

Hacia una lengua de la infancia: experiencia, testimonio y voz en *La casa de los conejos* de Laura Alcoba y *76* de Félix Bruzzone

CAROLINA BARTALINI

(Argentina)

Universidad Nacional Tres de Febrero UNTREF
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas CONICET

Recibido: 18/08/2017

Aceptado: 9/10/2017

Resumen: Este trabajo se propone analizar los modos en que las imágenes de infancias atravesadas por la violencia del aparato represivo del Estado de la última dictadura militar en Argentina intervienen como dispositivo estético-político en la escena discursiva contemporánea. Partimos de la idea de que las producciones narrativas de exploración del yo de la generación de hijos e hijas de militantes políticos, secuestrados y desaparecidos durante los años dictatoriales configuran modos de enunciación performativos que indagan en la infancia como simbología de las inflexiones de la voz para conformar experiencias de memoria y memorias de experiencias. A partir de la lectura comparada de *La Casa de los conejos* de Laura Alcoba y *76* de Félix Bruzzone, nos detendremos en las escenas donde la lengua de los niños aparece expuesta como un problema de la voz que se actualiza en la dimensión enunciativa-testimonial: devenir niños para contarse y encontrarse con los que no están, para confeccionar una lengua personal y colectiva de la experiencia.

Palabras claves: Laura Alcoba, Félix Bruzzone, Literaturas comparadas, Imágenes de infancias, Narrativa testimonial

Abstract: This paper aims to analyze the ways in which the imagery of childhoods marked by the violence of the repressive state apparatus of the

last civic-military dictatorship intervene as an aesthetic-political device in the contemporary discursive scene. We start from the idea that the narrative productions of the ego exploration of the generation of sons and daughters of political activists, kidnapped and disappeared during the dictatorial years, compose performative modes of enunciation that investigate in infancy as a symbology of inflections of the voice that set up both memory experiences and memories of experiences. From the comparative reading of Laura Alcoba's *La casa de los conejos* and Félix Bruzzone's *76*, we will analyze the scenes where the children's language appears exposed as a problem of the voice that is updated in the enunciative-testimonial dimension: to become children in order to narrate themselves and meet with those who are not there, to create a personal and collective language of experience.

Keywords: Laura Alcoba, Félix Bruzzone, Comparative literature, Images of childhood, Testimonial narrative

La palabra impronunciable

En una escena narrada por Primo Levi (2015) en *La Tregua*,¹ aparece un niño innominado, un niño sin lengua, cuyos sonidos inarticulados no logran ser entendidos por ninguno de todos los idiomas hablados en el campo. Levi intenta relatar lo que ha escuchado: el sonido del mutismo, de la represión y enajenación más salvaje. El niño, de tres o cuatro años de edad, nacido posiblemente en Auschwitz o en alguno de los campos periféricos, está solo y agoniza en una cama al momento de la liberación por parte del ejército ruso. Fue llamado Hurbinek por los deportados. Levi cuenta que oía desde su camastro una especie de balbuceo articulado, “algo como un no lenguaje, o un lenguaje mutilado y oscuro” (Agamben, 2010: 37) “no sabía hablar y no tenía nombre [...] La palabra que le faltaba y que nadie se había preocupado por enseñarle, la necesidad de la palabra, afloraba en su mirada con explosiva existencia” (Levi, 2015: 19). A partir de cierto momento Hurbinek empieza a emitir insistentemente una palabra, que nadie conseguía entender, y que

¹ Esta escena es retomada por Giorgio Agamben (2010) en *Lo que queda de Auschwitz*, para reflexionar sobre el estatuto de la experiencia, la lengua y su rol en la conformación de un (posible) relato testimonial.

Levi traduce como “massklo” o “mastiklo”. La palabra secreta, que podría querer decir “pan”, “carne” o “hambre” se vuelve el significante vacío en disputa por su sentido, la expresión del horror en la imposibilidad de hablar, de nombrarse y de ser nombrado. “Quizás toda palabra –observa Agamben en *Lo que queda de Auschwitz*–, toda escritura nace, en este sentido, como testimonio. Y por esto mismo aquello de lo que testimonia no puede ser ya lengua, no puede ser ya escritura: puede ser solo lo intestimoniado (40).²

La cuestión del testimonio, y por tanto, de la experiencia y el relato, se encuentra inevitablemente con el problema del lenguaje. De esta escena inicial de mutismo y testimonio (*¿es posible escribir después de Auschwitz sin que sea un acto de reproducción de la barbarie*, como ha indagado Theodor Adorno (1962) en *Prismas?*), podemos desprender algunas consideraciones sobre la figuración de la infancia y su relación con la experiencia. Primo Levi ubica en la figura de este niño –que vuelve a aparecer como objeto de reflexión en *Los hundidos y los salvados*– la viva imagen de la tesis que plantea en sus relatos sobre la experiencia en los campos de concentración y exterminio. El niño, nacido en esas condiciones, no ha aprendido lenguaje alguno: ¿cómo podría contar, si sobreviviera, las vivencias del horror? La no-lengua es para Levi la hipérbole de la maquinaria deshumanizante del totalitarismo nazi. Sin embargo, para los sobrevivientes tampoco hay lengua que pueda dar cuenta de lo inimaginable para quienes no estuvieron allí. Hay, pues, que inventarla: la literatura testimonial surge así como una potencia de transformación y memoria, de la vivencia a la experiencia en el mismo acto de lenguaje que al decir, calla, y al callar también dice. La experiencia, que Walter Benjamin observaba en 1933 como muerta en los campos de batalla de la Primera Guerra Mundial, florece en el momento en que es posible decir la vivencia, construirla en un acto performativo de lenguaje.

² Giorgio Agamben utiliza la noción de “laguna” para referir a esa zona imposible de ser narrada hacia la cual, a la vez, se dirige el acto de testimoniar. Dominick LaCapra (2005) en *Escribir la historia, escribir el trauma* hace referencia al “exceso”, en términos de representación inevitablemente inconclusa y porosa, que incluye en sí misma la imposibilidad de decir la experiencia extrema, aunque, como afirma Primo Levi se cuente en lugar de los que no pueden hacerlo, la lengua funciona presencia de la ausencia: “el testimonio de su existencia son estas palabras mías” (2015: 20).

¿De qué modos las vivencias de los niños y niñas que nacieron y crecieron atravesados por el “poder desaparecedor” (Calveiro, 2014) de la última dictadura militar se convierten en experiencias?³ ¿Cómo traducir la vivencia inefable para un niño de la desaparición de sus padres? ¿Cómo transformar la lengua en discurso y el discurso en discursividad, agenciamiento subjetivo y comunitario? Las producciones literarias y fílmicas de la generación de hijos e hijas de militantes secuestrados y desaparecidos⁴ trabajan prolíficamente con escenas de infancias que proble-

³ La dictadura cívico-militar, autodenominada “Proceso de Reorganización Nacional”, ocurrió a partir del golpe de Estado comandado por Jorge Rafael Videla (comandante del Ejército), Emilio Eduardo Massera (Marina) y Orlando Ramón Agosti (Aviación), el 24 de marzo de 1976. Fue parte del Plan Cóndor, una estrategia organizada por las agencias secretas de Estados Unidos para mantener bajo control el Cono Sur latinoamericano, cuyo primer episodio, el escenario de pruebas, fue el golpe de Estado encabezado por Augusto Pinochet al presidente chileno Salvador Allende (1973). Las tres fuerzas del Ejército Argentino, junto con la complicidad de los medios masivos de comunicación y con el andamiaje cívico-empresarial, gobernaron Argentina hasta 1983, luego de derrocar al gobierno constitucional de María Estela Martínez de Perón (viuda de Juan Domingo Perón y parte de la fórmula electoral que ganó las elecciones en 1973). En Argentina fue la quinta dictadura militar, y como en todas ellas, se caracterizó por la anulación de las libertades civiles, la clausura del Congreso, el estado de sitio, la censura y las violaciones a los derechos humanos. Sin embargo, se distinguió por la ferocidad del plan sistemático de represión que comenzó a funcionar el mismo día del golpe, aunque anticipado tres años atrás por el accionar del grupo parapolicial de la Alianza Anticomunista Argentina (AAA), comandada por el entonces Ministro de Bienestar Social José López Rega. Los secuestros por parte del Ejército y la Policía a militantes sociales y políticos, así como a trabajadores, sindicalistas, estudiantes, docentes, intelectuales, escritores y artistas, se caracterizaron por la brutalidad de sus acciones y el robo de sus pertenencias e incluso propiedades. Los secuestrados, si sobrevivían a la detención forzada que muchas veces era enfrentada por los militantes de organizaciones armadas, eran trasladados a centros clandestinos de detención que funcionaban en plena ciudad o alrededores donde eran sometidos a todo tipo de torturas físicas y espirituales y mantenidos en cautiverio y luego desaparecidos. Una práctica sistemática fue el robo de niños, tanto de los enfrentamientos armados como de sus madres secuestradas en los campos de concentración. Los niños eran entregados a familias de militares, policías o vendidos a civiles con el objetivo de suplantar sus identidades y borrar las huellas de sus padres. Los Organismos de Derechos Humanos, aún en dictadura tanto en el país como desde el exilio, fueron los primeros en denunciar este plan sistemático de desaparición y apropiación de niños, e indican que hubo alrededor de treinta mil desaparecidos y 500 niños apropiados, de los cuales Abuelas de Plaza de Mayo ha logrado restituir las identidades de 124, hoy adultos.

⁴ Con este sintagma me refiero al género que incluye producciones de enunciadores verdaderamente hijos de desaparecidos pero también de otros que no lo son, como es el caso de la novela *La casa de los conejos* de Laura Alcoba (2007) cuya madre logra escapar y se exilia en Francia en 1976 mientras que el padre queda preso en la Argentina dictatorial, o *Una muchacha muy bella* de

matizan no sólo los modos de contar la violencia del aparato represor estatal sobre el cuerpo social y familiar en los setenta, sino también las inflexiones de la voz: devienen niños para contarse y, a la vez, como en todo testimonio, se constituyen como sujetos de discurso. Las infancias mostradas funcionan como imágenes literarias y gestos políticos desde un “entre lugar” (Santiago, 1978) que superpone lo íntimo y lo social, las historias y la Historia, la tradición del género documental-testimonial y la novedad de los procedimientos formales, temáticos y enunciativos de una generación que opera con materiales de *realidadficción* (Ludmer, 2012) para construir *memorias de experiencias* y, a la vez, *experiencias de memoria*.

La “presencia de la ausencia” es el modo con el cual Barthes sintetiza su vivencia con respecto al duelo de su madre en pequeñas anotaciones que realiza en su Diario de duelo entre 1977 y 1979 (Barthes, 2009: 80). Esta frase ha sido ampliamente utilizada por la crítica para describir las producciones fílmicas y literarias de la “generación de los hijos” de militantes secuestrados, asesinados y desaparecidos por la represión del Estado en la última dictadura militar. Es una idea que no sólo intenta reflexionar sobre un tipo particular de producciones que logran articular el trabajo de la memoria con el arte, sino que a la vez pone en juego una dimensión especialmente significativa, la de los elementos, y el tratamiento, con los que esta

Julián López (2013), una novela que simula estar contada por el hijo de una madre desaparecida. Esta serie presenta una serie de coincidencias formales y temáticas que ya podemos considerar propias de este género aún en proliferación. Estas producciones configuran modalidades enunciativas diversas y multimodales, tanto en el cine –*Papá Iván* (2000) de María Inés Roqué, *Los rubios* (2003), *M* (2007) de Nicolás Prividera, *Encontrando a Víctor* (2004) de Natalia Bruschtein, *Cordero de dios* (2008) de Lucía Cedrón–, como en la literatura –*La casa de los conejos* (2007) de Laura Alcoba, *76 y Los topos* (2008) de Félix Bruzzone, *Diario de una princesa montonera -110% verdad* (2012) de Mariana Eva Pérez, *¿Quién te creés que sos?* (2012) de Ángela Urondo Raboy, *Cómo enterrar a un padre desaparecido* (2012) de Sebastián Hacher, *Una muchacha muy bella* (2013) de Julián López, *Aparecida* (2015) de Marta Dillon –e incluso la fotografía– *Arqueología de la ausencia* (1999) de Lucila Quieto –y el género dramático– *Mi vida después* (2009) de Lola Arias–. Considero, siguiendo a Josefina Ludmer (2012) en *Aquí América Latina: una especulación*, que esta serie habilita su lectura como relatos posautónomos en tanto operan desde la *realidadficción* para problematizar ambos pactos de lectura e indagar en los mecanismos de la memoria y la construcción del discurso social; el arte ya no se percibe ni se vive desligado de la política sino que, por el contrario, se construye como trabajo de creación de subjetividades y relaciones comunitarias donde se activa la idea fundante: lo cotidiano es político, y lo político no es repetición sino creación y recreación de experiencias.

generación opera: rastros o ruinas que, en términos de Walter Benjamin (2016), persisten en la tierra del presente bajo el edificio de la memoria.

Propongo analizar los modos en que la infancia se vuelve un procedimiento estético-político central en dos episodios literarios de la serie multimedial nominativamente asociada con la filiación de los autores que, al decir de Nicolás Prividera (2009) “cargan con el peso de ser hijos de desaparecidos”;⁵ también llamada, más difusamente, como “relatos de postdictadura” (Drucaroff, 2011), por el recurso metonímico de la parte por el todo; o incluso leída desde la categoría de “postmemoria” que propone Beatriz Sarlo (2005), retomando el análisis de Marianne Hirsch sobre los relatos de los hijos de los sobrevivientes del Holocausto (1977), para definir y desacreditar las narrativas emergentes que *desdiferencian* (Ludmer, 2012) los límites del arte autónomo, de la ficción y el testimonio.⁶

En el marco de lo que Josefina Ludmer (2012) ha llamado “literaturas posautónomas”, aquellos espacios de creación de presente que conviven con configuraciones del arte propias de una temporalidad anterior y que tienden a desestabilizar los criterios de producción y lectura, que surgen alrededor del año 2001,⁷ es posible

⁵ Me refiero al discurso de Prividera en la presentación de *Los topos*, de Félix Bruzzone, el 20 de mayo de 2009. En este sentido, tal como tensiona el cineasta, la nominación filiativa mediante la cual se nos referimos habitualmente a la generación de los “hijos”, como aquellos que *son en relación* con sus padres, debe necesariamente problematizarse, y pensar modos de identificación de la serie que no lean solamente las producciones en relación a una categoría identitaria preexistente –en vínculo familiar con la generación previa– sino que también observe rasgos procedimentales, estéticos y políticos que las mismas producciones plantean.

⁶ Si la noción de “postdictadura” presenta problemas en torno a la delimitación de un corpus artístico a partir de cronologías socio-políticas que le son externas, la idea de postmemoria alude al trabajo textual con las memorias pero también desde un referente primario que le sería ajeno. En otras palabras, la idea de lo “post” parte de la premisa de que la literatura –y el cine– funcionan en términos de representación y suponen que al texto como objeto de segundo grado (representación, en término de metáforas, alegorías o metonimias), en lugar de atender a la naturaleza accional o performativa de estas prácticas, y su potencia de creación de existentes y nuevos referentes.

⁷ Utilizo esta fecha como origen de la serie a partir de la consideración de que la crisis y el estallido social de 2001 se configuró como un momento disruptivo de lo político y lo estético en términos de representación, cuyos alcances se pueden observar con mayor precisión en *Los rubios*, la segunda película de Albertina Carri, estrenada en 2003 pero filmada alrededor del cambio de siglo, entre 1998 y 2002 (Carri, 2008), que observo como “discurso fundador de discursividad” la serie (cfr. Foucault, 2000 [1969], 2011 [1970]).

leer las producciones performativas de la generación de los hijos e hijas desde su propia condición de experiencias de memoria en presente y en diálogo con el pasado —el de sus padres, y el propio auto-ficcionalizado en las duplicaciones y mediaciones del yo—, que recurren a la infancia como dispositivo de enunciación de los gestos estético-políticos que proponen.⁸

Específicamente quisiera detenerme en dos relatos que focalizan en los problemas de la porosidad entre el sonido de la lengua y sus sentidos, la palabra y el silencio y se inventan un lenguaje particular, refractario y autoreflexivo, para dar cuenta de los recuerdos y las "lagunas" de la lengua (Agamben, 2010). Tomaré para esta lectura algunos episodios de *76*, ópera prima de Félix Bruzzone y la célebre novela *La casa de los conejos* de Laura Alcoba,⁹ para reflexionar sobre algunas escenas de niños enfrentados con la vivencia del no poder hablar y a la vez hacerlo, desde otro lugar, "una vez niño" y "ya no más", como analiza Giorgio Agamben en relación a la temporalidad del juego (2015: 99). Escenas de mutismo y de lenguaje en las que la infancia se propone como signo en tensión, cuyos significados dialogan con las representaciones sociales sobre la niñez, su voz y sus cuerpos en la última dictadura militar, pero, además, expresan el substrato del problema: la compleja relación entre infancia y política, discurso e historia, vivencia y representación (en el doble sentido de esta palabra, el retórico, como puesta en escena, y el político, como sustitución¹⁰), entre el orden de lo real y la ficción.

⁸ Carlos Gamerro (2015) menciona la publicación de la novela de Julián López *Una muchacha muy bella* (2013), como punto de inflexión y determinación de la serie, que habilita un posicionamiento ficcional (la perspectiva de un niño cuya madre es secuestrada y desaparecida) en un entramado genérico, en principio, anclado a los roles filiativos de sus sujetos de enunciación, que la escritura de esta novela precisamente viene a subvertir y, a la vez, a legitimar como una zona discursiva autónoma.

⁹ Por supuesto, estas atribuciones y reflexiones podrían extenderse hacia otras literaturas y espacios del cine y el arte contemporáneo que trabajan desde la indagación subjetiva, y colectiva, de algunas escenas de infancia atravesadas por diversos mecanismos de poder totalitario y represivo, desde *Los rubios* (2003) de Albertina Carri y la potencia política que le otorga a la vez de la infancia hasta *El sexo de las piedras* (2014) de Fernando Araldi Oesterheld, pasando por otros tantos episodios de poéticas performativas que exponen la imposibilidad de suturar los significantes de la lengua con el vacío, en los cuales, dados los objetivos de la presente comunicación, no podremos detenernos ahora.

¹⁰ Utilizo aquí el verbo representar, y su nominalización, en el sentido que explica Gayatri Spivak en *¿Puede hablar el subalterno?* a partir de su lectura de *18 Brumario de Luis Bonaparte* con respecto

La infancia como modo testimonial

Giorgio Agamben en *Infancia e historia* afirma que la experiencia sería la infancia del hombre; lejos de ser una instancia previa al lenguaje, se constituye en su coexistencia: “solamente si pudiéramos encontrar un momento en que ya estuviese el hombre, pero todavía no hubiera lenguaje, podríamos decir que tenemos entre manos la ‘experiencia pura y muda’, una infancia humana e independiente del lenguaje” (2015: 65). El hombre, sin embargo, se constituye a través del lenguaje, por tanto, la experiencia es justamente ese pasaje entre la vivencia y el acto de narrar. Para Agamben, la infancia se sitúa en ese hiato “entre la pura lengua y el discurso”; la infancia viene a romper el “mundo cerrado” del signo y transforma “la lengua en discurso humano, lo semiótico en semántico”.¹¹ Así, estos dos órdenes del lenguaje son los límites que definen la infancia del hombre y “que a la vez son definidos por ella” (79). De igual modo sucede con la constitución de la experiencia, es en el acto que traduce lo vivido a lo narrado donde se produce la subjetivación, es decir, siguiendo a Joan Scott, “no son los individuos los que tienen la experiencia, sino los sujetos los que son constituidos por medio de la experiencia” (2001: 49¹²); la experiencia no es entonces algo que los individuos “ten-

a la diferenciación terminológica del alemán entre *vertreten*, es decir, “sustitución”, “reemplazo” y *darstellen*, como re-presentación, en el sentido retórico, la puesta en escena, la idea del retrato. Spivak aclara que el término *vertretung* aúna los sentidos de “sustitución” y “re-presentación”, el primero en el ámbito de lo político, el segundo el de la retórica. (Cf. Spivak 2011: 20-32).

¹¹ Agamben retoma la distinción –superadora de la de lengua y habla, lo colectivo y lo individual, de Ferdinand de Saussure –que construye Emile Benveniste entre lo semiótico y lo semántico, “dos modos de significación discretos y contrapuestos” (Benveniste en Agamben: 74). “Lo semiótico designa el modo de significación que es propio del signo lingüístico y que lo constituye como unidad”, lo semántico, en cambio, refiere al modo de significación del discurso, en tanto producción de significados y sentidos inevitablemente sociales. Lo semiótico, entonces –el signo–, debe ser reconocido, mientras que lo semántico, el discurso, debe ser comprendido. Esto implica dos facultades distintas, la de percibir la identidad, y por lo tanto, la alteridad, y la de percibir el significado de una enunciación nueva, única e irrepetible. Cfr. Benveniste (1999)

¹² Scott analiza las ideas de Teresa de Lauretis sobre la noción de experiencia, como “el proceso por el cual se construye a subjetividad para todos los seres sociales, a través de ese proceso uno se ubica o es ubicado en la realidad social y de ese modo percibe y comprende como subjetivas (referidas y originadas en uno mismo) esas relaciones materiales, económicas e interpersonales –que de hecho son sociales, y en una perspectiva más amplia, históricas” (De Lauretis, 1984: 53).

gan”, sino algo que producen y con esta producción –que es discursiva– se constituyen en tanto sujetos políticos.

La infancia como modo testimonial actualiza el valor retórico de la imagen, el tiempo del relato autobiográfico va hacia la infancia del sujeto, hacia la imagen del placer y del dolor. Operando con el testimonio como elemento constitutivo y problemático para *presentar* y *representar* una historia íntima y a la vez comunitaria,¹³ los relatos de exploración del yo de la generación de hijos e hijas de militantes políticos de la década del setenta ponen en juego una dimensión especialmente significativa: la de los niños y la infancia durante y luego de la dictadura desde un plano que potencia el presente como tiempo de transformación y creación. Son jóvenes que hablan en sus obras –en general primeras producciones– de sus experiencias como niños y niñas en el entramado de la militancia política de sus padres o a partir de su desaparición. Ubican en el mismo espacio donde se disponen los recuerdos, la enunciación del *yo actual* desde donde se observan y devienen niños cuestionando una zona problemática del ideario de sus padres: los modos en que la política y la vida se involucraron en la familia revolucionaria y el rol que sufrieron los chicos como víctimas del plan sistemático de represión y apropiación de niños en la última dictadura cívico-militar. La enunciación busca una lengua que pueda articular cada pasado con un presente de acción: se escribe para recordar pero también para olvidar, como expresa Laura Alcoba en *La casa de los conejos*. El agenciamiento de la voz se desarrolla en dos dimensiones: decir y callar, recordar y olvidar. Devenir niños es un modo de transitar la propia lengua –la tradición– y crear a la vez una nueva: experiencias discursivas performáticas que hacen cosas

¹³ Con respecto a las inflexiones del género testimonial en la literatura argentina y latinoamericana, pueden consultarse los aportes de Rossana Nofal (2002, 2009 y 2010) así como la investigación en relación al estatuto del género de Victoria García (2012). En torno al género testimonial sobre la violencia dictatorial en la Argentina desde una perspectiva sociológica, véase: Alejandra Oberti (2009), Oberti y Bacci (2014), Bacci (2015). En torno a los debates clásicos sobre el género, véase Jara y Vidal (1986), Ricoeur (2004), LaCapra (2005), Friedlander (2007), Agamben (2010); en relación a los estudios subalternos, véase: Beverley (1992, 2004). Por último, con respecto al dispositivo testimonial en la narrativa de hijos e hijas y su estatuto como género, así como las legitimidades y pugnas por la voz, es fundamental el debate crítico acontecido luego del estreno de *Los rubios* de Albertina Carri, cfr. Kohan (2004), Macón (2004), Sarlo (2005), Amado (2005, 2009), Aguilar (2006).

con las palabras y los silencios de la infancia, desarticulan y re-significan las identidades socialmente establecidas. Estos relatos convierten la producción estética una experiencia colectiva que también discute las implicancias comprendidas en el gesto de volverse un sujeto estético-político.

La noción de performatividad acuñada por John Austin en *Cómo hacer cosas con palabras* (1982 [1970]) se refiere a los fenómenos que producen los enunciados en el mundo real, instancias del lenguaje que no solo se limitan a describir un hecho sino que realizan acciones en su misma expresión. La revisión teórica del concepto realizada por Judith Butler (2002) en *Cuerpos que importan* nos permite entender estas exploraciones, y el uso de los materiales heterogéneos de la realidad y la ficción. No solo como una enunciación singular y específica cuyo sentido le puede pertenecer a sí misma, sino que también, la performatividad está asociada con el poder que establece mediante prácticas reiterativas identidades sociales y discursivas: “la performatividad debe entenderse, no como un ‘acto’ singular y deliberado, sino, antes bien, como la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra” (18). En otras palabras, performatividad asociada a memoria implica un mecanismo, una operatoria de trabajo que, montada sobre elementos del recuerdo, establece modos de decir y rearticula el estatuto del género testimonial y la literatura autónoma canónica del siglo pasado.

La infancia como orden de significación, es decir, las imágenes de infancia construidas en el seno del discurso social que organiza “lo *decible* –lo narrable y lo opinable–” (Angenot, 2012: 21) en un estado de sociedad, participa, como cualquier signo, de las luchas por la hegemonía de su referente discursivo y su valor ideológico (Volóshinov, 2009). Pensar la infancia como modo testimonial implica observar cuáles son las re-significaciones, hacia dónde van los relatos que la escenifican: ¿cuáles son, entonces, las acciones que las lenguas de infancia producen?

El peligro de la voz

En *La Casa de los conejos*, primera novela de Laura Alcoba, publicada en el año 2007, la función autoral que prologa el texto expresa en el inicio, casi una advertencia hacia el lector acerca del tipo de pacto que debe establecer con lo que sigue:

[Hago] este esfuerzo de memoria para hablar de la Argentina, de los Montoneros, de la dictadura y del terror, desde la altura de la niña que fui”. El trabajo de memoria se realiza no tanto para recordar sino por ver “si consigo, al cabo, de una vez, olvidar un poco (Alcoba, 2008: 7).

La tensión entre hablar y no hablar, o hablar para olvidar, y por lo tanto, poder callar –sin culpa– aparece desde el principio de la novela, operando como “prólogo”.¹⁴ El texto, que podemos leer de manera autónoma, está dedicado a un significativo todavía vacío: Diana Teruggi, quien la hospedó en su casa de La Plata junto con su madre en los tiempos de clandestinidad, antes de que lograran escapar a Francia. Diana fue asesinada en un enorme operativo militar-policial dirigido por el entonces Jefe de la Policía bonaerense, Miguel Etchecolatz, en el que además su pequeña hija, Clara Anahí Mariani fue robada y apropiada. La casa de los conejos –personificada como en una fábula trágica, funcionaba como pantalla del *embute*,¹⁵ el galpón del fondo donde se imprimía el periódico *Evita Montonera*, el órgano de difusión principal de la organización peronista Montoneros. Hablar para olvidar, contar para recuperar el “necesario” silencio desde la altura de la narradora que se es. En cambio, la niña de *La casa de los conejos* se la pasa callando, en reiteradas escenas es reprendida por hablar de más, por decir lo indebido, o hablarle a quién no debe. Esa niña no logra decodificar el pacto de silencio necesario para la supervivencia en esas condiciones. Si bien le son dadas funciones prácticas de la vida

¹⁴ Cabe señalar, además, que la novela plantea diversas modalidades de tensión en torno a la lengua y las inflexiones de la voz. Otra de ellas es el idioma y la traducción, dado que la novela fue escrita y publicada originalmente en francés (ediciones Gallimard, 2007) y traducida al español para la editorial Edhasa por el escritor Leopoldo Brizuela (2008).

¹⁵ Este término adquiere un valor central en la novela de Laura Alcoba, en tanto que es su significante, y la disociación semántica con el significado consensuado por la lengua estándar, lo que la autora señala como motor de búsqueda que propició su indagación subjetiva de la lengua. Una lengua que se señala siempre en disputa por los sentidos, un signo, el “embute” que refleja y refracta –en los términos de la lingüística materialista de Volóshinov/Bajtín– las luchas por el significado social. Cfr. Volóshinov, 2009. La reflexión sobre la lengua que Laura Alcoba configura en *La casa de los conejos* hace *pivote* en esta palabra, propia del sociolecto de la militancia de las organizaciones insurgentes de la década del setenta, que nos enfrenta, glosando a la autora, a un abismo del sentido y a un encuentro con la comprensión en la forma de una memoria anclada en los sonidos de lo colectivo y atravesada también por el silencio y el tabú.

cotidiana militante –empaquetar diarios, hacer reconocimientos en la calle, acompañar en la distribución o acudir a reuniones operativas– solo es ella, la niña, la única que no se da cuenta que no debe hablar, y este mutismo impuesto por las circunstancias impregna la historia. Sin embargo, a pesar que no siempre puede llevarlo a cabo, la niña percibe la necesidad vital de callar:

Mamá me contó de un niño que había visto el escondite que sus padres camuflaban detrás de un cuadro. Pero los padres se habían olvidado de explicarle hasta qué punto es importante callar (...). No voy a decir nada. Ni aunque vengan también a casa y me hagan daño. Ni aunque me retuerzan el brazo o me quemem con la plancha. Ni aunque me claven clavitos en las rodillas. Yo, yo he comprendido hasta qué punto callar es importante (10).

Las escenas del silencio se repiten de diversos modos, quizás las más significativas sean dos: la primera, cuando la niña viaja en un coche hacia una reunión clandestina con su madre. Laura, que no estaba cubierta, ve la vidriera de un negocio donde se exhibía una muñeca similar a la que le habían regalado el día anterior, la niña se entusiasma con el juguete y exclama que esa –la que está en la vidriera– es casi igual a la propia, pero diferente. El conductor, da una vuelta y vuelve a pasar por el mismo lugar, con el fin de confundir a quienes iban tapados para que no supieran el destino de la reunión. Sin embargo, la niña, vuelve a decir lo mismo. La voz desbarata el plan. Sus palabras son reprimidas: “¿pero te podés callar? ¡callate de una vez, che!” (30). La niña advierte que el hombre tampoco le hablaba, y que esa sería la única vez que cometiera semejante error: “Herida por sus gritos y el silencio persistente de mi madre, me vuelvo entonces hacia ella y descubro que tiene los ojos cerrados” (30).

El silencio es un código que la niña no comprende del todo, sus palabras son peligrosas como se observa en la otra escena sustancial en la que ella va a la casa de la vecina y le dice su nombre, su verdadero nombre, pero enseguida se arrepiente. La niña al tiempo advierte, en un gesto muy propio de la novela de aprendizaje, que su rol de habla en esa comunidad es el silencio: “Yo no insistí en saber en qué consistían esas “cosas”. Yo también sé callarme, sí. Y no hice más que imaginar” (86).

La relación entre palabra, juego e imaginación aparece cristalizada en la escena del crucigrama cuando el silencio se abre a la potencia secreta de la escritura de la intimidad: la niña es motivada por Diana a crear un crucigrama como modo de ejercitación en el cuaderno de la escuela a la que ya no asiste, donde antes “debía ocultar y callar todo”. Las palabras elegidas, como luego sucederá desde la óptica adulta de la narración, funcionan como el poema-juego de la militancia infantil, con la suspicacia de la intriga y el humor: “Imitadora, fracasada y odiada: Isabel”, “Patria o...: muerte”, “Asesino: Videla”, “Literatura, música: Arte”, “Casualidad: *Asar*” (Alcoba, 2008: 88-89. El subrayado me pertenece). La falta de ortografía no es reprimida por Diana, sino que se plantea, por el contrario, una nueva definición, que permita integrar la palabra desfasada al dispositivo disciplinador de la lengua desde la invocación a la cultura popular: “podrías sugerir: ‘cocinar a las brasas’; como la palabra asado, se escribe como ese” (89). La duplicidad de sentidos del sonido “asar/azar” interrumpe el relato del silencio y se entreteje con el sonido identificador de nuestra variedad dialectal del español: la “z” que suena como “s” y viceversa, un asar que se plantea como casualidad, como celebración del encuentro comunitario, el del asado; pero también un diálogo encontrado entre Diana y Laura a partir del sonido de lo que es, tal vez, para la narradora adulta el sonido de la identidad de la memoria afectiva: un afecto que es creación e interpelación.

La imaginación lúdica inundará el resto de la historia, en la que la niña Laura se vuelca hacia el mutismo de la imagen y configura un mundo íntimo, singular y afectivo, que intenta apropiarse –desde la enunciación adulta– de la lengua propia de la infancia desde la *desdiferenciación* del juego, la imaginación y la proliferación de los vacíos que la ficción no termina, ni pretende, suturar.¹⁶

Un plan afectivo de acción

Félix Bruzzone compone en *76*, su primer libro publicado –novela para algu-

¹⁶ De este escena inicial en la narrativa de Laura Alcoba sobre la voz de la infancia que dice lo inefable a través de mostrar las ausencias y los excesos del decir, y por tanto, de lo no dicho, se desprende una zona prolífica de su poética sobre la cual ha trabajado en las siguientes novelas *Los pasajeros de Anna C.* (2012) y *El azul de las abejas* (2015), también atravesados por los problemas de lengua de la traducción, como comentamos previamente.

nos, conjunto de relatos entrelazados para otros–, una progresividad de escenas que van desde la infancia nítida hacia la adolescencia y la adultez. Si bien todo el texto trabaja con la idea de lo decible y el silencio, la desaparición y las consecuencias en los hijos, hay dos zonas que me interesan especialmente por ser dos caras de una misma lengua de infancia, lo decible y la ausencia de la voz. El primero, es el relato inicial del libro, “Una casa en la playa”, el segundo, su originario final, “Susana está en Uruguay”.¹⁷ En el primero hay un niño que es persuadido por el primo –también con padres desaparecidos– y su amigo a comprar una revista pornográfica. El chico hace la compra pero le impiden acceder a ella, esto desencadena el robo y el posterior pedido de rescate al modo infantil del juego. Su acceso a la palabra es poder decir su deseo y ver la revista por quince minutos. En el segundo, el niño no está presente en el campo visual que el relato compone, pero pareciera ser precisamente él mismo quien escucha y reproduce lo que la abuela y la tía conversan sobre su mamá. Lo que leemos a partir de este dispositivo de fragmentos dialogales nos lleva a pensar que la madre ya fue secuestrada pero la abuela aún no reconoce este hecho y piensa que estará de viaje, “Susana está en Uruguay”.

En “Una casa en la playa” la instancia del silencio impregna la trama a partir de una escena inicial: el niño que va al quiosco de diarios y señala su objeto preciado, sin responder a los interrogantes del vendedor que asume el gesto como timidez, desconcierto y obediencia a los otros que no están. El niño es *mandado*, no tiene voz propia, no es capaz de significar nombrando el objeto de su deseo. Este chico que casi no habla con los demás, pasa ese verano reflexionando introspectivamente: relata en estilo directo, cuenta el suceso marcado y *marcante* de la infancia y señala constantemente su diferencia con el amigo del primo que sí tiene madre, aunque tampoco esté en la playa con ellos. Tres niños sin madres en unas vacaciones de playa no hablan, pero se entienden en escenas de silencio compartido y cómplice a través de gestos, símbolos primarios:

Ramiro y Nahuel casi no se hablan y tampoco me hablan a mí. Cuando me lo cruzo, Nahuel pone cara de odio y yo lo miro con cara de no me importa

¹⁷ En la segunda edición (2015), Bruzzone agrega dos relatos nuevos al final del libro: “Fumar abajo del agua” y “2073”.

que estos días practiqué en el espejo del baño. Igual me gustaría que Ramiro me dijera algo, pero él solo habla con su abuela o con la mía: ellas le dicen todo lo que hay que hacer y él va y lo hace (Bruzzone, 2015: 22).

Por otro lado, en “Susana está en Uruguay” aparecen dos mujeres parlantes que conforman un cuerpo dialógico ininterrumpido como en las novelas de Manuel Puig –a quien Bruzzone reconoce como su maestro literario–. Se cuenta *todo* lo que sucede sin decir –casi– *nada*. La abuela se empecina en asumir que Susana, ausente, está refugiada en Uruguay porque:

Carlos entendía muy bien todo este asunto. Si hasta habló con el Almirante... nunca me acuerdo el nombre, le dijeron que nadie sabía nada. Imaginate que si nadie sabía nada era porque Susana debe haberse ido. Además, ¿por qué vamos a pensar lo peor? No, eso no hay que pensarlo nunca. Además lo peor sería que esté presa, y si es así por qué no nos van a decir el lugar, si es tan fácil... (116).

La otra, la sobrina, tiene información pero no puede tampoco hablar mucho frente a la realidad asumida por la abuela y entonces trata de guiar la charla a través de circunloquios: “en el diario nos enterábamos de muchas cosas, tía, nos debían muchos favores, de los dos lados” (116).

Esta escena de “Susana está en Uruguay” parece ser justamente ese lugar de la no-lengua del niño que solo escucha, se carga de sentidos pero reproduce tan solo lo semiótico, esos sonidos articulados del lenguaje adulto que no queda claro si comprende o no. Un niño oculto que percibe esos signos, el significante no vacío –*Susana*, su madre– pero sí ausente. Hablando de ella, la abuela y la tía, hablan de él, su presencia es acuciante y acusadora, interviene en la escena verbal sin pronunciar palabras. Un niño que se vuelve parte de una infancia reprimida, silenciada y callada. Despojada de la madre, cercenado de la intimidad familiar, el chico, como parte de un todo que es la infancia, *dice*. Esa inhibición del decir público nombra a la madre como deseo y ausencia y la sustituye por otras mujeres –madre, abuela, tía-abuela, la mujer de la tapa de la revista– que no la representan –no la sustituyen–.

yen—, pero sí parecerían re-presentar su figura sin completitud ni límite.¹⁸

Nicolás Prividera en la presentación de la primera novela de Félix Bruzzone, *Los topos*, ha señalado que su narrativa se presenta como un “plan de evasión”, parafraseando la célebre novela de Bioy Casares para señalar, precisamente, el gesto disruptivo y contestatario que estas prácticas narrativas contemporáneas, entre ellas las de Bruzzone en general y en particular, proponen con respecto a la tradición del arte autónomo que se piensa, y se regula, como movimiento de absorción de lo “real” hacia lo “literario”. Por el contrario, Prividera observa que el plan en la literatura de Bruzzone funciona como “como evasión desde la literatura hacia lo real, a través de ese cruce entre autobiografía y novela, entre historia y ficción”. En este sentido, la exploración que ha hecho Walter Benjamin sobre su propia *Infancia en Berlín hacia el 1900*, presenta el mismo núcleo de sentido, y de disputa, el plan que permita recuperar del “edificio de la memoria” –del monumento foucaultiano– aquellas huellas aún vivientes bajo las ruinas de la ficción: “la lengua lo ha dado a entender sin posibilidad de error: la memoria no es un instrumento para explorar el pasado, sino su escenario” (Benjamin, 2016: 79).

Palabras finales

En estos relatos se configuran dos imágenes de la lengua de la infancia, o mejor dicho, dos modos de narrar la niñez como la infancia del hombre contemporáneo. Una zona en la que la lengua se re-actualiza hacia sus aristas más complejas:

¹⁸ Teresa Basile (2016) lee en la narrativa de Félix Bruzzone un gesto de enunciación que expone la dimensión, tal vez, más trágica del plan sistemático de represión y desaparición de la última dictadura militar: la imposibilidad del duelo. Pilar Calveiro (2014) ha analizado la potencia del terror ejemplificador a través de las figuras de los secuestros a luz del día, los centros clandestinos de detención en pleno mapa urbano, y la figura del desaparecido, demostrando que “el poder concentracionario y desaparecer” logró hacer del miedo un dispositivo de silencio y complicidad social frente a las diversas tecnologías de poder y control del aparato cívico-militar de la dictadura. Creo, sin embargo, que lo que expone la sonoridad de lo no dicho en estos relatos de Bruzzone más que aquietar la categoría de “orfandad”, expresa su sentido más corrosivo e inefable de nuestro pasado reciente. Los gestos de mutismo en ambos textos funcionan como señales interpelantes al lector, que debe recuperar su propia vivencia atravesada por el silencio consensuado de la sociedad que acompañó el “proceso dictatorial” y motivarlo a la experimentación, a la memoria colectiva y subjetivante, en ambas direcciones.

¿cómo contar la vivencia, y cómo hacer a través de este gesto una experiencia vital –para uno, para los demás–? Los mutismos de estos personajes niños hablan finalmente cuando el signo es apropiado y se convierte en parte de un lenguaje propio, cuando la vivencia se torna experiencia en el devenir-niño y permitirse ser hablado por la infancia, ser sujeto de discurso: constituirse estética y políticamente en las inflexiones de la propia voz y sus silencios, lo que Nelly Richard (2009) ha llamado “lo político en el arte”: “lo político en el arte rechaza esta correspondencia dada (ya compuesta y dispuesta) entre forma y contenido para interrogar, más bien, las operaciones de signos y las técnicas de representación que median entre lo artístico y lo social”.¹⁹

Para conformar una lengua propia, la infancia, como modo testimonial, habla de sí misma, lo posible y lo imposible: exponer la porosidad de la lengua y, entonces, la pulsión del testimonio y su carácter inefable. ¿Hasta dónde se puede dar cuenta de los sentidos y consecuencias del silencio íntimo y social? Sostenida por un cuerpo, analiza Ana Amado, “la palabra testimonial se tiende como un puente hacia el universo de signos” (2009: 127). La palabra testimonial, en tanto performatividad de la experiencia configura y expone la sonoridad del cuerpo en su voz. Claudia Bacci observa que el testimonio es “en primer lugar un “dispositivo de escucha” más que un “dispositivo de preguntas”: “ese espacio que se abre –y el silencio que lo rodea–, donde los tiempos y las voces se dan la mano, metamorfosea un nosotros momentáneo” (2015: 536). Así, el testimonio deja siempre un resto, una posibilidad –que es a la vez imposibilidad– de contar.

En esta complejidad, el narrar y el no poder narrar, se mueve el género testimo-

¹⁹ Nelly Richard (2009) en “Lo político en el arte. Arte, política e instituciones” plantea que dos han sido los modos ejemplares de configuración de las relaciones entre arte y política: “el arte del compromiso y el arte de la vanguardia”. En ambos casos, la configuración de la relación entre estética y política implica un a priori de la política para pensar lo estético, ya sea como modo de producción e interpretación de la obra, en el sentido del arte comprometido, como de transformación estética en pos de la social, en el sentido de impregnación de arte y vida característico de las vanguardias. Para Richard, el momento superador de estas configuraciones históricas del arte se produce en la coyuntura actual, ya no partiendo de la relación clásica entre “arte y política” (que implica una relación de exterioridad de la política con respecto al arte, propia de las configuraciones históricas, tanto en la práctica como en la teoría crítica) sino la intrínseca “articulación interna a la obra”, “lo político en el arte”.

nial. Los relatos de Alcoba y Bruzzone van hacia el pasado para indagar en sus presentes de enunciación, trabajan entre la ficción y lo “real” reflexionando sobre las hibridaciones de los géneros con los que dialogan a partir de escenas de infancias que problematizan el decir y los huecos de la voz.²⁰ En este sentido, configurar una lengua de infancia se vuelve inevitablemente un gesto político: un agenciamiento individual y colectivo de la voz en nuestro presente de acción que permita reconstituir memorias discursivas –subjetivas y colectivas– desde la potencia del gesto de la voz. Si como ha advertido Michel Foucault las posibilidades de enunciabilidad son dadas por un estado específico del saber, de la formación discursiva, con sus reglas de lo decible y lo prohibido –“¿cómo es que ha aparecido tal enunciado y ningún otro en su lugar?” (2011: 41)–, las señales del silencio, de lo no dicho, viven también en el discurso en los trazos porosos e inefables de la voz. El gesto de intentar asir el vacío nunca lo completa porque lo inaprensible, como ha observado Albertina Carri en su poética de la imagen fílmica de *Los rubios* (2003), no se traduce en la palabra tranquilizadora sino en el gesto perturbador de pronunciar las huellas significantes del silencio, en los límites y la potencia de la voz.

²⁰ En este punto, es preciso señalar que estos modos de trabajo con los sentidos e hibridaciones del decir y el no decir también está presente en otras producciones de la generación de los hijos e hijas, así como en otras tensiones que no analizamos en este artículo, como memoria y olvido, estética y política, testimonio y ficción, realismo y simulacro. Para un análisis exhaustivo de la novela de Laura Alcoba en relación con sus referentes históricos, véase el trabajo de Victoria Daona (2013); en torno a la serie de hijos e hijas de militantes detenidos desaparecidos, véase Gamarro (2015), Daona (2015); sobre la narrativa de Félix Bruzzone, ver Drucaroff (2011), Cobas Carral (2013), entre otros.

Bibliografía

- Adorno, Theodor (1962): *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad* (trad. M. Sacristán). Barcelona: Ariel [1949].
- Alcoba, Laura (2008): *La casa de los conejos* (trad. L. Brizuela). Barcelona: Edhasa [2007].
- (2012): *Los pasajeros del Anna C.* (trad. L. Brizuela). Buenos Aires: Edhasa.
- (2015): *El azul de las abejas* (trad. L. Brizuela). Buenos Aires: Edhasa.
- Agamben, Giorgio (2010): *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III* (trad. A. Cuspinera). Barcelona: Pre-textos.
- (2015): *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia* (trad. S. Matoni). Buenos Aires: Adriana Hidalgo [1978].
- Aguilar, Gonzalo (2006): “Sobre la existencia del nuevo cine argentino”; “*Los rubios: duelo, frivolidad y melancolía*” en *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos. Pp. 11-38, 175-192.
- Amado, Ana (2005): “Escenas de posmemoria” en *Pensamiento de los confines*, 16, pp. 113-123.
- (2009): *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- Angenot, Marc (2012): *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Austin, John (1982): *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós [1970].
- Bacci, Claudia (2015): “Numeralia: ¿Cuántas voces guarda un testimonio?” en *Constelaciones*, Volumen 7, pp. 528-536.
- Barthes, Roland (2009): *Diario de duelo. 26 de octubre de 1977 - 15 de septiembre de 1979* (trad. A. Castañón, notas N. Léger). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Basile, Teresa (2016): “La orfandad suspendida: la narrativa de Félix Bruzzone” en *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 25 (32), pp. 141-169. Disponible en línea: <http://www.scielo.org.ar/pdf/celehis/n32/n32a11.pdf>
- Benjamin, Walter (2008): “El Narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolai Leskov” en *El Narrador* (trad. P. Oyarzun). Santiago de Chile: Metales Pesados.
- (2010): “Experiencia y pobreza” en *Obras II*. Madrid: Abada.
- (2016): *Infancia en Berlín hacia 1900* (ed. y pról. J. Monteleone). Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Benveniste, Emile (1999): *Problemas de lingüística general II*. México: Siglo XXI [1974].
- Beverley, John (1992): “Introducción” en Beverley, John y Achugar, Hugo (ed.) *La voz del otro: Testimonio, subalternidad y verdad narrativa, Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 18 (36). Perú: Latinoamericana editores.
- (2004): “¿Nuestra Rigoberta? Autoridad cultural y poder de gestión subalterno” en *Subalternidad y representación. Debates en teoría cultural*. Madrid: Iberoamericana.

- Bruzzone, Félix (2008): *Los topos*. Buenos Aires: Mondadori.
- (2015): *76. Un clásico + dos nuevos cuentos*. Buenos Aires: Momofuku [2008].
- Butler, Judith (2002): *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"* (trad. Alcira Bixio). Buenos Aires: Paidós [1993].
- Calveiro, Pilar (2014): *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires: Colihue [1995].
- Carri, Albertina (2003): "Esa rubia debilidad" entrevista de María Moreno. Suplemento *Radar*, *Página/12*, 19 de octubre.
- (2008): *Los rubios: cartografía de una película*. Buenos Aires: Gráficas Especiales.
- Cobas Carral, Andrea (2013): "Narrar la ausencia: Una lectura de *Los topos* de Félix Bruzzone y de *Diario de una Princesa Montonera* de Mariana Perez" en *Olivar*, 14 (20). Disponible en línea: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-44782013000200003&lng=es&nrm=iso
- Daona, Victoria (2013): "Había una vez una casa de los conejos. Una lectura sobre la novela de Laura Alcoba" en *Aletheia*, 3 (6). Disponible en línea: <http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-6/pdfs/Daona-ok.pdf>
- (2015): "Princesas, combatientes y pilotos. Estéticas de filiación en las narrativas de los/as hijos/as de desaparecidos/as en Argentina" en *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, 13-14, pp. 166-186.
- (2016): "Algunas consideraciones en torno a los estudios sobre memorias en Latinoamérica" en *Espacio Abierto. Cuaderno Venezolano de Sociología* (25), 4, pp. 129-142. Disponible en línea: <http://www.redalyc.org/html/122/12249087010/>
- De Lauretis, Teresa. (1984): *Alicia doesn't: feminism, semiotics, cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Drucaroff, Elsa (2011): *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- Foucault, Michel (2000): *¿Qué es un autor?* Disponible en línea: http://23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/musicoterapia/informacion_adicional/311_escuelas_psicologicas/docs/Foucault_Que_autor.pdf [1969].
- (2011): *La arqueología del saber* (trad. A. Garzón del Camino). Buenos Aires: Siglo XXI [1969].
- (2012): *El orden del discurso* (trad. A. González Troyano). Buenos Aires: Tusquets [1970].
- Friedlander, Saul (comp. y pról.) (2007): *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Gamero, Carlos (2015): "Memoria sin recuerdos" en *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- García, Victoria (2012): "Testimonio literario latinoamericano. Una reconsideración

- histórica del género” en *Ex Libris*, (1), 371-389. Disponible en línea: <http://www.lanacion.com.ar/1880712-ficciones-sobre-los-anos-70-imaginaciones-verdaderas>
- Gatti, Gabriel (2011): *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires: Prometeo.
- Jara, René y Vidal, Hernán (1986): *Testimonio y literatura*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideology and Literature.
- Kohan, Martín (2004): “La apariencia celebrada” en *Punto de vista*, 78, pp. 24-30.
- (2004): “Una crítica en general y una película en particular” en *Punto de Vista*, 80, pp. 47-48.
- LaCapra, Domick (2005): *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Levi, Primo. (2015): *La tregua* (trad. P. Gómez Bedate). Buenos Aires: Ariel [1963].
- Ludmer, Josefina (2012): *Aquí América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Macón, Cecilia (2004): “Los Rubios o del trauma como presencia” en *Punto de Vista*, 80, pp. 44-47.
- Nofal, Rossana (2002): *La escritura testimonial en América Latina. Imaginarios revolucionarios del sur*. Tucumán: Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras, UNT.
- (2009): “Literatura y testimonio” en Dalmaroni, Miguel (comp.) *La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, pp. 147-164.
- (2010): “Los personajes en la narrativa testimonial” en *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, Año 6, Núm. 7-8, pp. 51-62.
- Oberti, Alejandra (2009): “Lo que queda de la violencia política. A propósito de archivos y testimonios” en *Dossier “Memorias de la Represión en América Latina”, Revista Temáticas*, (34). IFCH-Unicamp.
- Oberti, Alejandra y Bacci, Claudia (2014): “Sobre el testimonio: una introducción” en *Dossier “Testimonios, debates y desafíos desde América Latina”* (Alejandra Oberti y Claudia Bacci coord.) en *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, (1), pp. 6-13.
- Prividera, Nicolás (2009): “Plan de evasión”. Texto leído en la presentación de *Los topos*, de Félix Bruzzone [Ed. Tamarisco, 20 de mayo]. Disponible en línea: <http://haciaelbicentenario.blogspot.com.ar/2009/05/plan-de-evasion.html>
- Rancière, Jacques (2010): “Las paradojas del arte político” y “La imagen intolerable” en *El espectador emancipado* (trad. A. Dillon). Buenos Aires: Manantial [2008].
- Richard, Nelly (2009): “Lo político en el arte, política e instituciones” en *E-misférica 6.2. Cultura + derechos + instituciones*. Disponible en línea: <http://hemisphericinstitute>.

org/hemi/en/e-misferica-62/richard

- Ricoeur, Paul (2004): “El testigo” en *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: FCE, pp. 208-236
- Santiago, Silviano (1978): “O entre-lugar do discurso latino-americano” en *Uma literatura nos trópicos*. Sao Pablo: Perspectiva, pp. 11-28.
- Sarlo, Beatriz (2005): *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Scott, Joan (2001): “Experiencia” en *La ventana*, Núm. 13. Disponible en línea: <http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/ppperiod/laventan/Ventana13/ventana13-2.pdf> [1991].
- Spivak, Gayatri (2011): *¿Puede hablar el subalterno?* (trad. J. Amícola, ed. revisada y apostilla M. Topuzian). Buenos Aires: El cuenco de plata [1985].
- Volóshinov, Valentín (2009): *El marxismo y la filosofía del lenguaje* (trad. T. Bubnova). Buenos Aires: Ediciones Godot [1929].