni el discurso oficial de Abuelas de Plaza de Mayo. M. necesita salir de los marcos institucionales del familismo para encontrarse con un relato de sus padres que sea menos solemne y más mundano, por eso prefiere las fotos de su papá rockstar y las cartas de su mamá a un ex novio, porque es en esos lugares en donde sus padres dejan de ser los de las fotografías del cartel de los organismos y se convierten en personas con una vida más allá del terrorismo de Estado. Tanto Rubén como M. buscan nuevas palabras para apropiarse de un relato que no solo es heredado, sino también público. Necesitan generar espacios de intimidad en donde sus padres no sean solo héroes o víctimas, sino padres y madres en una cotidianeidad que se ha perdido en el caso de Rubén o desconocen, tal como es el caso de M.

Si Rubén y M. son adultos cuando escriben y Laura necesita recuperar desde su adultez la voz de niña para relatar aquellos años de infancia en una casa operativa de Montoneros, en *Pequeños combatientes* (Robles 2013), el tiempo del enunciado son esos años que van entre el secuestro de los padres y la Guerra de Malvinas. La narración termina después de la Guerra, con la publicación de las listas de algunos nombres de muertos por la dictadura militar. En esa narración, el pasado es el tiempo de los padres y el de la vida en familia y el futuro se avizora recién hacia el final de la novela, cuando la narradora comprende que “tal vez esa vida que estábamos viviendo no fuera un mientras tanto sino un para siempre” (146).

En la novela, la narradora asume como propio el discurso de la militancia de sus padres y desde allí emprende un duelo que se parece más a una resistencia clandestina. La niña se empeña en no perder la doctrina militante que la une no solo a sus padres, sino también a todos esos compañeros que no se sabe dónde están y a una revolución que “iba a hacernos muy felices a todos, porque si no, la verdad es que las cosas que pasaban eran como para acostarse en las vías del tren” (123). Será esa misma convicción en la revolución la que al final del libro le permitirá tender puentes con esas figuras desaparecidas en el fragor de una lucha. “De todos modos, qué otra cosa podíamos hacer” (152), dirá la narradora en un afán por comprender sin reprochar las elecciones de sus padres y ese destino final.

El diálogo intergeneracional es uno de los pilares sobre los que se organizan estas narraciones. En las novelas las/os narradoras/as establecen vínculos con las generaciones que los preceden –principalmente con la de sus abuelas– y

buscan construir puentes que las/os acerquen a las generaciones que vendrán. En el caso de la novela de Alcoba, la presencia de Chicha Mariani es fundamental para que Laura logre conectarse con esa historia pasada, asimismo es el deseo de darle a conocer a sus hijos todo aquello, lo que impulsa y motiva su escritura. Rubén también se posiciona entre sus padres y su hijo por venir y su relato se convierte en un eslabón fundamental para que la historia de los orígenes no se pierda tras la muerte de su madre. En cuanto a M., si bien en su narración ella no proyecta hacia el futuro, sí establece fuertes vínculos con la generación de las abuelas y se llama a sí misma “la niña-vieja criada por los abuelos” (Pérez 165). Por su parte, la narradora de la novela de Robles también se posiciona como tercera generación y desde allí anhela un futuro en el que la revolución los haga muy felices.

En todos los casos, lo familiar aparece en los legados que las/os narradoras/as asumen como propios, sea para contradecirlos o legitimarlos, evitando omitir su peso o su incidencia en la configuración de estas narrativas. Es aquí donde cobra relevancia la anécdota de la sirenita rubia cordobesa de Laura y el libro sobre la casa de los conejos que su papá le da al salir de la cárcel (Alcoba 2008); la carta del camarada Abdela y la imagen de la plaza (Semán 2011); las consignas de la revolución y el libro que la madre de la narradora le leía todas las noches y que la compañera de sus padres recupera para ellos (Robles 2013); las fotos de Jose “rockstar” y las cartas de Paty al ex novio (Pérez 2012).

Las cuatro novelas vuelven a la infancia para hablar de la historia de sus padres e incluirse ellos en esas genealogías familiares que se fracturaron siendo niños y niñas, puesto que estos hijos no solo buscan dar a conocer lo sucedido, sino también saber quiénes fueron sus padres. Rubén, M. y la narradora buscan explicaciones, preguntan, se arman relatos en donde esa catástrofe se gestiona porque resulta necesario. Los tres indagan en ese espacio de la experiencia, el que es propio y el que fue transmitido y desde allí pueden esbozar un horizonte de expectativas en donde la desaparición de sus padres –aunque dolorosa– produce sentido para sus vidas.

En el caso de la novela de Alcoba, si bien ella no pierde a sus padres, el hecho de saber que todas las personas con las que vivió desaparecieron por culpa de la delación de un compañero, la impulsa a romper el silencio y a escribir su versión de la historia. Las/os cuatro narradoras/es manifiestan la necesidad de inscribir esas pérdidas dentro de un relato que sea narrable hacia otros y pueda transmitirse. Pero también manifiestan la necesidad de

no fijar esos sentidos en una zona de clausura, por eso hacia el final de las novelas todos tienen nuevas hipótesis en torno a lo sucedido.

Por su parte, las novelas que conforman la serie de las filiaciones incómodas presentan relatos diferentes a los de las demás novelas en relación con el terrorismo de Estado y sus formas de reconstrucción. Esas diferencias se evidencian en las temáticas que componen, puesto que, tanto *Los Topos* como *Una misma noche* y *Una muchacha muy bella*, construyen anécdotas y narradores que no se asimilan entre sí, pero tampoco lo hacen con otras novelas de la serie. En los tres casos, estos hijos esquivan o cuestionan el accionar de sus padres a la vez que construyen una posición que pretende estar desligada de ese pasado familiar. Sin embargo, ninguno logra desligarse por completo de esa genealogía, en tanto las marcas del pasado vuelven en el presente asumiendo distintas formas.

En el caso de la novela de Bruzzone, la diferencia está dada por las transformaciones que va sufriendo el narrador a lo largo de la novela, quien pasa de ser un hijo de desaparecidos criado por su abuela a convertirse en una travesti que termina siendo secuestrada por su pareja, de quien sospecha que fue un torturador durante la dictadura. Entre un estado y otro, el narrador irá atravesando diferentes pérdidas que lo llevarán a encontrarse solo, indocumentado y sin ningún tipo de anclaje en la realidad más allá de la fantasía de encontrar a Maira, una travesti desaparecida de quien el narrador está enamorado y de quien supone que puede ser su hermano nacido en cautiverio.

En el caso de la novela de Brizuela, Leonardo Bazán, a partir de un hecho de inseguridad sucedido en 2010 en la casa vecina, comienza a recordar que una noche en 1976 una patota irrumpió en su casa para ingresar a la casa de sus vecinas y que sus padres les facilitaron a esos hombres la entrada a la vez que les brindaron algunos nombres e información que estos requerían. En la novela, Leonardo narrará ese suceso en varias oportunidades, siempre con variantes. Le obsesiona saber hasta qué punto algo puede ser monstruoso si no hay testigos, a la vez que busca respuestas que le permitan comprender por qué sus padres actuaron de esa manera y por qué él lo mantuvo en silencio durante todos esos años.

En cuanto a la novela de López, *Una muchacha muy bella*, el narrador es un hijo que reniega de su condición pública: “no puedo haber sobrevivido a esa muchacha bella y saber todo lo que no sé. No puedo ser el hijo de esa mujer menor que yo ante el abismo. No lo aguanto” (152). La filiación con su madre es algo que pertenece a su completa intimidad, algo casi secreto que encuentra sentido –sorprendentemente para él– en un hábito tan cotidiano

como tomar té. Su madre forma parte de una cotidianeidad de salchichas con puré en donde la militancia queda limitada a los momentos en que ella se encuentra ausente. El día a día de su infancia no es el de las doctrinas, ni el de las armas, sino el de las postales de Holanda y el humo del tabaco. Por eso, la ausencia no puede explicarse o justificarse en la convicción de unas ideas que el narrador desconoce: “no hay ningún hombre nuevo volviendo de entre los muertos” (150) dice y en esa frase rompe por completo con la generación de su madre.

En los tres casos, estos hijos esquivan o cuestionan el accionar de sus padres, a la vez que construyen una posición que pretende estar desligada de ese pasado familiar. Sin embargo, ninguno logra desligarse por completo de esa genealogía, en tanto las marcas del pasado vuelven en el presente asumiendo distintas formas. En el caso de la novela de Bruzzone, el narrador no indaga en las huellas que dejó en su vida la violencia política, sin embargo las mismas aparecen en el presente de la narración de manera casi involuntaria. De hecho, la novela termina con el narrador secuestrado en las montañas de Bariloche sin nadie que sepa de su paradero, tal como desapareció su madre, su padre y todos los demás desaparecidos por el terrorismo de Estado.

En la novela de Brizuela, Leonardo Bazán comienza a escribir sobre la irrupción de la patota en su casa en 1976 y el asalto a la casa de sus vecinos en 2010 para descubrir cuáles son las similitudes que él intuye que existen entre un acontecimiento y otro. A medida que va indagando en aquella noche de 1976, lo que comienza a recordar es que lo atroz de ese suceso fue la participación activa de su padre junto a los hombres de la patota para ingresar a la casa de sus vecinas, a la vez que se verán involucrados él y su madre en el silencio cómplice con el que ella delató nombres y él calló el accionar de sus progenitores. Por su parte, en *Una muchacha muy bella*, el narrador en la primera parte de la novela relata en detalle esos momentos de intimidación con su madre, sin hacer demasiada mención sobre su militancia. Y en la segunda parte, escribe sobre su propia cotidianeidad y sobre cómo esa rutina sostenida por hábitos que creía propios y sin linaje, se le revelaron cargados de su historia pasada y familiar.

El pasado de aquellos años de violencia aparece en el presente de las enunciaciones de los narradores, lo que permite dar cuenta de que –como sostiene Jelin– los trabajos de la memoria son procesos subjetivos que están anclados en experiencias y en marcas simbólicas y materiales que se activan en el presente y que no pueden pensarse por fuera de esa temporalidad compleja que supone recordar desde un presente el tiempo pasado (Jelin, *Los*

trabajos de la memoria). Los relatos del pasado están sujetos a constantes reformulaciones de acuerdo al momento presente en que son recordados, tal como lo evidencia la novela de Brizuela, en donde Leonardo reconstruye aquella noche de 1976 en múltiples ocasiones y cada vez que la recuerda descubre algo en ese relato que antes no estaba.

En cuanto a cómo los narradores se conectan, en los tres casos de formas casi involuntarias, con sus historias familiares, Jaques Hassoun en *Los contrabandistas de la memoria* (1996), sostiene que el hecho de ser rebeldes o escépticos a lo que nos ha sido legado “no excluye que nuestra vida sea más o menos deudora de eso, de ese conjunto que se extiende desde los hábitos alimentarios a los ideales más elevados, los más sublimes, y que han constituido el patrimonio de quienes nos han precedido” (15/16). En estas novelas, los narradores –aunque lo intentan– no pueden desligarse por completo de sus genealogías familiares. Aun a pesar de travestirse para convertirse en otra, como el narrador de *Los Topos*; de adherir a valores contrarios a los del padre, como Leonardo en *Una misma noche* o de renegar de esa historia materna que lo excluye, como en el caso del narrador de *Una muchacha muy bella*.

Esto da cuenta de que en todos los casos tienen lugar los procesos de transmisión de las historias familiares, ya sea a través del silencio, la omisión o la narración; y que lo que varían son las formas de apropiación de esos relatos. Lo interesante es que tanto en la novela de Bruzzone como en la de López no se vislumbran procesos de transmisión de esas historias a futuro. De hecho, ambos narradores se colocan al final de esas genealogías y no pueden proyectarse hacia adelante, lo que evidencia las fracturas que en esos entramados familiares dejó el terrorismo de Estado. En cuanto a la novela de Brizuela, en cambio, Leonardo se asegura la transmisión de esa historia a través de la escritura de su novela.

A MODO DE CIERRE

Distinguir en la novela argentina contemporánea (2000-2014) entre las voces de los/as militantes, los/as testigos y los/as hijos/as de desaparecidos/as me permitió analizar la conexión que existe entre las figuras a partir de las cuales se ha ido construyendo el relato del pasado dictatorial argentino en la escena pública y las voces a partir de las cuales la ficción ha reinterpretado esos discursos. De hecho, a lo largo de este trabajo mostré cómo la novela argentina contemporánea recupera esas figuras para hacerlas hablar sobre el

terrorismo de Estado desde la primera persona, lo que nos lleva a repensar en la pregunta que abre este texto acerca de si existen dueños/as de los relatos sobre los años 70 en Argentina.

Asimismo, al analizar estas novelas en conjunto pude ver que existe una poética particular en torno a ese pasado –el de las luchas revolucionarias de los años 60 y 70, el del terrorismo de Estado y el del proceso de construcción democrática– que se construye a partir del lugar de enunciación que asume cada narrador/a y que establece diferentes perspectivas de composición de los trabajos de memoria. En todas las novelas se evidencian los mecanismos a partir de los cuales cada narrador/a fue componiendo ese relato, lo que hace que cobre relevancia el estudio de “las poéticas de la memoria”, en tanto, cada poética particular no solo está estrechamente vinculada al sujeto que asume la voz narradora y enuncia, sino que además da forma a un modo de composición que varía de acuerdo al lugar desde el que se está narrando.

En el caso de *Detrás del vidrio* (Schmucler 2000) y *La Anunciación* (Negroni 2007), me interesó analizar estos textos teniendo en cuenta el itinerario que cada protagonista realiza desde que elige la militancia hasta que se dispone a narrar esa experiencia, lo que me permitió entender de qué manera se conecta ese itinerario personal y subjetivo con los modos que cada uno/a encuentra para narrar y que encuentran correlación con la novela de aprendizaje y la novela gótica respectivamente. En el caso de *Un hilo rojo* (Rosenberg 2000) y *Con estos ojos míos* (Mondino 2012), lo que llamé “una poética del testigo” posibilitó analizar estas novelas atendiendo al lugar que ocupan estos narradores en la historia que reconstruyen. Tanto Miguel como Manuel se sitúan como testigos que conocen lo que narran por el vínculo íntimo que mantienen con las protagonistas de sus historias. Desde allí escriben, como quien mira, e intervienen en lo que ven a partir de sus presencias.

En el caso de las novelas de los/as hijos/as me interesó mirar las distintas posiciones que toman frente al relato de la militancia de sus padres y del terrorismo de Estado en relación con la cercanía o distancia que establecen con las elecciones de sus padres y con los organismos de DD.HH. Esto evidenció la potencialidad que tiene esa voz en términos de composición poética, en tanto las novelas de ambas series exacerbaban esa condición de hijos/as en un afán por legitimar las transgresiones que hacen al relato del terrorismo de Estado y la necesidad de recomponer –en sus narraciones– una intimidad familiar atravesada por la violencia política.

En todas las novelas, la subjetividad de cada narrador/a resultó crucial para comprender de qué manera esa experiencia de la violencia política repercutió en ellos/as. En este sentido, la predominancia de la voz de los/as afectados/as directos/as en la ficción no solo viene a ratificar el monopolio de estas voces en el espacio público sino que además permite evidenciar de qué manera esos acontecimientos incidieron en las subjetividades de los protagonistas y en sus composiciones familiares y cómo esa incidencia prevalece en el presente de cada uno/a de ellos/as, marcando sus cursos de vida y los modos que encuentran para transmitir o silenciar esta historia. Lo que nos permite pensar que tanto en las ficciones como en la esfera pública, los efectos del terrorismo de Estado aún siguen manifestándose.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcoba, Laura. *La casa de los conejos*. Buenos Aires: Edhasa, 2008.
- Brizuela, Leopoldo. *Una misma noche*. Buenos Aires: Alfaguara, 2012.
- Bruzzone, Félix. *Los Topos 2008*. Buenos Aires: Mondadori, 2014.
- Calveiro, Pilar. *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2005.
- Dalmaroni, Miguel. *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina. 1960-2002*. Santiago de Chile: RIL-Melusina Editorial, 2004.
- Daona, Victoria. "Había una vez una casa de los conejos. Una lectura sobre la novela de Laura Alcoba". *Aletheia. Revista de la Maestría en Historia y Memoria de la FaHCE*. Vol. 3, No. 6 (Julio 2013).
- _____. "Princesas, combatientes y pilotos. Representación y transmisión en las narrativas de los hijos e hijas de desaparecidos por el terrorismo de estado en Argentina". *Telar. Revista del Instituto de Estudios Latinoamericanos de la Facultad de Filosofía y Letras de la U.N.T.* Vol. 13-14 (2014/2015): 166-186.
- De Diego, José Luis. "La novela de aprendizaje en Argentina. Primera Parte". *Revista Orbis Tertius*. Vol. 3, No. 6 (1998).
- _____. "La novela de aprendizaje en Argentina. Segunda Parte". *Revista Orbis Tertius*. Vol. 4, No. 7 (2000).
- Hassoun, Jaques. *Los contrabandistas de la memoria*. Buenos Aires: Ediciones La Flor, 1996.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2002.
- _____. 2010: "¿Víctimas, familiares y ciudadanos/as? Las luchas por la legitimidad de la palabra". *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*. Emilio Crenzel, (coord.). Buenos Aires: Editorial Biblos, 2010. 227-249.
- Jelin, Elizabeth y Susana Kaufman (comp.). *Subjetividades y figuras de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2006.

- Levi, Primo. *Trilogía de Auschwitz*. Barcelona: El Aleph Editores, 2005.
- López, Julián. *Una muchacha muy bella*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.
- Ludmer, Josefina. “Literaturas postautónomas 2.0”. *Propuesta Educativa* 32 (2009): 41-45.
- Mondino, Francisco. *Con estos ojos míos*. Barcelona: RLA, 2012.
- Negroni, María. *La Anunciación*. Buenos Aires: Seix Barral, 2007.
- Nofal, Rossana. “Desaparecidos, militantes y soldados: de la literatura testimonial a los partes de Guerra”. *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*. Emilio Crenzel (coord.). Buenos Aires: Editorial Biblos, 2010. 161-187.
- _____. “Configuraciones metafóricas en la narrativa argentina sobre memorias de dictadura”. *Revista Kamchatka* 6 (Diciembre 2015): 835-851.
- Pérez, Mariana Eva. *Diario de una princesa montonera –110% Verdad–*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2012.
- Robles, Raquel. *Pequeños combatientes*. Buenos Aires: Alfaguara, 2013.
- Rosenberg, Sara. *Un hilo rojo*. Madrid: Espasa, 2000.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo Pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- Schmucler, Sergio. *Detrás del vidrio*. México D. F: Ediciones Era, 2000.
- Semán, Ernesto. *Soy un bravo piloto de la nueva China*. Buenos Aires: Mondadori, 2011.