

Violencia, representación y memoria en dos novelas de Sara Rosenberg

ANDREA OSTROV
Universidad de Buenos Aires / CONICET

Resumen

La experiencia atroz de la última dictadura cívico-militar argentina que instaló el terror, la tortura, desaparición y asesinato de miles de ciudadanos y ciudadanas entre 1976 y 1983 ha sido y continúa siendo objeto de reflexiones, debates, estudios académicos y representaciones artísticas. En este sentido, la producción literaria ha dado lugar a un corpus narrativo cada vez más amplio en el que se inscriben los textos de Sara Rosenberg, escritora, dramaturga y artista visual argentina exiliada en Madrid. Su primera novela *Un hilo rojo* (1998) narra, a partir de una polifonía de voces, testimonios, fragmentos poéticos y cuadernos de notas, la historia de Julia, militante política que ha sufrido las distintas formas de la violencia estatal: exilio, tortura, apropiación, desaparición. En esta novela, el cuerpo ausente de la protagonista se va configurando en virtud de un entramado textual que, al mismo tiempo, interroga su propio límite, problematiza sus procedimientos, cuestiona su propia (in)validez. El ejercicio de la memoria se plantea como imperativo categórico en pos de la recuperación de los cuerpos y las voces silenciadas, de la reconstrucción de “aquello que no se sabe pero que es necesario recordar”. *Contraluz* en cambio, escrita 10 años después (2008), aborda las transformaciones y rearticulaciones que adquiere la violencia de Estado a partir de la era neoliberal de los 90, mediante la puesta en escena de los modos de operar, disimulados pero efectivos, de los dueños del poder y sus aparatos represivos aun presentes y activos en el entramado social y fuertemente enquistados no solo en las instituciones democráticas sino también en las estructuras familiares.

Si los crímenes de lesa humanidad no prescriben, tampoco caducan ni se agotan las discursividades que, desde distintos ángulos, experiencias, disciplinas y posicionamientos, intentan abordar, bordar o bordear lo inenarrable. Desde la Shoah en adelante, mucho se ha escrito y reflexionado acerca de los límites de la representación que la imposibilidad de textualizar el horror pone en evidencia. De esto dan cuenta los textos literarios mismos al hacer explícitas, en pliegues y repliegues autorreferenciales, las limitaciones de la palabra.

La obra literaria de Sara Rosenberg, escritora, dramaturga y artista visual argentina nacida en Tucumán y exiliada en Madrid desde 1981, presenta una escritura ética y políticamente comprometida que se inscribe dentro de este marco. Su primera novela, *Un hilo rojo* (1998), narra a partir de una polifonía de voces, testimonios, fragmentos poéticos y cuadernos de notas, la historia de Julia, militante política que ha sufrido las distintas formas de la violencia estatal: exilio, tortura, apropiación, desaparición. El cuerpo ausente de la protagonista se va configurando en virtud de un entramado textual que, al mismo tiempo, interroga su propio límite, problematiza sus procedimientos, cuestiona su propia (in)validez. El ejercicio de la memoria se plantea acá como imperativo categórico en pos de la recuperación de los cuerpos y las voces silenciadas, de la reconstrucción de “aquello que no se sabe pero que es necesario recordar”. *Contraluz* en cambio, escrita 10 años después (2008), aborda las transformaciones y rearticulaciones que adquiere la violencia de Estado a partir de la era neoliberal de los 90. Esta novela pone en escena los nuevos modos de operar, disimulados pero efectivos,

de los dueños del poder y sus aparatos represivos aún presentes y activos en el entramado social y fuertemente enquistados no solo en las instituciones democráticas sino también en las estructuras familiares. La novela apunta a desmascarar los cambios, disfraces y metamorfosis de las redes de un poder fáctico que procede a través de mecanismos más sutiles en función de los contextos formalmente democráticos: “Se trata de un poder global, que se ejerce mediante una organización reticular. Sin un centro geográfico, pero con una fuerte concentración del comando en pequeñas élites estatales y privadas”, sostiene Pilar Calveiro (“Tortura y desaparición” 141).

Historia, memoria, literatura

La experiencia atroz de la última dictadura cívico-militar argentina que instaló el terror, la tortura, la desaparición y el asesinato de miles de ciudadanos y ciudadanas entre 1976 y 1983 ha sido y continúa siendo objeto de reflexiones, debates, estudios académicos y representaciones artísticas. Entre otras manifestaciones estéticas, la producción literaria en particular ha dado lugar a un corpus narrativo cada vez más amplio en el que se incluyen tanto los cuentos y novelas escritos durante el período dictatorial como aquellos que con posterioridad, una vez recuperada la democracia, reflexionan, rememoran y refieren ese pasado ominoso. En la sociedad argentina, el tema de la memoria como concepto y posicionamiento político vinculado con las demandas de justicia impulsadas por todas las organizaciones de Derechos Humanos se impone, paradójicamente, como herencia de la última dictadura. De acuerdo con Hugo Vezzetti, quien

propone una mirada histórica en relación con la memoria social, en el contexto posdictatorial “nace un nuevo régimen de la memoria, entendida como relación y acción pública sobre el pasado” (Vezzetti 5). Es decir, el concepto y la práctica de la memoria ya no se entienden como *recuerdo*, es decir, como registro espontáneo de lo sucedido, sino más bien como una operación dinámica que supone una constante resemantización de los hechos en función de las modificaciones del presente. La *memoria activa* –sintagma que se difunde masivamente en la década de los 90 en tanto así se autodenomina la asociación de familiares y amigos que reclaman justicia en nombre de las víctimas de los atentados terroristas perpetrados contra la Embajada de Israel (1992) y la sede de la AMIA (1994) en Buenos Aires– implica una *acción* pública sobre el pasado a los efectos de recuperar una construcción de sentido en el presente (Vezzetti 3).

La diferenciación que Enzo Traverso establece entre *historia* y *memoria* corrobora de algún modo la dimensión activa y dinámica de esta última: “La Historia supone una mirada externa sobre los acontecimientos del pasado, mientras que la memoria implica una relación de interioridad con los hechos relatados. La memoria perpetúa el pasado en el presente, mientras que la Historia fija el pasado en un orden temporal cerrado, cumplido” (Traverso 27). De acuerdo con esto, el ejercicio de la memoria en tanto proceso de resignificación constante del pasado a partir de las necesidades e interrogantes del presente se contraponen al congelamiento del sentido unívoco y clausurado en relación con lo histórico. En definitiva, la memoria activa supone hacer del pasado un *acontecimiento*, esto

es, reponer su densidad significativa, su espesor afectivo.¹ Y ese “deber de memoria”, para decirlo con los términos de Primo Levi, implica un compromiso ético en relación con las víctimas, los torturados, los desaparecidos.

A modo de periodización del corpus narrativo que se organiza en torno a los hechos de la violencia de Estado, la crítica coincide en señalar tres etapas que se caracterizan no solo en función del momento de producción textual sino también en virtud de los procedimientos, temas y modalidades de la enunciación. En este sentido, aquellos textos que fueron escritos contemporáneamente al período dictatorial exhiben una discursividad alegórica y metafórica como estrategia necesaria para burlar la censura. La literatura escrita durante esos años constituye un discurso críptico pero claramente crítico que recurre a simbolizaciones, elipsis, intertextualidades y alusiones para referirse oblicuamente al presente ominoso. De acuerdo con Beatriz Sarlo, el discurso ficcional de este período se opone *formalmente* al discurso autoritario: frente al monologismo del régimen opresor, las producciones artísticas reponen sentidos plurales, entramados de voces y perspectivas múltiples que “reinstalan las condiciones de una situación comunicativa no unidireccional” (Sarlo, “Política, ideología” 41). El contexto genera una obligada crisis del realismo y una consiguiente problematización de las posibilidades de representación que conlleva, en última instancia, una interrogación sobre lo real y una postulación de “diferentes regímenes de verdad” (Sarlo, *ibíd.*, 42).

Tras la recuperación democrática en diciembre de 1983, la literatura, entre otras expresiones artísticas, se inscribe

dentro del conjunto de discursividades sociales que promueven la búsqueda de la verdad, el trabajo de la memoria y el reclamo de justicia. Los textos escritos evidencian, en líneas muy generales, una voluntad de denuncia explícita de los actos genocidas que se traduce en una preocupación por recuperar historias y experiencias puntuales a partir de una subjetividad enunciativa. También en estos relatos, las elipsis textuales, la fragmentación discursiva y la pluralidad de voces y puntos de vista suelen ser los procedimientos más utilizados, aunque ya no para burlar la censura y remontar el miedo sino para dar cuenta del agujero sin fondo delineado por los cuerpos desaparecidos, las identidades y vínculos destrozados, el tejido social hecho pedazos.

Ahora bien, en la medida en que las “huellas del crimen” han sido borradas por los perpetradores, los testimonios de los sobrevivientes adquieren importancia fundamental en la reconstrucción de las prácticas genocidas y en el esclarecimiento del *modus operandi* del plan sistemático de exterminio que el poder fáctico llevó a cabo sobre gran parte de la población. Muchos de estos testimonios fueron reunidos por la CONADEP, organismo creado en diciembre de 1983 por el presidente Raúl Alfonsín para investigar la desaparición forzada de personas durante la dictadura, y dados a conocer mediante la publicación del informe *Nunca más* en 1984, en cuyo prólogo leemos: “Cuando se han borrado deliberadamente todos los rastros, se ha quemado toda documentación y hasta se han demolido edificios [...] [h]emos tenido que basarnos, pues, en las denuncias de los familiares, en las declaraciones de aquellos que pudieron salir del infierno y aun

en los testimonios de represores que por oscuras motivaciones se acercaron a nosotros para decir lo que sabían”. De este modo, la necesidad de recuperación del pasado traumático imprime, en términos de Beatriz Sarlo, un “giro subjetivo” a la discursividad social de la posdictadura, que se inscribe en los textos literarios como procedimiento ficcional mediante la yuxtaposición de testimonios, cartas, documentos, diarios, entrevistas, que un narrador por lo general afectivamente interpelado para investigar la verdad de lo sucedido recopila y ordena.

Finalmente, tras cuarenta años de la recuperación de la democracia, el tiempo transcurrido se traduce tanto en la aparición de los *hijos* de desaparecidos como personajes y/o voces narrativas de las novelas del corpus como en la posibilidad de pensar nuevos sentidos en relación con los hechos históricos ficcionalizados. Durante la última década, la clara explicitación de que el régimen dictatorial y el plan de exterminio genocida fue impulsado y sostenido por los intereses económicos del capital financiero internacional y los pactos perversos mantenidos por las grandes corporaciones con las élites locales, fue adquiriendo cada vez mayor sonoridad en la sociedad argentina. Su paulatina instalación en la escena discursiva habilita que la trama siniestra de complicidades civiles hasta el momento silenciadas se constituya ahora en una instancia de ficcionalización cada vez más presente en muchas narraciones que proponen, de este modo, una continuidad histórica entre la represión dictatorial, la debilidad de las transiciones democráticas y la consiguiente imposición de una economía neoliberal que significó el desguazamiento del Estado, la privatización de recursos naturales y servicios, la reducción de

gran parte de la población a la extrema pobreza y el enriquecimiento ilimitado de unos pocos. La crítica ha reparado en la complejización de las tramas argumentales, que por lo general se alejan de lo testimonial y (auto)biográfico y se aproximan a un género de corte más realista mediante la inclusión de personajes ambiguos que no caben cómodamente en las categorías de víctimas o victimarios y que se encuentran envueltos o atrapados en una red de complicidades, silencios y ocultamientos que de pronto los abruman, los interpela y los obliga a revisar actitudes y elecciones de vida y a cuestionarse conformismos y debilidades.

El carácter más explícitamente ficcional de estos relatos no impide, sin embargo, que estas narraciones se inscriban también, aunque con estrategias distintas, dentro de la serie de intervenciones en el campo de la memoria. Si bien “no persiguen la verdad objetiva del documento, ni la verdad subjetiva del testigo o participante que ha sobrevivido a los hechos [...], [e]l tipo de verdad que estos textos producen [...] aspira a proporcionar un horizonte de comprensión más ancho y penetrante que el del dato y el de la información” (Di Marco 5). Construyen, en efecto, una visión del presente como efecto o resultado del tiempo anterior y proponen una indagación sobre los alcances de la responsabilidad civil, ya sea por omisión, complicidad o ignorancia, en relación con los crímenes cometidos.

Un hilo rojo: la ética de la escritura

Si el reconocimiento y la preservación de la identidad definen la dimensión misma de lo humano como hecho de cultura, la “muerte escrita” se convierte necesariamente en un derecho inalienable.

Mientras la inscripción epítáfica tiene la función de resguardar la identidad del muerto, la ceremonia fúnebre constituye un modo de *colocar el cuerpo*, tanto en lo real como en lo simbólico, mediante el acto de darle sepultura. En la medida en que la oposición vida/muerte define en nuestra cultura estados opuestos e inconciliables que resultan fundantes de la concepción hegemónica de la identidad, el imperativo de no profanar las tumbas y de salvaguardar el lugar donde yacen los muertos se inscribe en la necesidad de garantizar para estos una (co)localización *definitiva* que reasegure y garantice la separación de los dominios y la inmovilidad del límite. Los antiguos conocían perfectamente la dimensión amenazante del cuerpo insepulto: el alma del difunto no descansaba en paz, lo cual significa que no dejaba en paz a los vivos, hasta no recibir sepultura de acuerdo con el cumplimiento de los ritos. Dice Fustel de Coulanges: “Desgraciada, se convertía pronto en malhechora. Atormentaba a los vivos, les enviaba enfermedades, les asolaba las cosechas, les espantaba con apariciones lúgubres para advertirles que diesen sepultura a su cuerpo y a ella misma” (18). En épocas más recientes, la figura del “desaparecido” instaurada por las prácticas genocidas del terrorismo de Estado conlleva una negación de la existencia que anula no solo el derecho a la muerte escrita sino simplemente el derecho a la muerte misma (Gusmán 328). El estatuto del desaparecido, “ni vivo ni muerto” o “inexistente”, imposibilita la aceptación y simbolización de la muerte en la medida en que al no haber cuerpo no hay marca, señal, signo o símbolo que la identifique y condena a vivos y muertos a una paradójica presencia/ausencia perpetua e inexpugnable. Así,

la sustracción de los cuerpos que formó parte fundamental del *modus operandi* de la dictadura genocida en Argentina implica una suspensión de la muerte que la despoja de la categoría de acontecimiento.

Un hilo rojo, la primera novela de Sara Rosenberg, plantea un trabajo de reconstrucción y recuperación de los sucesos que atravesaron la vida de Julia Berenstein desde los comienzos de su militancia hacia fines de los 60 hasta su desaparición en 1976.² Miguel, amigo de la infancia y de toda la vida, se propone escribir el guion de un documental sobre la vida de Julia, para lo cual inicia un camino de regreso al pasado que constituirá un recorrido múltiple a través de diferentes lugares, momentos y recuerdos. La (re)construcción de la historia de Julia se lleva a cabo a partir de un trabajo de montaje de las transcripciones de distintos testimonios obtenidos en entrevistas con los allegados sobrevivientes en lugares y momentos diversos; fragmentos del diario que la misma Julia escribió entre las páginas de un libro de Historia Natural; conversaciones mantenidas entre Miguel y otros personajes que la conocieron, y cartas, poemas y recuerdos de este último entretejidos con sus pensamientos y reflexiones presentes. De acuerdo con esto, la recuperación de la memoria se plantea como un ejercicio no tanto individual sino fundamentalmente colectivo en el que se conjugarán voces, versiones y discursos aún opuestos y contradictorios.³ El tejido/texto resultante reactualizará no solo la historia de Julia en particular sino todo un contexto histórico y una serie de episodios de la vida nacional en los que la protagonista se ve envuelta, ocurridos entre 1970 y 1976: la huelga azucarera; el asalto al

Banco Provincial de Ahorro de Tucumán y el intento de copar el cuartel del Regimiento de Infantería en Catamarca por parte de la militancia armada; la huida frustrada de la Cárcel del Buen Pastor; la fuga y matanza de los presos políticos del penal de Rawson; los operativos del siniestro plan Cóndor. De este modo, tal como sostiene Pampa Arán, “el relato de una vida acaba siendo por refracción múltiple una forma del relato colectivo que nunca se acaba de contar, en el que lo privado se convierte en público porque cada punto de vista propone una construcción de lo real social” (113).⁴

Ahora bien, la novela no se detiene en el momento del secuestro y desaparición de Julia, ya que la mayor parte de los testimonios y entrevistas tiene lugar muchos años después. En virtud de esto, la línea temporal se prolonga hasta 1990, lo cual permite reponer sucesos posteriores al advenimiento de la democracia no solo en cuanto a los juicios a los represores, la recuperación de los hijos de desaparecidos ilegítimamente apropiados o el avance de la era neoliberal, sino también en relación con lo ocurrido con los parientes y amigos que sobrevivieron a la protagonista. El relato sobre la vida de Julia excede claramente la historia individual y se plantea en relación con lo social, lo familiar y lo vincular, y es precisamente esta suerte de “ensanchamiento” de la narración lo que permite, a mi entender, reponer mediante la escritura esa dimensión de *acontecimiento* obturada por la suspensión de la muerte implicada en la figura del desaparecido. En otras palabras, al escribir el guion-documental, Miguel reinscribe la muerte de Julia como acontecimiento. Pero además, en la medida en que un guion constituye una serie

de instrucciones que culminarán en una representación fílmica, es decir, en una producción simbólica, esa escritura le permitirá finalmente atravesar el duelo al llevar a cabo el proceso de simbolización necesario pero detenido y ausente como el cuerpo de Julia. Su pérdida de rumbo, su vida “en suspenso” es claramente el síntoma que encarna el estado de indefinición entre la vida y la muerte en que permanece su amiga en virtud de su condición de desaparecida:

Desde que te fuiste, yo sigo perdiendo el tiempo [...]. Han sido años de ausencia, como de anestesia y desmemoria. (59)

Yo me quedé atado y más que atado. (111)

Te llevaste mi nombre guardado. (133)

Sin embargo, la decisión de escribir el guion conlleva el inicio de un desplazamiento no solo espacial y temporal sino también externo e interno, que indica un reposicionamiento subjetivo de Miguel frente a la ausencia. El relato de los hechos y la búsqueda de ese relato se superponen en un doble recorrido que busca re-colocar el cuerpo de Julia: “He cumplido 35 años y es hora de levar anclas, solo por eso voy hacia el fondo, estoy tratando como puedo, como mejor puedo, de enterrarte. Algún lugar habrá, *tengo que ponerte en alguna parte*” (68, subrayado mío). Paradójicamente, el entierro simbólico solo es posible a costa de des-enterrar los recuerdos más íntimos, propios y ajenos, y las únicas pertenencias de Julia que sobrevivieron: el libro de botánica en el que escribía y los cuadros que pintaba, enterrados durante años en el fondo de un aljibe en Catamarca. La escritura del guion-documental

será entonces epitafio, ofrenda última y espacio sepulcral donde se reunirán, por fin, los *restos* de Julia. Se trata de una escritura fragmentaria, hecha de restos, retazos, pedazos de recuerdos, a través de la cual tiene lugar la recuperación de la memoria, la reconstrucción de la historia, es decir, la remembranza. Sin embargo, esta palabra se carga aquí de nuevos sentidos. En los párrafos de la novela narrados por Miguel, es claro que este intenta re-componer (re-memorar) el cuerpo de Julia, probablemente destrozado (desmembrado) por la tortura. La remembranza apunta entonces no solo al acto de recordar sino también, y fundamentalmente, a la restitución del cuerpo ausente, a la recuperación de su materialidad, su textura, su olor, sus rasgos, como único modo de contrarrestar la negación de su existencia:

Cierro los ojos y empiezo a recordarte. Cuanto más completa te tenga, ahora que veo con claridad el diámetro de tus tobillos, la comisura hacia arriba de tus labios gruesos, el timbre de tu voz, la última carcajada, más rápido podré zafarme del grosor de tus clavículas en mis manos. (68)

Cruzo el puente del río que sigue corriendo al fondo del precipicio con el agua espesa, y me hundo para encontrar tus ojos vagando en una gota oscura. (139)

Oías a animal de axilas encantadas. (140)

Te toco en las hojas que flotan y se arremolinan rabiosas en la corriente del agua. (38)

Recompongo el cuerpo. El canto de las chicharras y las ranas mezclado con el olor a humedad me lleva hasta tu mano, veo tus dedos, subo por el brazo hasta tu sonrisa.

El ojo no está entero, voy de la ceja a la pupila, y cuando me ves, te vas, desapareces. [...]

Solo en sueños te veo completa.
(138)

La estructura del guion, en el que evidentemente se abisma la novela que leemos, se organiza entonces de acuerdo con la fragmentación, el ordenamiento y el trabajo de selección de la memoria y no según la sucesión temporal de los hechos. A la multiplicidad de voces, lugares y momentos de los testimonios recopilados a lo largo de veinte años (desde el diálogo con Don Isaías, abuelo de Julia, en Tucumán en el verano de 1971 hasta el testimonio de la vecina en Catamarca y del entregador en Madrid en 1990), evidentemente des-ordenados en cuanto a su encadenamiento cronológico, se suma la imposibilidad de determinar un momento preciso de la enunciación a partir de los fragmentos escritos por Miguel. No existe, en efecto, una situación de escritura que constituya un presente enunciativo estable, un anclaje desde el cual se proyecte una perspectiva equidistante con respecto al pasado. Por el contrario, el momento de la enunciación parece escurrirse, oscilar en el tiempo, alejarse o aproximarse al contexto temporal del enunciado, aumentar o disminuir distancias de manera tal que resulta imposible postular un centro del relato. Nada impediría, en principio, proponer otro orden, otro guion, otro recorrido en la lectura. Se trata de un texto descentrado, caleidoscópico, *explosionado* como Tucumán, como la casa misma de Julia. En este sentido, la frase que abre la novela puede leerse no solo literalmente sino también como clave de lectura: “La casa voló por los aires y los escombros llegaron hasta el camino de olivos” (9).⁵

El descentramiento que se propone como principio constructivo de la narración apunta claramente a abrir sentidos, a confrontar versiones, a multiplicar visiones, en función de restituir la opacidad de los hechos y hacer estallar el sentido único de los relatos emanados del centro del poder. El guion-documental se propone entonces más como indagación que como postulación de una respuesta definitiva en relación con lo real. A esto se refiere el último enunciado de Miguel, al final de la novela: “el agua sigue corriendo hacia las raíces de una selva aún no explorada, donde siguen creciendo, enormes, las preguntas” (141). Si la verdad no puede, evidentemente, reducirse a una sola perspectiva, tampoco reside en la suma de las distintas versiones, puesto que siempre habrá indefectiblemente restos, agujeros en la trama, pero también nuevas voces, nuevos hilos que aportarán nuevas significaciones.⁶

La verdad no es entonces un resultado sino un proceso dinámico de construcción de sentidos no estables, histórica, social e individualmente resignificables, reformulables y reinterpretables. Ninguna voz, ninguna perspectiva, ningún relato podría proponerse como totalizador, concluyente o absoluto en relación con la verdad de los hechos narrados. En este sentido, desde su estructura misma, la novela plantea un posicionamiento crítico respecto de los relatos explicativos, funcionales a los intereses del poder, que propugnan el establecimiento de una verdad definitiva y por consiguiente tranquilizadora en relación con los hechos, catapultados de este modo a la dimensión de *tiempo pasado*. Por el contrario, la fragmentación y el descentramiento en virtud de los cuales se organiza la narración remedan un ejercicio de

la memoria que no puede configurar un acto concluido sino que se plantea inevitablemente como búsqueda, indagación, exploración, como un continuo hacerse, un proceso de producción siempre inconcluso e im-perfecto. De este modo, el texto exhibe un compromiso ético respecto de la recuperación del pasado tanto en virtud de los hechos relatados como de los procedimientos. En última instancia, el compromiso ético se vincula con el ejercicio de una memoria activa, lo cual implica “transformaciones y tensiones artísticas e ideológicas” (Arán 42) en relación con las diferentes resignificaciones de los hechos pasados.

Paralelamente, también la representación de la violencia de Estado interpela una ética y una estética de la escritura. Una ética, en tanto la denuncia y la memoria se imponen como imperativo categórico que condena el silencio y reclama la palabra; una estética, en la medida en que esa palabra no puede decirse sin interrogar su propio límite, sin cuestionar su propia (in)validez. La limitación inherente a todo lenguaje y a todo código artístico ante la verdadera dimensión del horror obliga como mínimo a interrogar la legitimidad de los modos y los medios de representación tanto en la literatura como en el cine y demás artes visuales, las cuales se ven interpeladas a reflexionar sobre los procedimientos más eficaces de inscripción textual de la violencia y sobre la dimensión ética necesariamente implicada en la recuperación de un pasado ominoso más o menos reciente. La escritura de la violencia no oculta, no silencia sus procedimientos porque no disimula sino que exhibe su estatuto de representación. La estructura fragmentaria de la novela, el recurso a diferentes voces y

géneros discursivos, la multiplicidad de perspectivas, la fractura del orden temporal, el desplazamiento espacial y la inestabilidad del momento de la enunciación se inscriben en este sentido. Pero además, los cuadros pintados por Julia donde siempre hay sangre, mujeres y gallinas degolladas y hasta una víbora expoliada de piel, y las reflexiones y explicaciones de Miguel acerca de la realización del film introducen en la novela una tematización de la problemática sobre los modos de representar: “Trato de construir personajes, no quiero que la gente se siente y largue el texto frente a la cámara, es como si el personaje apareciera desde la huella, desde el rastro, nunca en primer plano” (110). De este modo, Miguel enuncia un explícito rechazo del realismo y una toma de partido a favor de la explicitación del procedimiento. La opción no es entonces el reflejo sino la refracción. La novela problematiza la vinculación entre lo estético y lo ético en la medida en que indaga en la eficacia política de la producción artística, entendiendo por esto la reflexión y explicitación de los modos de representación: la dimensión ética de la obra de arte reclama por un lado su diferenciación respecto del “mercado” de la violencia y la memoria para consumo masivo; y por otro, la búsqueda de los modos más idóneos para desestabilizar las representaciones automatizadas y congeladas del horror. En términos de Nelly Richard, el imperativo ético indica no caer en la “sobrexposición informativa y significativa” (*Fracturas* 86) que practican los medios, funcional al régimen de transparencia significativa cómplice de una determinada *visión* de lo real. Por consiguiente, la introducción de la opacidad, la fragmentación,

la discontinuidad y la contradicción en el relato ficcional apunta a la configuración de un gesto crítico que inscribe una dimensión ética en el hecho estético y constituye una intervención en el debate sobre las políticas de la memoria: “Frente a la neoestetización banal de lo real producto de las visualidades transparentes que privilegia la cultura neoliberal, el arte debe rearticular política [...] y estéticamente la mirada [...]. [...] Para quebrar la pasividad y la indiferencia que provienen del acostumbramiento de la memoria a la cita rutinizada del pasado, hace falta que el arte produzca alguna dislocación” (ibíd. 88-89) que perturbe la univocidad de las significaciones fijas del recuerdo. En este sentido, el hecho estético encarna o introduce un plus de significación que potencia su función problematizadora y propicia la crítica y el cuestionamiento de las versiones del dolor estereotipadas por los medios de comunicación hegemónicos al servicio del poder. Frente a la palabra aséptica de la comunicación informativa-explicativa, la obra de arte exhibe en su materialidad misma las desgarraduras del sentido y del cuerpo. Desautomatiza la expresión para reinstalar el dolor de *una* experiencia vivida, de lo “irreductiblemente singular del acontecimiento personal” y salvarlo “de la indolencia de la comunicación ordinaria” (ibíd. 147).

El título del libro, *Un hilo rojo*, reclama sin lugar a dudas alguna explicación. En un fragmento de su diario, Julia se refiere al modo en que los hombres del Altiplano cazan a las vicuñas. Los cazadores las rodean con un hilo rojo y estas “cuando lo ven, se detienen y se quedan muy quietas mirando quién sabe qué muralla donde solo hay un hilo” (78):

Clavaron cuatro estacas y anudaron los hilos. El animal quebró las patas, dobló mansamente la cabeza y se dispuso a dejar que lo ataran mirando fijamente su miedo rojo, solo un hilo, flotando. (78)

Así, el hilo rojo es, para Julia, el miedo que paraliza y encierra, que anula las posibilidades de acción y exilia al sujeto de sí mismo: “Como un hilo rojo el miedo nos ha ido cercando” (78). Por otro lado, según reza un proverbio oriental, un hilo rojo, invisible, que nunca llegará a romperse, conecta a aquellos que están destinados a encontrarse, a pesar del tiempo, del lugar, a pesar de las circunstancias. En este sentido, el hilo rojo constituye también el lazo entrañable e indisoluble entre Julia y Miguel, ese trazo que indica el camino de regreso y de búsqueda al sobreviviente:

Nacer tan cerca nos fue convirtiendo en un animal de dos cabezas. [...] Acomodábamos nuestras vértebras que se acoplaban dulcemente, y agarrados de los brazos girábamos nombrando cada una de las cosas que veíamos como un cuerpo solo, en círculo completo, con cuatro ojos simultáneos. [...] Así fue. Así sigue siendo, Julia. (16)

Pero además, y fundamentalmente, el hilo rojo constituye la posibilidad de relación, de vinculación, de costura, que se traduce en los mecanismos y operaciones de la memoria. Dice Sara Rosenberg en “Palabras de presentación de *Un hilo rojo*”, texto leído en La Habana en ocasión de la presentación de esta novela en la Feria del Libro celebrada en febrero de 2007: “[La] memoria es el viento que trae el polen necesario para que las relaciones aparezcan. Al borrar la memoria, al no permitir que los hechos

se relacionen históricamente, el pensamiento, y por lo tanto toda posibilidad de acción, desaparecen". De acuerdo con esto, si la memoria se plantea como *relación*, es también la posibilidad misma del *relato*. La idéntica etimología de estas dos palabras habilita la postulación de una equivalencia entre ambas. "Intento reflexionar sobre la memoria. Solo los que recuerdan hablan" (110), dice Miguel. Ahora bien, si el lenguaje funda la dimensión de lo humano y "solo los que recuerdan hablan", la memoria se plantea entonces como condición de posibilidad de la existencia humana misma. La identificación entre subjetividad y memoria es precisamente el legado de Julia. Al final de su libro/diario con fecha 2 de agosto de 1976, días antes de su secuestro, leemos el anagrama final, última inscripción, escrita con lápiz rojo sobre el tronco de un jacarandá florecido (141):

MEMORIA – ME MORÍA

Contraluz: la violencia después

A partir del año 2003, cuando asume la presidencia de Argentina el Doctor Néstor Kirchner, se inicia una etapa de recuperación de la memoria y búsqueda de la verdad impulsada como política de Estado. El acto simbólico de descolgar el retrato del dictador Jorge Rafael Videla del Colegio Militar el 24 de marzo de 2004, durante la ceremonia de repudio al Golpe de Estado de 1976, marca el comienzo de esta nueva época en la que, a partir de la declaración de nulidad de las leyes de Punto Final y Obediencia Debida y de la imprescriptibilidad de los crímenes de lesa humanidad, se posibilita la reapertura de los juicios por los crímenes cometidos durante la última

dictadura. Desde entonces, gran parte de los responsables de la represión ilegal ejercida en el período dictatorial ha recibido condena.

Al mismo tiempo, comienza a salir a la luz la complicidad que algunos sectores de la sociedad civil mantuvieron con la represión ilegal de la dictadura, hasta el momento silenciada en gran medida por la aceptación generalizada de la teoría de los "dos demonios", según la cual los actos de violencia, tortura y desaparición de personas perpetrados por las Fuerzas Armadas sobre la población constituyeron una "respuesta" a los actos de violencia provenientes de las organizaciones guerrilleras de izquierda. En la medida en que se ensancha la conciencia social de que las responsabilidades iban mucho más allá del ámbito castrense y de que los verdaderos motivos que gestionaron el golpe de Estado y la represión eran fundamentalmente los intereses económicos de las grandes corporaciones, el sintagma "dictadura militar" es reemplazado por el de "dictadura cívico-militar". Se habla entonces de "la trama civil de la dictadura" para aludir a la participación, la complicidad o el silencio de las personas ajenas a la estructura militar. En este contexto, las ficciones dan cabida a personajes más ambiguos, menos heroicos, que por determinadas circunstancias se ven envueltos, voluntaria o involuntariamente, en el tejido de atrocidades y violencias. Pero además, los relatos se hacen cargo de que, en términos de Pilar Calveiro, "en el contexto de las actuales democracias, los trabajos de la memoria no afectan de manera sustantiva a las actuales redes de poder que, en muchos casos, 'lavan' sus caras" ("Testimonio y memoria" 71). Así, *Contraluz* interviene en la

instalación de los nuevos sentidos que en los últimos años han resignificado radicalmente los crímenes del pasado en su vinculación con el presente, al hacer explícitas las tramas ocultas y verdaderos intereses de la dictadura, por detrás de la fachada visible de lo militar.

Los protagonistas de esta novela, Griselda Koltan y Jerónimo Larrea, conforman un matrimonio de artistas argentinos de mediana edad exiliados en España. Él, oveja negra de una familia tradicional de la oligarquía ganadera, dirige una compañía de teatro donde ella es la primera actriz. Jerónimo mantiene serias discrepancias con su hermano Nicolás en relación con la posesión de una finca familiar en la provincia de Tucumán, donde habría funcionado durante los años de la dictadura una cárcel clandestina. Al comienzo de la novela, las investigaciones están detenidas, “los arqueólogos, los historiadores y los forenses, amenazados” (Rosenberg, *Contraluz* 14).⁷ A la muerte del padre de ambos, Nicolás, vinculado con las esferas del poder político y económico, candidato a diputado por una facción claramente antinacional “que propiciaba la venta acelerada del país” (13), propone vender inmediatamente la finca. Jerónimo, en cambio, se opone tajantemente al menos hasta tanto no puedan proseguirse las investigaciones y celebrarse los juicios, lo cual, en palabras de Nicolás, “podía hundir su carrera [política]” (14). Poco tiempo después, Jerónimo desaparece en Madrid por más de una semana hasta que finalmente su cuerpo es encontrado en un hotel de mala muerte, obviamente muerto. El caso es inmediatamente caratulado como suicidio por ingesta de barbitúricos y el cadáver es rápidamente cremado, anulando de este modo toda

posibilidad de investigación. Sin embargo, ya desde un tiempo antes del “suicidio” de su esposo, Griselda advierte que recurrentemente “entran” en su casa y “cambian” de lugar los libros, los discos, como buscando algo. Para confirmar sus sospechas, ella deja imperceptibles marcas sobre los muebles de manera que una y otra vez comprueba que las cosas efectivamente han sido corridas de lugar. Claro que su entorno más íntimo, compuesto por el mismo Jerónimo y los amigos cercanos, considera que se trata de un delirio paranoico agudizado por su tendencia a la bebida y por la obvia imposibilidad de ponerles rostro e identidad a los “intrusos”: “Estaban en todas partes, aunque el psiquiatra dijera que la cólera no era buena y cerraba puertas, seguían cambiando los libros de lugar, acechando y asolando las ciudades” (19).

Ahora bien, la indeterminación de estos “sujetos” se traduce, en el plano de la escritura, en una frecuente indeterminación del sujeto gramatical. En sucesivas oportunidades, la yuxtaposición de oraciones donde el sujeto ha sido elidido plantea una evidente ambigüedad en cuanto a la *agencia* de las acciones referidas y confronta al lector con la pregunta “¿quién?”, obligándolo a una relectura de los enunciados para resolver la ambigüedad. Un ejemplo: en ocasión del entierro del padre, “Jerónimo echó la primera palada, Nicolás la segunda, y el cajón descendió al fondo de la tierra. Los invitó a comer y la discusión continuó, en otro tono, casi protector” (13). De acuerdo con el contexto en que se encuentra este párrafo, quien invita puede ser tanto Jerónimo como Nicolás, o incluso Griselda. En la misma línea se inscribe el comienzo del segundo capítulo: “Había aprendido a caminar sin

hacer ruido, como un gato. Tampoco se debe hacer ruido al caminar sobre el escenario" (15). Solo en el tercer párrafo, a partir de una interpelación de Jerónimo, es posible saber que se trata de Griselda. En virtud de este procedimiento, la incertidumbre sobre la identidad de los anónimos perseguidores instala una constante interrogación sobre la *agencia* que contamina todo el universo textual y extiende la opacidad del *hacer* al dominio del *ser*.

En efecto, cada personaje encarna una dimensión de misterio que reactualiza permanentemente la incertidumbre. Las identidades se metamorfosean en diferentes nombres, oficios, actuaciones, funciones y alianzas que se asumen y se establecen a través del tiempo. Para Laura, la hija de Jerónimo, su padre representa una gran incógnita porque ella ha vivido siempre en Buenos Aires al cuidado de su tío Nicolás y alejada de su progenitor. Nicolás, el hermano mayor de Jerónimo, resulta una figura verdaderamente siniestra en la medida en que "sin ensuciarse directamente las manos" (14) instiga la muerte de su propio hermano. El Dr. Barber, quien trata el alcoholismo y la supuesta paranoia de Griselda, diagnostica a la actriz en complicidad con los agentes desconocidos y le prescribe una internación que deja "fuera de escena" las incómodas sospechas de esta acerca del supuesto suicidio de Jerónimo. Pero sin duda, el mayor interrogante se concentra alrededor de los múltiples rostros de Pacheco, un antiguo empleado de la familia Larrea, que sucesiva o simultáneamente adopta diversas y contradictorias identidades: es El Checo, falso periodista que entabla relación con Griselda y Laura argumentando interés por la actividad de

la compañía teatral; es Jaime Figueroa, identidad reciclada del ex torturador de la ESMA y actual informante de la *Agencia de Seguridad*, encargado de "vigilar" a la actriz después de la muerte de su esposo; es también el Vasco, viejo amigo y compañero de militancia de Jerónimo y posterior colaborador de los represores, y finalmente Jorge Ethechopar, tal vez el verdadero nombre, que se conoce recién en el momento de su muerte.

Si atendemos a la metáfora óptica que el título mismo de la novela nos propone, se trata de un personaje cuyas múltiples aristas lo convierten en un prisma, es decir, un cuerpo que refracta la luz de modo tal que su identidad siempre en penumbras atraviesa el texto como incógnita constante. En esta misma línea de construcción de sentidos, las frecuentes alusiones a la luz y a la capacidad o posibilidad de *ver* instalan en el texto la dimensión de lo visible/invisible como reduplicación de la palabra o el silencio:

Ya había oscurecido, los faroles de la calle estaban encendidos y las cámaras de vigilancia abrían sus diafragmas. Nunca había sombras; ni siquiera al amanecer, o a la mañana, cuando sale ese sol opaco, que tampoco le permite a la sombra tener espesor, oscuridad. Nada que indique que hay algo más allá de la superficie de las cosas. Tanta luz vuelve ajena la ciudad, un largo callejón donde unos vigilan y otros, la mayoría, tratan de eludir la vigilancia. Iluminadas las veredas, las vitrinas, las caras, todo se va volviendo homogéneo, sin un rincón libre para los que pasan, los que estamos condenados a ser vistos por aquellos que desconocemos y nos temen. (46)

En efecto, la luz encandila, enceguece. Por consiguiente, la "verdad" se da a ver, tal como lo sugiere este juego

anagramático, únicamente a *contraluz*. La mirada “a contraluz” posibilita a Griselda descubrir un asesinato detrás del supuesto suicidio de Jerónimo; un asesino detrás del hermano de este; un colaboracionista detrás de su propio médico. Pero fundamentalmente, permite iluminar el entramado de un poder ilegal que se perpetúa escondido y enquistado en las instituciones, asociaciones y organizaciones democráticas, cuyos agentes actúan precisamente *a la sombra* de una *Agencia de Seguridad y Comunicaciones* instalada en Madrid, rostro legal de la mano de obra desocupada que continúa respondiendo y ejecutando las órdenes de los poderes fácticos a escala internacional. A la inicial pregunta por la *agencia*, el texto responde con una irónica tautología, ya que los responsables de los actos ilegales son precisamente los *agentes*.

La permanente intertextualidad que la novela establece con *El Balcón*, la pieza teatral de Genet que la Compañía de Jerónimo y Griselda está ofreciendo en ese momento en Madrid, la mención de los ensayos, las funciones, la letra, los afiches, el público, las salas de teatro, las lecturas del texto en voz alta, las ideas de Jerónimo en cuanto a la dirección y sus bocetos y apuntes para la interpretación y la escenografía, introducen, a la manera de un teatro dentro del teatro, un segundo plano de *reflexión* (y utilizo esta palabra tanto en sentido intelectual como lumínico) sobre el poder. Muy brevemente: la obra de Genet escenifica el espacio de un burdel en el que los personajes se travisten en figuras de autoridad para satisfacer no solo sus fantasías eróticas sino su voluntad de poder ejerciendo alternativamente la crueldad y el sometimiento. De acuerdo con Margarita

Álvarez, en el texto “¿Cómo representar *El balcón?*” incluido en la edición francesa, el mismo autor recomienda enfatizar el equívoco y dificultar la distinción entre la realidad y la ilusión: “Genet utiliza diversos artificios teatrales que potencian la dificultad de distinguir entre la realidad y la ilusión dentro y fuera del espacio propiamente escénico, entre los que se cuentan diferentes clases de espejos (Álvarez 2).

Es precisamente la indeterminación entre actuación y realidad la estrategia empleada por Griselda para decir *entre líneas*, travestida en su personaje de Irma, la regenta del burdel, y a través de las palabras de esta, lo que se ve a contraluz y no puede o no quiere ser escuchado. “El testimonio [...], sostiene Pilar Calveiro, reclama una cierta escucha y validación social para ser parte de ‘la’ verdad socialmente constituida” (“Testimonio y memoria” 79). Si el accionar impecable, sin rastros ni testigos, de los agentes en sombras solo puede ser cuestionado a partir de aparentes coincidencias, falsas casualidades o reconstrucciones cronológicas que resultan fácilmente vaciadas de sentido y endilgables a los desvaríos de la mente desquiciada de la actriz, las extemporáneas y recurrentes declamaciones de Griselda/Irma fuera de escena, siempre irritantes para médicos y enfermeras, constituyen una *puesta en acto* que resulta perturbadora en la medida en que los parlamentos de Irma, el disfraz y la máscara dejan ver y oír el lado oscuro y silenciado de lo real. Paralelamente, las improvisaciones de la actriz sobre el escenario y sus recurrentes alteraciones del libreto que enfurecen a Jerónimo desestabilizan al sujeto de la enunciación para introducir una *doble voz* que desliza nuevos sentidos en

el texto de Genet y le imprime una recontextualización específica en relación con las formas actuales de la violencia en América Latina. Mediante la alteración de sus re-citaciones, Griselda sustituye la reproducción disciplinada del guion de la obra por una producción liberadora de sentidos nuevos que resignifican las circunstancias del actual contexto de la enunciación. En lugar de repetir *de memoria*, el personaje simula una falla que implica, paradójicamente, un ejercicio de *memoria activa* capaz de iluminar los modos reciclados del poder en el presente.

La muerte de Jerónimo, la desaparición de algunos de sus textos y documentos, el encierro de Griselda en la clínica psiquiátrica, las misteriosas intromisiones en el domicilio de ambos, se explican, claramente, por la voluntad de Jerónimo de destrabar las investigaciones forenses sobre la finca familiar de La Cruz y su declarada voluntad de testimoniar en el inminente juicio. Sobreviviente de un encierro de cinco años, el artista pretende ofrecer su voz en representación de las víctimas que sufrieron prisión y tormentos en la cárcel clandestina, esto es, los *verdaderos* testigos en términos de Primo Levi (72-3), cuya muerte les impide testimoniar. Sin embargo, también su palabra es silenciada mediante el oportuno asesinato disfrazado de "suicidio".⁸ A su vez, la palabra de Griselda es invalidada no solo por sus antecedentes de alcoholismo sino por el diagnóstico de "paranoia" con que la autoridad médica, en complicidad bien remunerada por la *agencia*, la inhabilita. La paradoja última consiste en que la documentación comprometedora que Griselda presentará finalmente en el juicio referido al centro clandestino de la

fincas familiar en Tucumán provendrá en un sobre inesperadamente enviado por el Checo, quien imprime así una nueva torsión a su polifacético desempeño al establecer una repentina e inédita alianza con sus víctimas, e inmediatamente sufre una muerte "accidental" que se explica fácilmente a partir de su intento de chantajear a Nicolás Larrea por el asesinato de Jerónimo, por sus múltiples negocios ilegales y por el pasado ominoso de la finca La Cruz en Tucumán. De este modo, la desaparición forzosa y sucesiva de *todos* los personajes-testigos de la novela coloca al lector en la posición de testigo último, el único capaz de reunir toda la información y dimensionar los siniestros alcances de las estructuras recicladas pero intactas del poder fáctico.

Las concepciones hegemónicas de la violencia la vinculan sistemáticamente con el desorden, es decir, con una interrupción del orden social que deberá ser perentoriamente restaurado para la preservación de la paz y la armonía social. Sin embargo, una mirada a contraluz permite ver que, muy por el contrario, la violencia es más precisamente la principal herramienta para la conservación de *un* tipo de orden determinado, para la perpetuación de un estado de cosas capaz de garantizar que *nada salga a la luz*. Por consiguiente, reponer el crimen allí donde en principio hubo suicidio, sospechar la intención detrás de la casualidad y adivinar la culpa disimulada en la inocencia supone reconocer en el ahora las violencias pasadas. Y esto significa, como señala Pilar Calveiro en "Memorias", *historizar* el presente, comprenderlo en continuidad con el pasado, atravesar la frontera imaginaria y recuperar, mediante el ejercicio de la memoria, el sentido quebrantado (14).

Notas

- 1 En *L'être et l'événement* Alain Badiou propone que un hecho pertenece al orden de lo natural, mientras que un acontecimiento ocurre en el orden de lo histórico y repercute en el plano de la subjetividad. El acontecimiento se define como “una singularidad universal” ya que aunque tenga anclaje en una historia particular, instaura una ruptura cuya repercusión y consecuencias trascienden esa dimensión. Según Jacques Derrida, el acontecimiento genera una experiencia que da lugar a modos distintos y particulares de procesamiento, elaboración de sentidos ideológica y afectivamente diferentes, y producciones y reorganizaciones subjetivas (“Auto-immunités” y “Le ruban de machine”).
- 2 Todas las citas de *Un hilo rojo* corresponden a la edición de Editorial Arte y Literatura, publicada en La Habana en 2006.
- 3 Marta Morello-Frosch señala la dimensión colectiva del ejercicio de la memoria como diferencia notable con respecto al género biográfico tradicional, ya que la reconstrucción no radica en la tarea de un sujeto sino en diversos discursos que un compilador ordena (61).
- 4 Si bien el texto reclama ser leído como una novela, la alusión explícita a acontecimientos históricos supone una tensión entre realidad y ficción que lo sitúa “en el conflictivo territorio que las limita, construyendo pilares hacia la autonomía ficcional pero también habilitando puentes hacia lo extradiegético (Navarrete 58).
- 5 De acuerdo con Marta Morello-Frosch, la reconstrucción biográfica a partir de diversas voces testimoniales “permite dar cuenta de la fragmentación discursiva de la subjetividad, así como de la fragmentación del corpus social” (62). Al mismo tiempo, la autora propone que a diferencia del género biográfico tradicional –donde el sujeto de la escritura tiende a reconstruir, desde una situación de enunciación estable, la unidad de una vida y una identidad– las biografías fragmentarias ponen en escena precisamente las rupturas, desvíos, discontinuidades, mudanzas, virajes e interrupciones que el acontecer histórico inscribe en el transcurso vital truncado de los sujetos en tanto objetos de la violencia ejercida por el estado” (ibíd.). Estas mismas rupturas y discontinuidades son, en definitiva, las que determinan el largo recorrido literal y simbólico de Miguel en su búsqueda y recuperación de la memoria.
- 6 Es necesario destacar que el *resto*, tanto en la novela como en el contexto histórico-social referido, adquiere no tanto la significación de “lo que sobra” sino más bien de lo que falta, puesto que “en todo testimonio hay una laguna: el testigo es el sobreviviente, pero el verdadero testigo es el que no ha sobrevivido. [...] El testigo habla en lugar de un testimonio que falta. Se testimonia la imposibilidad de testimoniar (Agamben 33-34).
- 7 En adelante cito por la edición de Siruela, 2008.
- 8 Es imposible no reparar aquí en la significativa alusión de esta novela a la desaparición de Julio López, testigo clave en el juicio contra el represor Miguel Etchecolatz, primer funcionario de la dictadura en ser llevado a juicio oral y público y condenado a cadena perpetua por delitos de lesa humanidad cometidos en el marco del genocidio que tuvo lugar en la Argentina entre 1976 y 1983 en septiembre de 2006. Julio López desaparece el día anterior a la lectura de esta sentencia. Es el primer desaparecido en democracia y su secuestro constituye una clara señal de la continuidad del accionar ilegal de los aparatos represivos enquistados aún en las estructuras democráticas. La coincidencia de las iniciales del molesto testigo de la novela, Jerónimo Larea, con las del testigo real Julio López son iluminadoras al respecto. Nótese además la similitud entre los apellidos de los represores ficcional y extra-ficcional, Etchecopar y Etchecolatz respectivamente.

Trabajos citados

- Agamben, Giorgio. “El testigo”. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III* [1999]. Valencia: Pretextos, 2000. 13-40.
- Álvarez, Margarita. “El Balcón de Jean Genet”. *NODVS VII*, Julio de 2003. Web: <http://www.scb-icf.net/nodus/contingut/articulo.php?art=108&rev=21&pub=2>

- Arán, Pampa. "El relato de la dictadura en la novela argentina. Series y variaciones". Pampa Arán (coord.) *Interpelaciones. Hacia una teoría crítica de las escrituras sobre la dictadura y la memoria*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba / Centro de Estudios Avanzados, 2010. 31-34.
- Badiou, Alain. *L'être et l'événement*. Paris: Seuil, 1988.
- Calveiro, Pilar. "Tortura y desaparición de personas, nuevos modos y sentidos". Ana María Zubieta (ed.), *De memoria. Tramas literarias y políticas: el pasado en cuestión*. Buenos Aires: EUDEBA, 2008. 119-142.
- . "Testimonio y memoria en el relato histórico". *Acta Poética* N° 27, 2, otoño de 2006. 65-86.
- . "Memorias". *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70* [2005]. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2008. 7-17.
- CONADEP. *Nunca más*. Buenos Aires: EUDEBA, 1984.
- Derrida, Jacques. "Auto-immunités, suicides réels et symboliques. Un dialogue avec Jacques Derrida. La déconstruction du concept de terrorisme selon Derrida". Jacques Derrida et Jürgen Habermas. *Le «concept» du 11 septembre. Dialogues à New York (octobre-décembre 2001) avec Giovanna Borradori*. Paris: Galilée, 2004. 133-244.
- . "Le ruban de machine à écrire (Limited Ink II)". *Papier machine. Le ruban de machine à écrire et autres réponses*. Paris: Galilée, 2001. 33-148.
- Di Marco, José. "Ficción y memoria en la narrativa argentina actual: la escritura como táctica". *V Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria: Polémicas literarias, críticas y culturales*, La Plata, 2003. Web. http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.11/ev.11.pdf
- Fustel de Coulanges, Numa Denis. *La ciudad antigua* [1864]. Madrid: Plus-Ultra, 1947.
- Gusmán, Luis. *Epitafios. El derecho a la muerte escrita*. Buenos Aires: Norma, 2005.
- Levi, Primo. *Los hundidos y los salvados* [1986]. Barcelona: Muchnik eds., 1997.
- Morello Frosch, Marta. "Biografías fictivas: formas de resistencia y reflexión en la narrativa argentina reciente". Daniel Balderston, David William Foster, Tulio Halperín Donghi, Francine Masiello, Marta Morello-Frosch, Beatriz Sarlo. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza, 1987. 60-70.
- Navarrete Barría, Sandra Beatriz. "La ilusión anamnética en las ficciones narrativas recientes: sobre memorias, traumas y testigos". *Acta Literaria* N° 48, primer semestre de 2014. 49-64.
- Richard, Nelly. *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.
- Rosenberg, Sara. *Contraluz*. Madrid: Siruela, 2008.
- . *Un hilo rojo* [1998]. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2006.
- . "Palabras de presentación de Un hilo rojo. Ficción, historia y memoria". *La jiribilla* N° 302. La Habana: 17-23 de febrero de 2007. Web. http://www.lajiribilla.cu/2007/n302_02/302_05.html
- Sarlo, Beatriz. "Política, ideología y figuración literaria". Daniel Balderston, David William Foster, Tulio Halperín Donghi, Francine Masiello, Marta Morello-Frosch, Beatriz Sarlo. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza, 1987. 30-59.
- . *Tiempo Pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- Traverso, Enzo. *El pasado. Instrucciones de uso. Historia, memoria, política* [2005]. Madrid: Marcial Pons, 2007.
- Vezzetti, Hugo. "Conflictos de la memoria en la Argentina. Un estudio histórico de la memoria social", Anne Pérotin-Dumon (dir.). *Historizar el pasado vivo en América Latina*, 2007. Web. http://etica.uahurtado.cl/historizarelpasadovivo/es_contenido.php