



## La *guardarropía revolucionaria*: un modo de leer el testimonio en clave de Ángel Rama

### *Revolutionary wardrobe*: reading testimonies from Ángel Rama's perspective

Rossana Nofal

Instituto de Investigaciones sobre  
el Lenguaje y la Cultura (INVELEC)  
Consejo Nacional de Investigaciones  
Científicas y Técnica (CONICET)  
Universidad Nacional de Tucumán  
Tucumán - Argentina

Recibido: 18/02/2019 Aceptado: 20/03/2019

#### Resumen

El artículo propone una lectura de los modos de organización del corpus de escritura testimonial argentina reciente a la luz de la categoría de “guardarropía revolucionaria” diseñada por Ángel Rama. El proyecto de actualización de las lecturas del crítico uruguayo en diálogo con un inventario de las modulaciones testimoniales permite asediar el concepto de “teatralidad” desde las memorias en conflicto. Los nuevos relatos de Alcoba y Dillon, atravesados por las variables del género, permiten la emergencia de la ambigüedad en los cuentos sobre la militancia y la lucha armada en el archivo sobre la violencia revolucionaria en América Latina.

**Palabras clave:** Escritura testimonial, Guardarropía revolucionaria, Teatralidad

#### Abstrac

This article proposes a new interpretation of the different ways in which the corpus of recent Argentinian testimonial writing is organized, taking into consideration the “revolutionary wardrobe” category designed by Ángel Rama. This Uruguayan critic's project to update this analysis, in combination with an inventory of testimonial modulations, allows us to confront the concept of “theatricality” from memories in conflict. Alcoba and Dillon's new writings, imbued by genre variables, lead to the emergence of ambiguity in the short stories about activism and armed struggles that make up the archives of Latin American revolutionary violence.

**Keywords:** Testimonial writing, Revolutionary wardrobe, Theatricality

En su artículo sobre las propuestas historiográficas de Ángel Rama, Françoise Perus (2006) destaca dos hipótesis centrales vinculadas a las representaciones de la “ciudad letrada” de Ángel Rama y al papel de los sectores letrados como transmisores de estos universos culturales en los ámbitos urbanos. En primer lugar, la continuidad temporal de esta imposición de órdenes de representación ajenos, por encima de los cambios históricos; y luego la circunscripción de la instancia transmisora a un mismo espacio social y cultural: “el de la ciudad y el de los sectores que gravitan en tono al poder político” (2006: 55). La ciudad no es para Rama una sola cosa: es signo, es caja, es plan. Toda ciudad desarrolla una gramática de lo habitable que organiza una maquinaria de producción social y cultural en donde las paradojas de lo político expresan en qué consiste el orden y la orden: cómo se vive y quién es quién en ese lugar.

A la luz de los desarrollos de Ángel Rama y desde los dominios borrosos del género testimonial, organicé sus desarrollos teóricos considerándolos como una modulación más dentro de los círculos concéntricos de la “ciudad letrada” a partir de la incorporación de las militancias revolucionarias tanto en sus lenguajes como en su espacialidad. Durante los años noventa los viejos militantes y los sobrevivientes contaban sus historias sobre la violencia política de los años setenta a las nuevas generaciones en un proceso de reconstrucción ética de una sociedad todavía anclada en la herida del terrorismo de Estado con una política que no reconocía esta experiencia desde lo institucional. Sin embargo, estas historias circularon de boca en boca a la vez que ocuparon las mesas de novedades de los sellos editoriales. En cuanto a la tipología discursiva de este nuevo género de memorias, decidí proponer una clasificación de dos corpus textuales: el testimonio letrado y el testimonio canónico tomando como referencia a los sujetos que organizaban una escena oral de transmisión de memorias. Con esta lógica postulé que el testimonio canónico se caracteriza por un sistema desigual de negociación de la palabra escrita ya que el informante es, en general, iletrado, mientras que el protagonista del testimonio letrado pertenece al mismo espacio que su entrevistador, un intelectual, compilador de sus recuerdos. Mientras que el testimonio canónico disputaba un espacio en la memoria escrituraria, el testimonio letrado supone un intercambio de experiencias entre los miembros de una misma comunidad, real o imaginada.

En Argentina, se trató de testimonios urbanos muy vinculados a la lógica de los Montoneros, cuya memoria ejemplar se recupera en el libro *Recuerdos de la muerte* de Miguel Bonasso, publicado por la editorial Planeta en 1994. El autor reconstruye testimonios con voz propia a partir de los relatos de sobrevivientes de los centros clandestinos de detención de ESMA y Funes. En el testimonio letrado el relato de lo traumático estuvo fuertemente vinculado al “familismo” de los protocolos de legitimación del género. Ser portador del dolor y de la memoria, por haber sido víctima o testimonio directo, otorgó un poder “y una autoridad basados en el monopolio de los significados y contenidos de la verdad y la memoria” (Jelin, 2017: 140). Este poder ahogó los mecanismos de transmisión porque no otorgó a las nuevas generaciones el permiso de reinterpretar con sentidos propios las experiencias transmitidas. En los términos de Rama (1984), la lógica del testimonio letrado estuvo siempre en manos de los intelectuales casi en un intento de monopolio de relato y verdad. En mis lecturas sobre el género, sumé la complejidad de la escucha de los relatos de memoria y la necesidad de un “lector extraño” (Nofal, 2009, 2012) para quien la experiencia suponía una diferencia y una distancia de tiempo y espacio. La lejanía en las distintas temporalidades superpuestas permitió la consolidación de narrativas sobre la militancia armada pautadas por una sensación de “ajenidad”.

El proyecto de actualización de Rama no puede ser en esta presentación más que un planteo, una dirección para la investigación y una propuesta de enfoque no solo cultural sino textual. En este sentido, al asumir la problemática de la “modernidad” desde la periferia, Rama trabaja con materiales sumamente heterogéneos que se resuelven en el plano de la poética narrativa. Propongo entonces visitar el concepto de “guardarropía histórica de la sociedad burguesa” que Ángel Rama inscribe en su libro *Las máscaras democráticas del modernismo* (1985a). Si bien no lo desarrolla en su totalidad, llama la atención sobre el vestuario de Rubén Darío y su capa en la consolidación del modernismo. En este capítulo, Rama se refiere a las lecturas de la Revolución Francesa que hacen Marx y Nietzsche. Traza puntos de contactos y líneas de fuga y destaca el acontecimiento disfrazado que había en ellas. Casi toda la cultura moderna cumplía una función enmascaradora, señala Rama, “debido a que intentaba suplantar el texto del pasado con la interrupción moderna como un modo de hacer suyo el mensaje que ya no le pertenecía y que necesitaba adecuar a sus impulsos, a sus secretos deseos, a su ideología” (1985a: 82).

La disyuntiva dariana, expone Rama en *Rubén Darío y el modernismo* (1985b), responde a una ideología que determina universales arquetípicos ambicionados con secreto rencor provinciano. Ya ha señalado que en París se guarda no solo el “patrón oro” que mide las medidas, sino también el canon determinante de los universales, “el que los ordena, jerarquiza y acrisola” (1985b: 112). “Toda su existencia, sus comidas de pobre, sus aventuras eróticas con criaditas, sus andanzas por prostíbulos, sus trajes, su lenguaje centroamericano sabroso, sus problemas de trabajo, sus amistades” (1985b: 112) pasan a ser vistos en los términos de superioridad de lo anglosajón frente a la inferioridad de lo latinoamericano. Estos valores absolutos encarnaron cómodamente en objetos, de conformidad con la generalizada cosificación de las formas de vida: ya sea objetos de uso, ya objetos industriales, ya objetos de arte. Estos últimos rigieron la ambición de los modernistas, en particular de Darío quien entendió que ellos ofrecían una perfección independiente del creador y hasta los sobrevivían. Objetos y guardarropía determinan en Darío un canon de lo armónico al que se sujeta invariablemente.

Este constructo permite incorporar un concepto clave en el momento de dar cuenta de las configuraciones metafóricas de la nueva narrativa testimonial: “la guardarropía revolucionaria”. Nuestra hipótesis de lectura hereda los presupuestos de Ángel Rama (1985a) cuando define la democratización modernizadora en América Latina como una acción política capaz de pensar la historia como una visita a la guardarropía del teatro. Las máscaras cambiantes son constitutivas de la trama testimonial del pasado. Mediante ellas, la persona del relato testimonial deviene en el personaje de la narratología revolucionaria: se deja de ser “uno mismo” para ser la máscara que se ha construido. Por otro lado, se suma a la voluntad de “problematizar el hecho mismo de narrar” al igual que los “transculturadores” (Perus, 2006: 67), quienes aprovecharon el irracionalismo vanguardista para la exploración y la ficcionalización del pensar mítico; gesto que los cosmopolitas —especialmente adeptos de lo real-maravilloso— no pudieron hacer.

En el género testimonial, “el valor oro” se mide en términos de una construcción de veracidad alejada de los modos de la ficción. El gran organizador de estos protocolos es el intelectual solidario con la causa y unido a ella en términos de una experiencia vital. Las historias heroicas de los sobrevivientes borran los fantasmas de la traición y la delación bajo tortura y organizan un imaginario de virtudes políticas en una narrativa sin fisuras (Nofal, 2009, 141). Libros como *La Anunciación* (2007) de María Negroni o *Violetas del paraíso. Memorias montoneras* (2003) de Sergio Pollastri inscriben, desde la experiencia

de los Montoneros en Buenos Aires, las acciones de la guerrilla urbana; intervienen en el territorio de los trabajos narrativos de la memoria de un modo que hay que calificar de extraordinario o, si se quiere, “raro” en los términos de Rama y son sus poetas quienes escriben por delegación de las víctimas. Ambos textos introducen la variable del género sexual como un elemento a contrapelo del relato heroico y del tono patriarcal de los testimonios románticos sobre la violencia. Interrumpiendo el hilo de una primera persona, las novelas narran de manera fragmentaria la experiencia de los jóvenes militantes del peronismo revolucionario. Pollastri (2003) apuesta a la organización narrativa de una serie de los recuerdos personales atravesados por citas de noticias de la prensa hegemónica de la época; el contrapunto de visiones desmonta falsedades. Negroni (2007) construye como un sueño el relato de una moral militante que organiza cuerpos y pasiones. Los autores tienen como elemento común el recorte fragmentario de los procesos de transmisión de las experiencias personales. En ambos, la inclusión de una dimensión de la subjetividad habilita la imaginación de mundos futuros posibles (Jelin y Kaufman, 2006: 09) e introduce un quiebre en el triunfalismo autoritario y militarista de la prensa oficial de Montoneros. La lógica del detalle desmonta las codificaciones de esa “literatura de las virtudes”.

La escritura testimonial de Laura Alcoba abre el relato de la violencia política hacia las zonas canónicamente ocupadas por las representaciones de la subjetividad. En *La casa de los conejos* (2008) —escrita “desde la altura de la niña que fui” (12)— las marcas de una guardarropía se inscriben en el pelo naranja de la mamá y en el saco con su verdadero nombre que Laura lleva a la escuela (Nofal, 2014: 281). En su última novela, Alcoba suma a la guardarropía la metáfora del color azul. La productividad del concepto resignifica la lectura del género testimonial, iniciada con un giro desde la centralidad de la trama en los testimonios, a la centralidad del personaje en las poéticas de la memoria. En *Los pasajeros del Anna C.* (2012), las ropas de los personajes constituyen un complejo de símbolos que nos señalan las direcciones para encontrar un ícono que articula la interpretación de estos acontecimientos: la ropa, como la revolución, les queda grande a los personajes. En Cuba esperaban militantes y activistas aguerridos. Ninguno de ellos se reconoce en la descripción de los cubanos. El “yo” de Laura, autora de su biografía, insiste una y otra vez en la edad de su madre: veinte años. La puesta en escena de ese grupo guerrillero ficticio está organizada por un loco que luego se volverá asceta. Los nuevos personajes están disfrazados o con ropas fuera de su tiempo: como soldados en harapos en la obra de Lorenz (2012); con buzos de lana a rayas y muchos colores en las novelas de Laura Alcoba. Una puesta particular de vestuario que convierte a la revolución en un acontecimiento que puede narrarse.

La utilidad inicial de la ropa se pierde y se convierte en un incómodo guardarropa en donde resulta difícil alojarse. La ropa se transforma en disfraz, ropa de “otros”, extraña, inverosímil, desplazada del cuerpo y del espacio. Envejecida, incluso, antes de usarse. El libro puede leerse como la crónica ordenada de un viaje hacia la revolución y su vestuario: “Soledad recuerda que no bien entraron al departamento, Juan Carlos les pidió que entregaran sus ropas a aquellos hombres; a cambio les dieron ropas cubanas” (Alcoba, 2012: 58). “Les dieron a cada uno su equipo: uniformes verde oliva, gorras de visera y botas soviéticas. Sin olvidar las armas, por supuesto” (Alcoba, 2012: 84). Relato de acciones en las que siempre se siente la extrañeza de un vestuario fuera de lugar: vestir ropas de otros cuerpos, vivir la vida de otros, perder la identidad propia y recuperarla en otra orilla.

En una lectura a contrapelo de este corpus testimonial de la violencia se puede inventariar un nuevo formato para narrar los duelos frente a la desaparición. La ficción

de la sexualidad ordenada de Alcoba se completa con un vestuario sexual de una pastoral invertida en Marta Dillon<sup>1</sup> que nos permite visitar el concepto de “guardarropía histórica de la sociedad burguesa”. Se trata de relatos urbanos cuyos centros están instalados en el espesor de los restos exhumados. “Destello marfil que desnudan las aves de carroña a campo abierto. Ahí donde se llega cuando se va a fondo, hasta el hueso” (Dillon, 2015: 33), dice Marta Dillon para pensar los huesos como “unos palos secos y amarillos, iguales a los de cualquiera” (2015: 33). Con una lógica performativa las nuevas narrativas de los hijos reformulan la militancia y el activismo de los escraches urbanos como modos de insurgencia en una crónica de la materialidad del hallazgo de los huesos de los padres. Si bien, como lo señala Victoria Daona (2016), las narrativas no escapan de la lógica del “familismo” para pensar las luchas memoriosas desde los lazos de sangre y sus legitimidades, considero importante destacar que las identificaciones de los restos a cargo de los equipos de antropología forense se inscriben en los modos narrativos de la memoria como una estrategia capaz de alterar la lógica de la reiteración del “cuento de guerra”.

Analía Gerbaudo (2016) define la acción de la exhumación como “el rescate de géneros o textos rechazados, ocultos, desvalorizados que, como un buque extraño, sufren alguna modificación a partir de esa práctica” (41), a la vez que suma una sutil diferencia entre “resto” y “ceniza”: “El ‘resto’ no es la sobra de una totalidad preexistente y primera sino aquello que, desde el comienzo exhorta respecto de la imposibilidad de un todo clausurado sin grietas [...] ‘Cenizas’ es una figura a través de la cual Derrida nombra el exterminio” (39). En términos de relatos de memorias, hablamos ya no de los cuerpos desaparecidos y la demanda de “aparición con vida” sino de los restos encontrados, del hallazgo de sus huesos. En las cenizas, todo se aniquila; en el resto, se pueden identificar los vestigios del recuerdo. Parto de la hipótesis de Diana Tylor (2012) para quien “el performance no se limita a la repetición mimética, incluye también la posibilidad de cambio, crítica y creatividad dentro de la repetición” (2012: 17).

Cuando las prácticas discursivas reconocen las memorias de los hechos traumáticos, nos encontramos con curiosas figuraciones del género. Las memorias de la represión en Argentina nos generan una serie de preguntas sobre algunos silencios en términos de identidades sexuales. Las historias relatadas repiten tópicos del discurso patriarcal. La formulación de políticas de la memoria no necesariamente coincide con miradas críticas del género (Nofal, 2004). El cuento sobre la extrañeza más absoluta es, quizás, el de Los rubios, la ficción de memoria que se construye en la película de Albertina Carri (2003), uno de los cuentos más importantes del género testimonial. Una vez instalado el testimonio de la vecina sobre el pasado (“las tres nenas eran rubias, el tipo que era rubio, la señora era rubia, delgadita, siempre vestía piloto todos rubios”) la voz de la narradora —desplazada por su personaje en Analía Couceyro— comienza a desmontar la gramática y su veracidad: “mi hermana nunca fue flaca y nunca fue rubia”.

Desde la lógica de los restos se escribe Aparecida de Marta Dillon (2015): el testimonio performático se organiza sobre la historia de Marta Taboada como “un esqueleto

---

<sup>1</sup> “Después de eso ya no me pareció tan buen chiste casarnos de blanco, era pedirle demasiado al humor. Pudimos elegir nuestros atuendos oscuros, mitad bailarinas de cancán, mitad dominatrices de corpiños de goma negra. Esas éramos más nosotras, más lascivas, más dispuestas a usar el luto para bailar clavando los tacos sobre el dolor, obligándolo a aullar de alegría” (Dillon, 2015: 96).

desarticulado” (2015: 73). Dillon parodia el repertorio de los cuentos de hadas y sus funciones alegóricas para reescribir una poética de la memoria en clave de divergencia. “Volvíamos de ser reinas con nuestro pequeño príncipe arrugando el protocolo” (2015: 13). La narración se implica en el devenir en construcción de una historia sobre la “materialidad” de una madre y las búsquedas de su hija donde lo privado se muestra, casi impúdico, con la lógica del montaje cinematográfico. La metáfora de “los rubios”, el cine de Albertina Carri y su alteridad masculina, se imbrica en el relato como una película susurrada desde las marcas más íntimas: “estaba y nunca se había ido” (2015: 86).

La historia se inicia con el llamado del equipo de antropología forense anunciando el hallazgo: “Siempre tuve la pulsión de observar a los muertos” (2015: 159). El texto se organiza a contrapelo de los discursos heroicos y construye una ecuación diferente: los restos se introducen desde el inicio y determinan la escritura de la muerte desde “los detalles averiguados” (2015, 96). “Pero ya había aprendido a convivir con la presencia constante de la ausencia sin nombre cuando mi mamá se convirtió en una aparecida” (2015: 86).<sup>2</sup> El texto se construye con imágenes de una partitura para los muertos sin tumba y los vivos en la memoria. En la tensión ente el resto y la ceniza y la palabra que la nombra, la narradora rescata los fantasmas del pasado, los secretos ocultos, los amores y los desamores: “Mamá se recortaba de la zona gris de los sin nombre”.

Un borrado de contornos atraviesa la obra y también los “cuentos” que se entrecruzan en los capítulos. Nos dice Doris Sommer (2004) respecto a las *ficciones fundacionales* de las naciones latinoamericanas que Foucault está equivocado cuando afirma que la sexualidad es una función de la estructura del poder que aparece para reprimirla:

Para Foucault el problema reside en encontrar la razón que explique por qué lo que parece estar reprimido genera tanta discusión; esto lo lleva a demostrar cómo la “prohibición” en contra de la discusión de las “irregularidades” sexuales ha generado una serie de discursos institucionales para controlarlas. Las patologías no existían antes de que las autoridades las inventaran y las desplegaran. Tal vez con el afán estratégico de subrayar la importancia de las prácticas sexuales “marginales” y argumentar, sin duda correctamente, que éstas han sido tanto la causa del poder jurídico y clínico, Foucault tiende a pasar por alto lo que llamaríamos la “otra” sexualidad y el “otro” discurso [...] parece indiferente ante el despliegue más obvio de la sexualidad burguesa, la legítima opción conyugal, sin la cual no podría haber perversión alguna y su indiferencia se hace extensiva al género literario más vendido del discurso burgués: las novelas que tanto hicieron por la construcción de la hegemonía heterosexual en el contexto de la cultura burguesa (Sommer, 2014: 51).

Dillon mezcla la fiesta pagana con los rituales del casamiento. El despliegue más obvio de la sexualidad burguesa se inscribe como la legítima opción conyugal y sus otros cuentos.

---

<sup>2</sup> “Marta Angélica Taboada, 1941-1977. No llegó a cumplir 36 porque la mataron en febrero, exactamente el 2 de febrero a las 3.15 de la madrugada y ella es de Leo, como yo y como mi hija, cumplía el 5 de agosto; yo el 29 de julio; Naná, el 3 de agosto. Las tres nacimos en la misma semana. Mamá me parió a los 25, yo parí a los 21, Naná a los 19, pero su hija no nació bajo la constelación de Leo” (Dillon, 2015: 74).

Yo me casé sangrando. No podía arruinar con apósito alguno mi hermosa ropa interior con una palabra bordada en brillantes artificiales que se clavaba al final de mi espalda: sexy. Dejé que el rastro rojo de mi menstruación se mezclara con el vino derramado. Fue una gran fiesta (2015: 97).

La pastoral de la comunión, el sacrificio del cuerpo y el dar la vida por los otros. La sexualidad a contrapelo y la conjura del sida se desafían en la imagen alegórica de la sangre como vino que corre en el escenario junto al vestido de novia: “que Albertina me jure amor eterno, que lo jure delante de todos, que me haga creer el cuento de las perdices y que vivamos felices por siempre jamás” (2015: 94). La pastoral invertida se completa con un vestuario de dominatrices de corpiños de goma negros: “Esas éramos más nosotras, más lascivas, más dispuestas a usar el luto para bailar clavando los tacos sobre el dolor, obligándolo a aullar de alegría” (2015: 96).

... las cámaras de Albertina dispuestas a guardarlo todo, la mesa llenándose de colores y la foto de mamá vestida de novia junto a su padre iluminada por tres velas en nuestro altar pagano, rodeada de guerrilleras zapatistas, catrinas, santos populares, indios y piedras. Detrás de ella, enmarcándola, un corazón recortado sobre un libro abierto de Corín Tellado que le había regalado a Albertina en nuestra primera navidad juntas era su custodia” (2015, 192).

El cuento del subversivo ya estaba aprendido, lo enseñaban en la escuela y en las revistas del corazón (2015, 104).

## Coda

Hemos atravesado las modulaciones del realismo desde el testimonio hasta las reconfiguraciones de Dillon y su modo infinito y desacralizador de contar el cuento de los restos recuperados del exterminio, desde los harapos de Alcoba hasta las formas metafóricas de *Los rubios* de Carri sin la repetición cristalizada del relato del sufrimiento. “Como si me debiera un abrazo. Como si fueran míos. Los había buscado, los había esperado. Los quería” (Dillon, 2015: 33). Creo que las nuevas modulaciones del género testimonial incorporan un orden capaz de articular un desplazamiento desde la figura de la víctima inmolada y quieta a la agencia de los cuerpos en acción. La “víctima en potencia” de las narrativas de la violencia urbana es el cuerpo y su contingencia en los textos divergentes del corpus. “Toda ciudad puede parecernos un discurso que articula plurales signos-bifrontes de acuerdo a las leyes que evocan las gramaticales” (Rama, 1984: 38).

Pensar la teatralidad como una gramática posible para los trabajos de la memoria y su guardarropía, deconstruye un doble peligro histórico de la literatura testimonial y sus narrativas heroicas fundacionales: el olvido y el vacío propuestos desde la política y su complemento. En la lógica de Elizabeth Jelin: “la repetición insistente y ritualizada, sin transformación simbólica de la historia siniestra y traumática [...] impide la creación de nuevos sujetos y de nuevos significados” (2017: 141). Los registros se cruzan y contraponen vestuarios en una gestualidad urbana. Los cuerpos de los desaparecidos reconfiguran los nuevos escenarios de la memoria y sus huesos y su lectura quiebra los límites de la ciudad letrada y sus principales actores.

Continuidad temporal y circunscripción espacial (Perus, 2006) se abren a los restos y sus narrativas, alejadas de los círculos centrales de la ciudad. La idea de “teatralidad” que compromete la “guardarrope burguesa” postulada por Ángel Rama (1985a) nos permite inventariar temporalidades complejas, tanto en las narrativas testimoniales y ficcionales como en el estudio de sus representaciones artísticas; todo en un contexto regional en diálogo con los escenarios nacionales. El concepto de “teatralidad” puesto en relación con el de poéticas de la memoria nos habilita a ensayar nuevas hipótesis de lectura a la luz de nuevos relatos que complejizan el referente, en tanto se permiten las ambigüedades y se exageran las potencialidades de la performatividad del archivo sobre la violencia en los estudios latinoamericanos.

## Bibliografía

### Corpus

- ALCOBA, L. (2008). *La casa de los conejos*. Buenos Aires: Edhasa.
- \_\_\_\_\_. (2012). *Los pasajeros del Anna C*. Buenos Aires: Edhasa.
- BONASSO, M. (1994). *Recuerdos de la muerte*. Buenos Aires: Planeta.
- DILLON, M. (2015). *Aparecida*. Buenos Aires: Sudamericana.
- LORENZ, F. (2012). *Montoneros o la ballena blanca*. Tusquets: Buenos Aires.
- Los rubios*. Dir. A. CARRI. Barry Ellsworth, 2003. Vimeo. Web. 14 de marzo de 2018. <https://vimeo.com/44770680>
- NEGRONI, M. (2007). *La Anunciación*. Buenos Aires: Seix Barral.
- POLLASTRI, S. (2003). *Violetas del paraíso. Memorias montoneras*. Buenos Aires: El cielo por asalto.

### Bibliografía crítica

- DAONA, V. (2016, marzo). *Las voces de la memoria en la novela argentina contemporánea: militantes, testigos e hijos/as de desaparecidos/as (2000-2014)*. Tesis doctoral no publicada. Instituto de Desarrollo Económico y Social (IDES), Universidad Nacional General Sarmiento (UNGS).
- GERBAUDO, A. (2016). *Políticas de exhumación. Las clases de los críticos en la universidad argentina de la posdictadura (1984-1986)*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Perus, F. (2006). “A propósito de las propuestas historiográficas de Ángel Rama”. En M. MORAÑA (ed.), *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Críticas: 55-70.
- JELIN, E. Y S. KAUFMAN. (2006). *Subjetividad y memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- JELIN, E. (2017). *Las luchas por el pasado: cómo construimos la memoria social*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- NOFAL, R. (2004). "Sobrevivir: Testimonios de la militancia en *Pájaros sin luz de Noemí Ciollaro (1999)*". *Telar 1* (1), 88-97.
- \_\_\_\_\_. (2009). "Literatura y testimonio". En M. DALMARONI (Dir.), *La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica* (141-158). Santa Fe: Secretaría de Extensión, Universidad Nacional del Litoral.
- \_\_\_\_\_. (2012). "Cuando el testimonio cuenta una guerra". En *El hilo de la fábula 12*: 91-101.
- \_\_\_\_\_. (2014). "La guardarropía revolucionaria en la escritura de Laura Alcoba". En *El taco en la brea*: 277-287.
- RAMA, Á. (1984). *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte.
- \_\_\_\_\_. (1985a). *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación
- \_\_\_\_\_. (1985b). *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas: Alfadil Ediciones.
- SOMMER, D. (2004). *Ficciones fundacionales*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- TAYLOR, D. (2012). *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso.